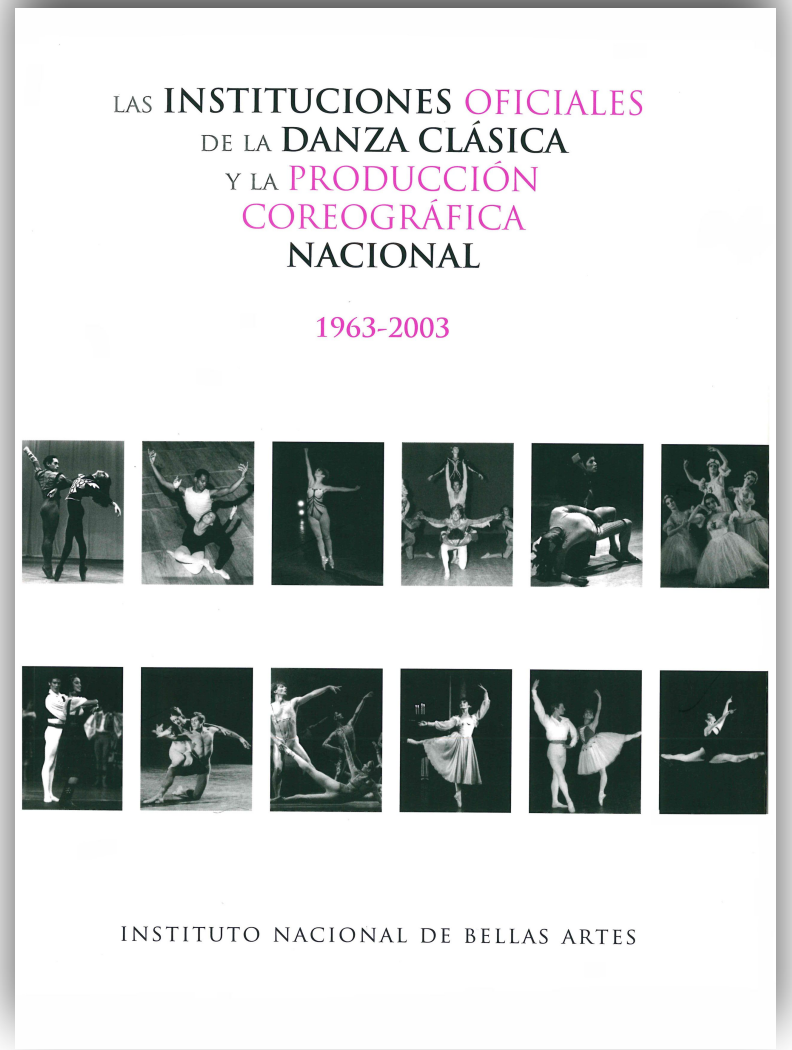
CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA
ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
INBA
CENIDID

INBA Digital

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Mendoza Bernal, María Cristina. *Las instituciones oficiales de la danza clásica y la producción coreográfica nacional (1963-2003).* México, D.F.: CONACULTA, INBA, Cenidi Danza, 2014.

ISBN: 9786076053065

Descriptores temáticos (palabras clave): historia de la danza clásica en México (1963-2000), coreografía, Ballet Clásico de México, Compañía Nacional de Danza.

LAS INSTITUCIONES OFICIALES DE LA DANZA CLÁSICA Y LA PRODUCCIÓN COREOGRÁFICA NACIONAL

1963-2003

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Las instituciones oficiales de la danza clásica y la producción Coreográfica nacional

1963-2003

Las instituciones oficiales de la danza clásica y la producción Coreográfica Nacional

1963-2003

María Cristina Mendoza Bernal

Instituto Nacional de Bellas Artes

Director de arte
Enrique Hernández Nava

Formación y portada
Daniel García Rivera

Corrección de estilo
Dora Torres Ponce / Beatriz Torres Sánchez

Las instituciones oficiales de la danza clásica y la producción coreográfica nacional (1963-2003)
© María Cristina Mendoza Bernal
Primera edición: 2014
D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Reforma y Campo Marte s/n
Col. Chapultepec Polanco
Del. Miguel Hidalgo
C. P. 11560, México, D. F.

ISBN: 978 607 605 3065

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Agradecimientos

La publicación de este libro fue posible gracias a muchas personas que aman y trabajan para la danza, por lo que quisiera agradecer su colaboración e interés. Expreso mi reconocimiento al Cenidi Danza, bajo la dirección de Elizabeth Cámara; a los coordinadores de Investigación, Documentación y Difusión; al personal administrativo que siempre ha atendido mis necesidades; a todos mis compañeros investigadores; a mis lectoras: Dolores Ponce, Socorro Bastida, Sylvia Ramírez, Nellie Happee y Maya Ramos Smith, quienes me enriquecieron con sus observaciones y me ofrecieron generosamente sus sugerencias y valiosas precisiones.

Agradezco también profundamente a las personas que entrevisté, pues sus comentarios y experiencias en el proceso de desarrollo de ambas compañías de danza me ayudaron a tener una visión más certera de sus distintas etapas. Entre ellas se encuentran el ingeniero Salvador Vázquez Araujo, Nellie Happee, Susana Benavides, Carlos López, Patricia Aulestia, Horacio Lecona, Cuauhtémoc Nájera, Reyna Pérez, Diana Angelini, Carmen Correa y Alberto de León.

Doy gracias asimismo a Sylvie Reynaud, que me dio acceso al Archivo de la Compañía Nacional de Danza; a Nellie Happee, Jorge Cano, Socorro Bastida, Alma Mérida (a través de Xóchitl Medina Ortiz), Beatriz Correa, Carmen Correa e Isabel Ávalos, por haberme dado acceso a sus fondos y archivos personales; a Raúl Aguilar, Alida Kent y Guillermo Galindo, por prestarme sus valiosos archivos fotográficos.

Como siempre, a mis seres queridos: familiares, amigos, maestros y compañeros. Espero que todo lo que me han dado se refleje en este trabajo, en el cual invertí esfuerzo y, sobre todo, afecto.

A mis dos grandes pilares: Eduardo y Esteban.

ÍNDICE

Introducción 15

Ballet Clásico de México

Capítulo I
La danza clásica institucional 25

Capítulo II
Camino a la consolidación del BCM 47

Capítulo III
Una vez más a la deriva 69

Capítulo IV
La escisión 79

Capítulo V
¿Tradición o vanguardia? 101

Capítulo VI
Las estrellas del Ballet Clásico de México 121

Fuentes bibliohemerográficas 125

Compañía Nacional de Danza

Capítulo I
Profesionalizar la danza, objetivo gubernamental 137

Capítulo II
Un sexenio afortunado para la CND 151

Capítulo III
La CND después de cinco años de trabajo 171

Capítulo IV
Creadores nacionales dentro de la CND 191

Capítulo V
Guillermo Arriaga, dirección inconclusa (1983-1987) 209

Capítulo VI
La diversificación de la CND (1988-1989) 235

Capítulo VII
Apertura coreográfica en la CND (1983-1989) 249

Capítulo VIII
Regreso a lo conocido: Susana Benavides y Nellie Happee (1989-1991) 261

Capítulo IX
Fernando Alonso, otra dirección inconclusa (1992-1994) 283

Capítulo X
Coreógrafos nacionales en el periodo de Susana Benavides y Fernando Alonso 301

Capítulo XI
¿Sin director artístico?: Horacio Lecona (agosto de 1994-1996) 307

Capítulo XII
Los años de Cuauhtémoc Nájera (1996-2002) 319

Capítulo XIII
Nuevo milenio, viejo director (2001-2003) 345

Capítulo XIV
Jóvenes coreógrafos dentro de la CND 359

Capítulo XV
Primeros bailarines de la CND 379

Conclusiones 387

Fuentes bibliohemerográficas 393

Introducción

En nuestro país, la instauración del Ballet Clásico de México (BCM) —como la de otras compañías y escuelas de danza oficiales— se dio en medio de una serie de relaciones conflictivas que involucraban posturas ideológico/político/artístico/libidinales de los distintos grupos de poder e influencia al interior de las instituciones dedicadas a definir las políticas culturales, así como de los intelectuales, críticos, y —de manera un tanto opaca— del público que con su asistencia a los eventos dio cuenta de su inclinación hacia determinada expresión artístico/cultural. Como ejemplo sirva mencionar que la positiva respuesta mayoritaria hacia las manifestaciones de la danza clásica fue uno de los argumentos de peso que en 1963 sostuvo el director del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), Celestino Gorostiza, para justificar la creación del BCM que devino, con una estructura completamente diferente, en la Compañía Nacional de Danza (CND) a mitad de los años setenta.[1]

A pesar de que parece existir una continuidad en esta institución con más de medio siglo de experiencia, que ha albergado en su seno a varias generaciones de bailarines, coreógrafos, maestros, *régisseurs,* iluminadores, diseñadores de vestuario y escenografía, acompañantes musicales, fotógrafos, y otros muchos trabajadores mexicanos y extranjeros, no hay tal. La historia institucional de la danza en México —y de muchas otras instituciones gubernamentales— está asociada a rupturas y discontinuidades entre las colectividades que la conforman, casi siempre signadas por el conflicto.

El ingeniero Salvador Vázquez Araujo, jefe del Departamento de Danza en el sexenio de Luis Echeverría, se refería en tono despreciativo a los grupúsculos de danza, no por desestimar sus esfuerzos o calidad, sino por la tendencia institucional a la concentración como medida de control social a la vez que de efecto demostrativo ante la sociedad que se considera la sostiene. La concentración permite, según el pensamiento de la modernidad, alcanzar la excelencia, la espectacularidad, y por tanto, la posibilidad de comercializar la ahora "industria" de la cultura artística.

La eficacia en el gasto de recursos y la optimización de la convocatoria a los espectáculos, por mencionar la racionalidad detrás de la acción, se ven sin lugar a duda mejoradas con la concentración de los recursos. La idea de una organización controlada y controlable sostiene una fantasía: la posibilidad de ordenar el caos, de dar forma al carácter errático de la naturaleza dirigiendo un ascenso —ir de menos a más— hasta acceder a la perfección. De esa manera, la estructura gubernamental propicia y defiende la creación de organismos concentrados, y en distintos grados centralizados, a los que se otorgan capacidades de poder al contar con fuertes apoyos de toda índole —de decisión, económicos, logísticos, por citar algunos. La concentración facilita, como se ha expresado, exhibir el éxito institucional.

Sin embargo, toda producción se basa en la colectividad, principio que conlleva una serie de problemáticas difíciles de resolver, tanto por las distintas instituciones —en el caso que nos ocupa, las artístico/culturales— como por los creadores e intérpretes autónomos. Una de las principales dificultades que debe enfrentar una institución es la económica: ¿cómo apoyar la democratización del arte —de la danza escénica—, asegurando un mínimo de confort para los que se dedican a ella, a la vez que un máximo de calidad y espectacularidad?

[1] Cuando tomó la decisión de crear el BCM, Celestino Gorostiza se apoyó en la supuesta inclinación del público mexicano hacia dos tendencias principales: la danza clásica y las expresiones del folclor nacional e internacional. El BCM se "oficializó" de palabra en 1968, y casi diez años después la CND obtendría, finalmente, el estatuto legal de su carácter oficial.

Crear un espectáculo, o un evento artístico, que corresponda a la idea generalizada que se tiene de él, requiere de profesionalización: seres capaces de realizar lo insólito, una construcción dramatúrgica y un desarrollo emocional del evento, un conocimiento histórico de la evolución de la teatralidad, una noción del gusto del público al que va dirigido, entre otros muchos factores. Asimismo se necesita efectuar "gasto visible" que provoque admiración entre los espectadores, en su mayoría sin posibilidad de tener una experiencia semejante de forma cotidiana: escenarios, luces, vestuarios, multimedia, sonido. El objetivo: captar la atención mediante el poder de seducción que implica desatar la imaginación y los deseos del público, con el apoyo de una logística planificada con anticipación por los profesionales de la publicidad y el diseño.

En el caso de la danza mexicana de los años treinta, después de la estabilización política posrevolucionaria se produjo el primer intento de institucionalizar, y por tanto profesionalizar, el movimiento dancístico, como correspondería a cualquier país que buscara codearse con las naciones civilizadas cúpula, europeas, y con los Estados Unidos de América. El maestro Carlos Chávez había intentado establecer una relación permanente con el American Ballet Theatre (ABT) a fin de desarrollar la "danza de escuela" en nuestro país.[2] Desde ese momento, Chávez tuvo en mente crear una compañía oficial integrada por los mejores bailarines, a la que se le daría apoyo económico para que pudiera cumplir con las exigencias de calidad y de espectacularidad, al seguir el ejemplo de los Ballets Russes de Diaghilev.[3]

A la par de la instauración de la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública en 1932, cuyo programa determinó que implementaría una danza con tendencia nacionalista y carácter social, se impulsó la exhibición de las principales corrientes europeas y estadunidenses de la danza clásica, cuya creación seguía siendo imaginada para un público ya no de la aristocracia, pero sí con poder adquisitivo y una educación cultural y social que le facilitaba el apreciar este tipo de espectáculos. En México, por lo general, las presentaciones de las grandes compañías de ballet se efectuaban una vez al año y a ellas asistían la plana mayor de la política y los empresarios de alto nivel vestidos de gran gala; dichas funciones permitían el disfrute personal de quienes gustaban de ellas, a la vez que fomentaban la exhibición de una posición social distintiva.[4]

Como ejemplo de lo anterior, para la función inaugural del Teatro de Bellas Artes (TBA), en 1934, Chávez invitaría a la compañía Ballet Russe de Montecarlo, del coronel Vasili de Basil, para exhibir obras tradicionales y otras representativas de los estilos modernistas de la época: *Las sílfides, Petrushka* y *El príncipe Ígor*, además de las coreografías de Léonide Massine. De una manera u otra, estas visitas formaron una tendencia de gusto y de expectativas para la creación de una compañía con carácter oficial, a la que se aspiraba, que a la larga contravino el sistema de la Escuela de la SEP, que si bien impartía la danza clásica en su formación, ofrecía otras técnicas, como la danza española y el tap, al igual que la materia de Ritmos Nacionales, con la idea de que a través de esta amalgama múltiple surgiera la danza nacional.

En 1941 se volvería a presentar el Ballet Russe de Montecarlo con el nombre de Original Ballet Russe, en el que participaba Serge Unger, quien se quedó en México y aprovechó a las alumnas de Madame Dambre para consolidar una agrupación de danza clásica de la que fue fundador y coreógrafo: Ballet Concierto de México (BCoM).

A principios de 1942, el Original Ballet Russe retornó a nuestro país en su camino hacia una larga gira por Latinoamérica, y a mediados de ese mismo año, el ABT exhibió en el Teatro de Bellas Artes un repertorio de treinta y dos obras, a algunas de las cuales se sumaron bailarines mexicanos que ensayaron durante varios meses con el conjunto, experiencia que les brindó una visión de alta profesionalidad. En 1946, el Original Ballet Russe, dirigido por el coronel Vasili de Basil, volvió para complacer al público

[2] Se encontraron copias de la estructura de esta compañía en el Fondo Carlos Chávez del Archivo General de la Nación (AGN). Carlos Chávez hizo amistad con el ABT y con Lincoln Kirstein debido a que en varias ocasiones colaboró como compositor con esta compañía. El ABT se presentó por primera vez en México en 1942, con algunas obras que después serían consideradas como tradicionales en el repertorio de una compañía de este género: *El lago de los cisnes, Pas de quatre, Giselle, La fille mal gardée*, y *Coppélia*, entre otras.

[3] La época de entreguerras atrapó a la compañía Ballets Russes, del empresario Sergei Diaghilev, en América y la forzó a viajar por países latinoamericanos —Uruguay, Argentina, Brasil— para poder mantenerse. Al igual que en París y en Estados Unidos, esta compañía causó una impresión imborrable en el público, así como entre los bailarines y los coreógrafos existentes en cada ciudad del continente americano con un desarrollo balletístico. En algunas de estas ciudades latinoamericanas surgió y se desencadenó el deseo de revitalizar y poner al día el movimiento dancístico, a lo que contribuyó la estadía de bailarines experimentados, ex integrantes de aquella y otras compañías semejantes que, ya fuera por las condiciones extremas producidas por la guerra, o por su deseo de cambiar de residencia, se quedaron por largo tiempo en esos lugares.

[4] A mediados de los años sesenta todavía persistía esta costumbre: en las primeras presentaciones de Ballet Independiente (BI), los periodistas reportaron el escándalo provocado por los asistentes que se atrevieron a presentarse vestidos con jeans y chamarras de mezclilla, desacralizando este "templo del arte y la cultura".

nacional, y en 1949 se presentó el Ballet de Alicia Alonso con las obras *Giselle*, *El lago de los cisnes, Coppélia*, *Las bodas de Aurora*, *La sílfides*, *Petrushka* y *Apollo,* de Balanchine. Un año después aparecería en el elenco del Ballet de Alicia Alonso —que se presentó en el TBA— el nombre de Enrique Martínez, futuro director del BCM, con una obra de su creación llamada *Fiesta*, con música de Morton Gould.

En 1955, Lupe Serrano —destacada bailarina chilena que inició su formación en México con Nelsy Dambre— representó en el TBA *El combate*, de William Dollar, que posteriormente sería incluido en el repertorio del BCoM, del BCM y de la CND. En nuestro país esta obra se convirtió en favorita con la emotiva interpretación de Laura Urdapilleta y Jorge Cano. Al año siguiente, Lupe Serrano, Michael Lland —futuro director del BCM— y Felipe Segura —con el paso del tiempo, también cabeza del BCoM, del BCM y de la CND— llevaron al TBA las coreografías *Don Quijote*, *El cascanueces*, *La amapola roja*, *El lago de los cisnes*, *Dibujo para cuerda*, *Coppélia* y *El pájaro azul*.[5]

Los esfuerzos por presentar en México a estas compañías muestran la línea y aspiraciones perseguidas por los funcionarios de la danza y justifican las estrategias y apoyos que buscaron para cumplir con las expectativas de los sectores económicamente acomodados de la ciudad de México. Esta línea de pensamiento/acción, vigente en la cultura nacional, ha convertido a las asesorías externas en la vía para superar las propias condiciones, tendencia que no se critica (pues han sido evidentes los avances técnicos y de organización después de estas asesorías), pero que revela la desconfianza en los recursos existentes, al igual que la gran resistencia —padecida hasta la década de los años setenta— a inyectar suficiente capital en un programa general de profesionalización de la danza en todos sus órdenes.

La idea que prevaleció en el INBA desde los años cuarenta fue la de resolver los problemas técnicos, organizativos y económicos con el fin de formar una compañía de primer orden, que representara dignamente a México y compitiera con "las mejores del mundo". Este anhelo, que comparte la tendencia del desarrollo económico/político occidental, ha pasado por alto las características de nuestro contexto físico/económico/cultural/libidinal, y a pesar de los esfuerzos invertidos después de casi medio siglo de existencia, aún parece que falta un largo trecho para que la CND posea una personalidad propia, capaz de interesar al público nacional e internacional con base en su propuesta original.[6]

Este comentario no demerita el trabajo realizado a través de los años, ya que es patente el adelanto técnico y organizativo de la compañía. Debe considerarse como una observación que motive a revalorar sus objetivos e impulsar el desarrollo coreográfico dentro de la misma. La idea de integrar una compañía de ballet que, además de las obras del repertorio clásico, produjera coreografías de interés para la cultura nacional, ya fuera por su temática o su concepción, se forjó desde la década de los años cuarenta con el Ballet de la Ciudad de México.[7] Sin embargo, el hecho de que esta compañía se convirtiera en una institución casi autónoma en manos de Nellie Campobello, orilló a la instancia gubernamental a crear la que sería en los años cincuenta la compañía oficial de danza moderna que, a pesar de los cambios de nombre a lo largo de su existencia, se reconoció bajo la denominación de Ballet de Bellas Artes (BBA).[8]

En los años sesenta, como respuesta a la creación del BCM, Lin Durán se pronunció contra la centralización al denunciar que el INBA intentaba crear una compañía con las pretensiones y el lujo de las del Marqués de Cuevas y Sadler's Wells. Pero a pesar de los negros augurios de Durán, y de muchas otras personalidades interesadas en el desarrollo de la danza en nuestro país, se creó una compañía oficial de danza clásica a partir de la innegable decadencia organizativa y productiva del BBA, que a fines de 1962 había mostrado "un programa mediocre por divergencias entre su directora, Ana Mérida, y el conjunto de sus bailarines".[9]

---

[5] *50 años de danza. Palacio de Bellas Artes*. México, CID-Danza/INBA/SEP, 1986.

[6] Maya Ramos comenta que en Grecia, la CND tuvo muy buena aceptación entre el público con las obras de tendencia contemporánea, pero que al presentar *Divertimento* los aplausos mermaron. El Ballet Bolshoi se había presentado algún tiempo antes y seguro marcó a los espectadores con su despliegue técnico y escenográfico, muy lejano al de BCM en ese momento.

[7] Esta compañía, junto con la de Madame Dambre, sirvieron de inspiración para la compañía de danza clásica que le siguió: Ballet Concierto de México (BCoM).

[8] A su vez, el BBA surgiría del conflicto al tener que elegir entre dos bailarinas/coreógrafas estadunidenses como directoras del nuevo modelo: Waldeen o Anna Sokolow, que enarbolaban distintos conceptos de lo que debía ser la danza nacional.

[9] Los integrantes de esa agrupación, al saber que peligraba el subsidio que recibían por parte del INBAL, propusieron que se repartiera equitativamente entre los distintos grupos existentes, pero al avanzar dicha propuesta se desdijeron y reclamaron una vez más la exclusividad. Finalmente, al enterarse de la posibilidad de que se creara una nueva gran compañía de clásico, los bailarines se vieron forzados a demandar a la institución, recurso que perdieron debido a su desorganización. Según registros, el INBA manifestó su disposición a subsidiar a "dicho grupo en las mismas condiciones, siempre y cuando pudieran probar sus integrantes ante un consejo su posibilidad de cumplir con un contrato semejante". Lo mismo se le ofreció al Ballet Popular de Guillermo Arriaga y a otros candidatos. Lin Durán, "Gorostiza rectifica", en Maya Ramos y Patricia Cardona Lang

La compleja elección de cuál debía ser la perspectiva de la compañía de danza oficial no se solucionó de manera sencilla: habría que ubicar el enfrentamiento ideológico que surgió, cuando menos en Estados Unidos y en México, entre lo que se denomina comúnmente como ballet clásico (la más difundida expresión de danza, heredera del romanticismo europeo, que no abarca todas las manifestaciones de la danza de escuela) y la emergente danza moderna, impulsada a mediados del siglo XX por apasionados intelectuales y funcionarios que además abogaron por la conformación de una danza mexicana, inspirada en los movimientos nacionalistas del muralismo, la literatura y la música. Esta divergencia de posiciones ideológicas —y finalmente políticas— en torno a la danza causó divisiones institucionales y personales entre maestros, bailarines, coreógrafos, e incluso escuelas, impidiendo su cohesión. Dichos conflictos se reavivaron en el momento en que se dio apoyo a la danza clásica, después de los exitosos tiempos de la danza moderna.

Miguel Covarrubias, quien estuvo al frente del Departamento de Danza del INBA de junio de 1959 a diciembre de 1962, y gran conocedor de la situación artística y dancística del país, consideró que lo que había impedido el avance de una compañía oficial —anterior a esa fecha y fuera cual fuera su inclinación ideológica o estilística— era la falta de continuidad, de ideología y de trabajo, así como la atomización de los bailarines. De tal manera, en 1952 aseveró:

> Desde un principio, la rivalidad de los dos grupos iniciales de Waldeen y Ana Sokolow creó el vicio del "caciquismo" en la danza; los grupos, todos más o menos rivales entre sí, fueron formados alrededor de alguna personalidad de la danza, cuyo principal interés se cifraba en mantener su propia reputación, su independencia y su autoridad sobre sus adeptos. El resultado fue que había muchos pequeños grupos de pequeñas personalidades que se estancaron en una fórmula repetida hasta el cansancio, y que las obligaba a vivir de sus pasados laureles.[10]

A los problemas de falta de actualización técnica y de cuerpos entrenados se aunaban, en opinión de Covarrubias, la carencia de "una cultura general" que diera apoyo a la actividad coreográfica, y la escasez de funciones, lo cual impedía que las agrupaciones desarrollaran un "sentido profesional" pues muchas de sus presentaciones eran para amigos y funcionarios.[11]

A más de sesenta años de tal valoración, aún flotan en el aire esas necesidades; a pesar de que muchas otras —principalmente las económicas— se han resuelto, nuevos requerimientos se ligan a los declarados por Miguel Covarrubias.

En términos generales, el deseo de espectacularidad que se desarrolló en México desde los inicios de la modernidad, parece estar reñido con la apertura democrática que tuvo lugar a la mitad del siglo XX.[12] Así, pululan alrededor de la CND múltiples "grupúsculos" que medio se sostienen en torno a un coreógrafo que les ofrece trabajo esporádico, el cual en pocas ocasiones cuenta con los recursos suficientes para imaginar siquiera una coreografía con los apoyos musicales y escenográficos que le darían redondez, cuyo único valor radica en la propuesta coreográfica que compite por ser la más profunda y sesuda, o la más sugestiva para el momento coyuntural en el que se produce.

Si bien la preparación de los bailarines ha mejorado de manera extraordinaria, las diferencias conceptuales existentes —ya cliché— entre los clásicos y los modernos hacen notorias las desigualdades técnicas y expresivas entre las dos corrientes. Habría que puntualizar que el bailarín de tendencia clásica es previamente seleccionado y posee un entrenamiento mínimo de nueve años antes de pisar un foro con perfil profesional.

Lo cierto es que estas diferencias han generado públicos para todas las propuestas —sin lugar a duda, unas más socorridas que otras—, en las que se disfraza la carencia de medios de los grupos sin

(compiladoras), *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, volumen II, *Antología: Cinco siglos de crónicas, crítica y documentos (1521-2002)*. México, Conaculta/INBA/Escenología/Cenidi Danza, 2002, p. 589.

[10] Miguel Covarrubias, "Florecimiento de la danza", en *ibid*., p. 420. Covarrubias opinaba que el proyecto de la danza moderna emprendido en México había sido ejemplar por las condiciones que ofreció a los bailarines, mismas que no se daban en ningún otro país del mundo.

[11] M. Ramos y P. Cardona Lang (compiladoras), *La danza en México…*, *op. cit*., p. 421. Lin Durán aclara que cuando el licenciado Miguel Álvarez Acosta dejó la dirección del INBAL (1958), había encontrado la manera de impulsar democráticamente el trabajo de los distintos protagonistas de la danza. Él había reconocido que la diversidad de grupos se debía a la incompatibilidad de concepciones con respecto a lo que debía ser la danza. Sin embargo, el cambio de director, de jefe y de subjefe, renovó la idea de hacer "una gran compañía de danza moderna con los mejores bailarines de México", lo que provocó un caos. Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*. México, Cenidi Danza/INBA, 1990.

[12] En *Excélsior*, Gorostiza declaró a Luis Fernández de Castro que: "La danza moderna se desarrolla mejor en pequeños grupos, cuya esencia nosotros respetamos profundamente". Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder.* México, Conaculta/INBA, 1995, p. 521.

apoyo, que se perciben "diferentes" y se presentan en foros desnudos, sin iluminación, vestuario o escenografía; o al aire libre, en teatros o calles, y generan y reproducen su propio público.

Pero a nivel institucional ¿se conciben también esas diferencias? Sin discusión, se organizan espectáculos "de primera y de segunda", y por tanto existe la concepción de que están dirigidos a públicos de primera, de segunda, de tercera, a veces en relación directa con el poder adquisitivo de cada sector social. Sería interesante estudiar si hay una liga inmediata entre las preferencias estéticas y el nivel educativo, emocional o espiritual del espectador —catalogación velada por una ideología—, pues en muchas ocasiones nos encontraríamos con sorpresas impensables.

Por otra parte, entre las nuevas generaciones de bailarines clásicos la demostración del desarrollo técnico es prioritaria, y muchos se rehúsan a probar nuevas formas de movimiento o de expresión, especialmente cuando no corresponden a la imagen generalizada que se tiene de los bailarines clásicos. Por las mismas razones se percibe una devaluación de las coreografías que, en busca de una actitud interior, no hacen uso de grandes extensiones, grandes saltos o múltiples piruetas. Esta tendencia constituye una "moda de época" que no es exclusiva de México, por lo que es comprensible que el esfuerzo por adquirir la técnica sea esencial en el estudiante de danza clásica. La vida del bailarín es corta y se recibe poco reconocimiento, por ello este profesional busca el reto técnico que le permita la exhibición y el aquilatamiento de sus capacidades.[13]

La línea de pensamiento de "elite" dio origen al BCM, compañía que tuvo que defender firmemente su sitio ante sus detractores y ante quienes la han considerado como "la consentida del INBA". Ha pasado más de medio siglo desde su creación y mucho se argumenta aún en torno a la misma. ¿Es en verdad necesaria una compañía de danza clásica para formar al público? ¿Alcanzará algún día la CND la calidad de las destacadas compañías europeas? ¿Es la excelencia un problema de tradición, de escuela, de línea artística, económico, de organización, de años de trabajo, o de idiosincrasia? ¿Es la perfección técnica y de producción una meta indispensable para una compañía cuyo objetivo prioritario ha sido el adiestramiento artístico/cultural y la captación de un amplio público? ¿Qué se necesita para que la CND encuentre una línea propia? ¿Cómo impulsar la formación de coreógrafos nacionales en las vertientes denominadas clásicas? ¿Cuál es la manera de contribuir al desarrollo óptimo de la CND?

Éstas son algunas de las preguntas fundamentales que enfrentarán, sin duda, los dirigentes de la política cultural nacional al desarrollar sus planes y proyectos de trabajo. Así como todos aquellos que, interesados en el tema, se adentren en él para entender la lógica que subyace a las acciones desplegadas por la compañía oficial, representante máxima de la política cultural institucional.

La presente investigación tiene como eje fundamental la producción coreográfica nacional al interior del BCM y la CND, tema que abrirá las interrogantes ya expuestas, como cimiento reflexivo con respecto a su práctica. En principio, y como base de mis propias preguntas, fue necesario tener un acercamiento histórico a esta compañía: una recopilación de su acción y memoria. De ahí parto para examinar la producción dentro de la compañía oficial, utilizando la cronología a manera de anclaje.

De acuerdo con la línea de investigación a la que me he inclinado —la coreografía—, mi intención será revisar los cambios estilísticos en el BCM y la CND, y su relación con el contexto histórico social: la influencia de la crítica en su producción, los coreógrafos mexicanos involucrados, las dificultades que encontraron para producir su obra, sus aportes a la cultura nacional, entre otras cuestiones.

Recuperar la memoria en un área como la danza resulta complejo cuando se carece de los "objetos coreográficos" que se desean analizar: prácticamente no hay registros escritos (a excepción de los comentarios periodísticos: crónicas, entrevistas, y a veces críticas, que en ocasiones fueron conservados por los propios bailarines y no se encuentran fechados) ni videográficos de la mayoría de las coreografías mencionadas. No obstante, este recuento pretenderá dar una idea de los recursos e intereses de los creadores nacionales que participaron en estas dos compañías.

Me permito hacer notar la escasez de textos publicados que aborden al BCM y a la CND como tema de estudio; entre las excepciones mencionaría los ambiciosos libros digitales *Danza y poder I* y *II*, de Margarita Tortajada Quiroz, cuyo enfoque histórico/social me parece indispensable para el análisis que

[13] Nellie Happee, una de las coreógrafas que ha vivido el desarrollo del BCM y de la CND, reconoce que a los directivos actuales "sólo les preocupa el avance técnico", mientras que antes todo se hacía simultáneo: "aprendizaje de la técnica y aprendizaje del foro". En su opinión, los bailarines han descuidado lo más importante: "bailar y sentir", en un arte donde la técnica es un medio y no el objetivo principal: "se han olvidado que hay proyección, que hay interpretación…". María Alejandrina Escudero Morales, *Zapatillas y recuerdos. La historia oral, una fuente para la historia contemporánea de la danza en México*. Tesis para obtener el título de Licenciada en Historia. México, UNAM, 1999, p. 175.

me propongo efectuar, y en los que he de basarme como punto de partida para contextualizar mi investigación.[14] También he consultado un estudio de Kena Bastien acerca de las principales lesiones de los bailarines, el cual toma como referencia a la CND para desarrollar temáticas adyacentes de interés histórico y conceptual; asimismo me remito al texto conmemorativo de la CND, resuelto prioritariamente por documentos fotográficos: a través de las imágenes se registran instantes coreográficos que hacen posible constatar el desarrollo técnico de la compañía.

Mi aportación a la bibliografía existente será un texto analítico —en la medida de lo posible— que aborda la concepción de la producción coreográfica del BCM y de la CND a lo largo de su historia. Debido a que en mi juventud fui miembro de estas compañías, y en la actualidad desarrollo la investigación en el área dancística, me interesa rescatar las producciones de tendencia vanguardista realizadas por los coreógrafos mexicanos, así como reflexionar acerca de las distintas problemáticas que se desencadenan desde la institución en diálogo con la política cultural del país, y que se muestran de una manera u otra en dicha producción.

En esta investigación trabajé sobre la base de la continuidad/discontinuidad de ambas compañías: el desarrollo que experimentó la institución desde su instauración oficial bajo el nombre de BCM, los conflictos al interior y al exterior, los cambios de tendencia en su producción dentro del contexto artístico/cultural, los objetivos sociales que la han conformado, y por último, el análisis de las coreografías que marcaron un hito en su trayectoria. El hecho de que la agrupación se haya mantenido desde 1963 implica una serie de diálogos y negociaciones entre distintas instancias institucionales, con la finalidad de llevar a la acción ideas y esfuerzos colectivos.[15]

La compañía ha atravesado por distintas etapas de estabilidad/inestabilidad que, como toda institución gubernamental, tuvo que enfrentar para consolidarse y cumplir, a veces de manera imperfecta, los objetivos planteados. La pregunta principal sería si ha podido establecer una personalidad coreográfica propia y rastrear el pensamiento que sostiene la estilística que la caracteriza. Esta revisión dará forma a las distintas fases estilístico/conceptuales por las que ha transitado, al registrar aquellas propuestas coreográficas que por alguna razón fueron trascendentes para la cultura nacional.

Mi propuesta se caracteriza por una mirada desde la actualidad, es decir, lo que es hoy la CND y cómo logró llegar a ese punto. En lo que se refiere a la construcción histórica y el análisis de las obras me apoyo en documentos originales y textos acerca del BCM y la CND, así como en entrevistas realizadas a las personas que han ejercido alguna influencia dentro del organismo y los coreógrafos que han destacado por sus aportaciones conceptuales y formales. Encuentro como primer obstáculo a mis objetivos de rescate coreográfico la magnitud y la cantidad/calidad del material documental y de video. Juzgo difícil abordar de manera detallada la producción coreográfica cuando el fundamento principal son las críticas periodísticas, siempre subjetivas.

Es conveniente advertir que el rubro denominado "crítica" incluye a periodistas, cronistas, historiadores, músicos, bailarines y coreógrafos que volcaron sus opiniones en los distintos periódicos y revistas de la época. Muchos de ellos no eran especializados en danza —y a veces ni en la crítica de cultura— pero, dada su necesidad, el propio INBA los impulsó a ejercer estas funciones. Así, en el presente trabajo no es raro encontrar inclinaciones personales hacia la alabanza institucional, o hacia el coreógrafo o la bailarina preferidos, en ocasiones no por su técnica, sino por su belleza física. Son pocos los críticos que abordan la obra en forma directa, especialmente en la expresión clásica, donde destacan más los elogios a la precisión técnica o interpretativa de los ejecutantes. Las descripciones detalladas y minuciosas, con conocimiento del desarrollo histórico de la danza, son también escasas, aunque en términos generales se logra captar la originalidad de una obra en cuanto a temática, diseño coreográfico, movimiento, o uso de la música. A pesar de todo lo anterior, existen excepciones, como las de Sam Askinazy, Raquel Tibol, Gerónimo Baqueiro Fóster, Antonio Luna Arroyo, y Clive Smith, por mencionar a los más aguzados. Con

[14] En estos textos se abordan de manera rigurosa, aunque discontinua, las etapas histórico/productivas de las citadas compañías.

[15] Nellie Happee, quien ha compartido este esfuerzo, sintetiza: "Creo que la CND es el resultado del trabajo de muchas personas; a lo mejor hemos tenido fallas en un sentido, pero ha habido aportaciones en otro. Los chicos, ahora, no se dan cuenta de todo lo que se logró en esa época. A mí, finalmente, me da mucho coraje cuando le 'tiran' en los periódicos al ingeniero Vázquez Araujo porque, la verdad, ingeniero en minas, pero hizo más por la compañía que mucha gente del medio de la danza". Nellie Happee, en entrevista realizada por María Cristina Mendoza. México, 28 de diciembre de 2009, inédita.

el paso de los años esta importante labor crítica se iría perfeccionando, aunque su objetivo primordial —difundir las actividades y atraer públicos— difícilmente alcanzó mayores profundidades.

Esta investigación analiza, del capítulo I al IV, los inicios del BCM y los esfuerzos emprendidos por sus distintos integrantes para mantenerse como una compañía permanente y con reconocimiento oficial, quizá la única manera de sobrevivir y avanzar en un país con recursos mal administrados, como el nuestro. Esa parte del libro documenta los cambios producidos al interior de la compañía con el paso de los años, así como los comentarios de la crítica con respecto a los montajes de las obras tradicionales, y los realizados por coreógrafos extranjeros. En el capítulo IV haré mención específica sobre los coreógrafos nacionales que contribuyeron a conformar un repertorio para el BCM antes de que se convirtiera en CND.

En la segunda parte de esta investigación me enfoco a la historia de la CND, la cual divido en etapas para facilitar su lectura. Después de un proceso aparentemente unitario, que aborda el tema del desarrollo histórico-coreográfico dentro de ambas compañías, me adentro en el análisis coreográfico. Al final de cada división (BCM y CND) incluyo a los Primeros bailarines que le aportaron fuerza a las compañías en distintos momentos. Las preguntas que guían la investigación son semejantes en ambos casos. Las fotografías incluidas captan instantes de los avances técnicos y coreográficos del BCM y la CND. Las entrevistas a los actores que vivieron el desarrollo de estos acontecimientos y la memoria personal se recuperan también a lo largo de los textos.

Ballet Clásico de México

Capítulo I

La danza clásica institucional

El Ballet Clásico de México (BCM) fue creado en un entorno de cambio en el panorama político y cultural del país, que se alejaba cada vez más de los compromisos sociales y tendía a incorporarse a los movimientos de la economía y el arte universales. No obstante, en el ambiente de la danza aún tenía vida el ya "deteriorado"[1] Movimiento de la Danza Moderna Mexicana (MDMM), cuyos defensores mantenían acalorados debates entre funcionarios, bailarines, coreógrafos y críticos que opinaban acerca de lo que debería ser la política cultural en México. En este clima de ruptura, colmado de fricciones, el plan de creación del BCM enrareció aún más la atmósfera cuando Celestino Gorostiza, director del INBA —con el apoyo del presidente Adolfo López Mateos—, cortó el subsidio al Ballet de Bellas Artes (BBA) —gesto que, según los seguidores con inclinación hacia el "nacionalismo cultural", daría muerte a la danza mexicana— para crear una compañía representativa del "clasicismo europeo".[2]

Esta nueva compañía se conformaría, según se indicó, al convocar a los mejores bailarines del momento, por lo que Gorostiza invitó, previo contrato, a Ballet Concierto de México (BCoM), dirigido por Felipe Segura, y de manera independiente a los integrantes del Ballet de Cámara (BC) —bajo el mando de Nellie Happee y Tulio de la Rosa—, así como a cualquier otro bailarín interesado en presentar las audiciones.

BCoM contaba con diez años de trabajo y experiencia en su currículum, durante los cuales se había ocupado, con gran entusiasmo y dedicación, de difundir la danza en la capital y en el resto del territorio nacional. Su repertorio incluía principalmente obras de la tradición del ballet clásico y noveles coreografías que compartían, de un modo u otro, el "modernismo" de aquellos tiempos: *Fuego muerto*, de Jorge Cano; *El pájaro y las doncellas*, de Carlos Gaona; *Tres tiempos de amor*, de Felipe Segura; *Nubes y fiestas*, y *La noche de los mayas*, de Guillermo Keys; y *Electra*, de Fernando Schaffenburg.[3]

Nellie Happee recuerda que Celestino Gorostiza la llamó, después de haber presenciado las exitosas funciones del BC,[4] para anunciarle que iba a formar una nueva compañía, y que dados sus conocimientos, profesionalismo y experiencia, la requería para formar parte de la Comisión Técnica del nuevo ballet. También le comunicó que los bailarines del BC podían acceder a las audiciones y, de contar con los requerimientos que se estipulaban, incorporarse a esta nueva institución.[5]

---

[1] Muchos críticos de la época hicieron referencia a que los coreógrafos del MDMM habían agotado sus recursos creativos, que se basaban de manera fundamental en textos literarios, en la pintura y en la música de artistas nacionalistas, y que descuidaron los aspectos vinculados al cuerpo y al movimiento. En 1970, Guillermina Bravo (†), representante de la tendencia de extrema izquierda, ampliaría su visión al otorgar importancia al cuerpo –elemento fundamental de la danza– y preocuparse por las posibilidades técnicas y expresivas del movimiento.

[2] De 1958 a 1964, Celestino Gorostiza fue director del INBA y Ana Mérida tuvo el cargo de jefa de Danza.

[3] Felipe Segura señalaba que hasta 1957, momento en el que BCoM se presentó en el TBA, la danza clásica se disfrutaba de manera esporádica, por lo que su compañía había contribuido a que el público "la redescubriera". En aquel entonces, la Asociación Musical Daniel, A. C. y el INBA se encargaban de contratar a parejas famosas para bailar los célebres *pas de deux* de las obras tradicionales; entre aquellas parejas estuvieron Lupe Serrano y Michael Lland, futuro director del BCM. Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder II* [CD-ROM]. México, Conaculta/INBA/Cenart, 2006, p. 197.

[4] José Hugo Cardona, "La danza *impromptu*", en *El Universal*. México, D. F., 18 de agosto de 1963, Fondo Felipe Segura (FFS), Biblioteca Nacional de las Artes (BNA). Cardona registró la asistencia de tres mil quinientas personas para presenciar el programa de jazz del BC en el TBA. (En ese tiempo, la capacidad del teatro era aproximadamente de dos mil butacas.)

[5] Celestino Gorostiza tuvo concertaciones por separado con Segura y Happee, por lo que no es de extrañar que Segura se mostrara sorprendido cuando finalmente la compañía se estructuró sin otorgarle el cargo de director, después de haber realizado tantos esfuerzos para conseguirlo. Al poco tiempo, Felipe Segura manifestó que había considerado como una traición el hecho de que hubieran enviado, "sin él saberlo", a Happee y al representante de BCoM a Estados Unidos a negociar la contratación de Enrique Martínez como director, siendo que esta decisión —en la que democráticamente se incluyó a los representantes de ambas compañías— se acordó en documento escrito durante una sesión a la que Segura no asistió. Por otra parte, Happee, al no conocer los documentos del Consejo interno del BCoM, afirma que en ningún momento se hizo referencia a

El BCoM arrastraba un déficit desde 1961[6] y el BC sobrevivía con muchas limitaciones económicas. Ambos conjuntos estaban conscientes de que su desarrollo artístico pendía de un hilo, por lo que la propuesta de sumarse a un proyecto oficial les pareció a sus directivos una buena oportunidad para crecer.

El maestro Gorostiza, en favor de la fortaleza institucional, determinó que el nuevo ballet estaría regido por una Comisión Técnica —constituida por Ana Mérida, Felipe Segura, Antonio López Mancera, Rodolfo Halffter y Nellie Happee—[7] que se haría cargo de las decisiones artísticas después de considerar las opiniones y la experiencia de sus distintos miembros. De esa manera se dio inicio a la negociación formal mediante una serie de juntas en las cuales se definiría, por un lado, el contrato entre el INBA y el BCoM, y por otro, el funcionamiento de la nueva compañía, que llevaría el nombre de Ballet Clásico de México (BCM).

El Consejo representativo del BCoM se encargaría de dialogar con el INBA y establecer los acuerdos de contratación entre ambas instancias. Después de varias juntas se determinó que BCoM se ocuparía de los asuntos administrativos a través de su Consejo, que manejaría los fondos del nuevo organismo procedentes del INBA.

Es de lamentar que este acuerdo, que en apariencia beneficiaba a BCoM, fuera el origen de permanentes fricciones con la institución, pues si bien el Consejo directivo de esta compañía manejaba la parte económica, no tenía injerencia en las decisiones artísticas, de las que se ocupaba la Comisión técnica del BCM. Los términos en que se redactó esta contratación fueron ambiguos y dieron lugar a malentendidos: aunque la tercera cláusula del contrato decía que la dirección artística de BCM quedaría permanentemente a cargo del director artístico de BCoM, también estipulaba que temporalmente la ejercerían los "directores huéspedes" designados por la Comisión técnica del BCM y contratados por el Consejo del BCoM. Por otra parte, la cuarta cláusula determinaba que la dirección técnico-artística se encomendaría a la Comisión técnica del BCM, conformada por el director artístico de BCoM, el jefe del Departamento de Danza del INBA, y tres personas más designadas por la Junta coordinadora, quienes debían ser un maestro de danza de reconocido prestigio, un músico y un escenógrafo.[8]

A esta precisión, que pronto reflejaría sus contradicciones, se sumó la falta de comunicación entre el Consejo directivo del BCoM y la Comisión técnica, lo que produjo múltiples problemas durante y después de las negociaciones. Segura mencionaría en repetidas ocasiones que le habían propuesto ser director artístico "inamovible" de la nueva compañía, situación que él dio por hecho debido a las gestiones que realizó con el maestro Gorostiza. Pero en el acta contractual, firmada por el director de Bellas Artes y María de la Luz Enríquez, presidenta del Consejo Directivo del BCoM, consta que la Comisión técnica —y en última instancia, Celestino Gorostiza— estaría a cargo de las decisiones de carácter artístico[9].

El maestro Segura, conocido en el medio dancístico por su carácter inquieto, fantasioso, manipulador e intempestivo,[10] empezó a plantear propuestas que producían tensión al considerar que el INBA se estaba aprovechando de las circunstancias. Era una manera de provocar a Ana Mérida, con quien no simpatizaba, y también a la institución. De tal suerte, expresó su inconformidad por la contratación del director huésped, Enrique Martínez, y declaró que ésta se había llevado a cabo "sin su consentimiento", mientras se encontraba atendiendo una gira y las últimas presentaciones de BCoM.[11] Argumentó que él había propuesto en el Consejo del BCoM al eminente maestro Alfredo Corvino, quien no fue siquiera considerado.[12] Si bien esto es cierto, algunos miembros de la Comisión técnica afirmaron que Corvino

un puesto de director "inamovible" para Segura. Comparar con la versión de Felipe Segura en M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder I* [CD-ROM], *op. cit.*, pp. 534-536.

[6] Acta del Consejo del BCoM, con fecha 5 de junio de 1963, FFS-BNA.

[7] El domingo 22 de septiembre de 1963 se anunció la conformación del BCM bajo la jurisdicción de una Junta Coordinadora formada por Celestino Gorostiza y la señorita María de la Luz Enríquez. En la Comisión técnica se mencionan los nombres de Ana Mérida, jefa del Departamento de Danza, Felipe Segura, Nellie Happee, Antonio López Mancera y Rodolfo Halffter.

[8] Contrato establecido entre el BCoM y el INBA, con fecha 18 de mayo de 1963, Archivo Nellie Happee (ANH).

[9] La mención acerca del cargo de director inamovible se encuentra en Contrato establecido entre…, *op. cit.* Además, en varias notas referentes a la constitución del BCM, a nombre de Celestino Gorostiza se informaba que Felipe Segura sería designado como titular del mismo.

[10] En el libro *Felipe Segura, una vida en la danza*, de María Alejandrina Escudero (publicado por Conaculta en 1995), el maestro Segura, en sus propias palabras, describe así su personalidad.

[11] Habría que aclarar que el maestro Segura no asistió a la junta en la cual se decidió que la maestra Happee —representante de la Comisión técnica— y María de la Luz Enríquez —por parte de BCoM, y quien posteriormente fue sustituida por Juan Gabriel Espinosa de los Monteros— viajaran a Nueva York para cerrar el contrato de Martínez.

[12] Alfredo Corvino nació en Montevideo, Uruguay, en 1916; cursó estudios con Antony Tudor, uno de los fundadores del ABT. Se desempeñó como primer bailarín del Teatro Municipal en Uruguay y trabajó con el Ballet Ruso de Montecarlo. Participó también en la compañía del Metropolitan Opera Ballet, el Radio City Music Hall Ballet, el Ballet Clásico de Nueva Jersey, la compañía Herbert Ross y la de Alexandre Gavrilov. En esta misma escuela fue docente durante cuarenta años y recibió el nombramiento de doctor honoris causa de Bellas Artes. Murió en agosto de 2005, después

provenía de un ballet demasiado tradicionalista, por lo que no encajaba con la tendencia que se pretendía tuviera la nueva compañía.[13] Asimismo, el maestro Segura se mostró en contra de la programación sugerida para la función inaugural, que incluía dos obras de jazz que Tulio de la Rosa había presentado con el BC en el TBA, pues opinaba que este tipo de manifestación no correspondía al gusto del público, además de que los bailarines no estaban entrenados en la técnica de jazz.

En síntesis, Segura manifestó que la Comisión técnica del BCM hacía a un lado muchas de las propuestas del Consejo Directivo del BCoM, además de que incumplía los acuerdos establecidos.[14] Cabe aclarar que él era la única persona que asistía tanto al Consejo del BCoM, como a la Comisión técnica de vigilancia, mientras que otros de los integrantes de ésta no eran informados de muchas de las propuestas del Consejo directivo del BCoM. Finalmente, en una junta de este Consejo, llevada a cabo el 19 de octubre, Segura expuso que Ana Mérida le había pedido su renuncia —según Mérida, había sido solicitada verbalmente por él—, así como la disolución del Consejo para que la Comisión técnica de vigilancia fuera la única autoridad. Desde luego, el Consejo del BCoM defendió a Segura y exigió el cumplimiento del contrato establecido con el INBA. Estas condiciones de presión orillaron a Celestino Gorostiza a aceptar la renuncia de Felipe Segura, quien seguiría con su trabajo de forma independiente.

Las tensiones descritas dan cuenta de la complejidad de intereses que intervinieron al conformarse la nueva agrupación: por órdenes superiores, Celestino Gorostiza debía crear una compañía de ballet antes de que terminara el sexenio; Ana Mérida —independientemente de su tendencia artística personal hacia la danza moderna— debía mostrar eficacia en el cumplimiento de su cargo; Felipe Segura se sentía con más derechos debido al peso de su compañía y tenía en mente convertirse en el director de la compañía y defender la línea tradicional del ballet clásico. Por su parte, y como miembro de la Comisión de vigilancia, Nellie Happee no entendía lo que estaba pasando pues sólo manejaba la información que se difundía en las juntas a las que ella era convocada.[15]

Negociaciones referentes a contratos, programación, designación de puestos, selección de coreografías, sueldos y más, son datos que pueden encontrarse en las actas de las juntas realizadas por la Comisión Técnica del BCM, mismos que fueron acordados conjuntamente para que éste tuviera un reglamento que le sirviera de base y finalmente pudiera trabajar para presentarse al público. Debido a lo complejo y arbitrario —según algunas personas que simpatizaban con Segura— de esta fusión, al poco tiempo de crearse el BCM, tanto Felipe Segura[16] como Nellie Happee (un año después) y Tulio de la Rosa (el que más se sostuvo dentro del BCM)[17] se separarían del proyecto, argumentando no estar de acuerdo con las acciones tomadas desde los "altos mandos".[18]

Felipe Segura se desligó en el mes de octubre, y el 11 de febrero retornó a los escenarios de la capital con su BCoM, que se presentó en el Teatro Insurgentes, y prolongó su vida artística cinco años más, con temporadas incluso en el TBA.[19] En 1964, ya estructurado el BCM, Segura y algunos de sus bailarines —entre ellos Susana Benavides— serían nuevamente aceptados en este ballet, no sin antes firmar una cláusula en la que se aclaraba que la contratación no tenía nada que ver con el BCoM, pues era absolutamente personal.

---

de haber formado a generaciones de bailarines.
www.elmundo.es/elmundo/2005/08/05/obituarios/1123270018.html [Consulta: 17 de mayo de 2012].

[13] En la actualidad, Happee argumenta que el Consejo se inclinó por la contratación del cubano Enrique Martínez no porque hablara español —en danza no es tan necesario entender el idioma del maestro— sino porque había sido asistente de *régisseur* de Dimitri Romanoff en el ABT y conocía las condiciones en que trabajaban las compañías en los países latinoamericanos.

[14] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, *op. cit.*, p. 79.

[15] Tortajada apunta que en una reunión del Consejo Directivo de BCoM se discutió la posición de Tulio de la Rosa, quien le había informado a Celestino Gorostiza que BC seguiría trabajando y que el acuerdo al que habían llegado Nellie Happee y el INBA era personal. *Idem* .

[16] Jorge Cano, primer bailarín de la compañía, manifestó que finalmente el ballet clásico obtenía un apoyo oficial, ventaja que antes sólo tenían los bailarines de danza moderna, pero que no todo era "miel sobre hojuelas", ya que "por manejos de Ana Mérida", Felipe Segura había sido excluido de la mesa directiva. Jorge Cano, "Mis pasos en la danza", en Maya Ramos y Patricia Cardona, *La danza en México*, vol. I. México, Conaculta/INBA/Escenología, 2002, p. 919.

[17] Años más tarde, Tulio de la Rosa declaró que cuando se anunciaron las audiciones para crear al BCM le costó aceptar el proyecto al pensar que significaba la desaparición de BC, sin embargo se sumó a la convocatoria con el resto de los integrantes de su grupo y fue aceptado como solista. Al principio se sintió complacido, pues su intención era bailar sin las presiones que le imponía el cargo de codirector en BC, pero después del debut sus obligaciones fueron en aumento, ocasionando que apenas pudiera pisar el foro. No obstante, lo seguía entusiasmando la posibilidad de constituir una compañía con el modelo del ABT, que planeaba tener en repertorio obras tradicionales y otras de corte contemporáneo de coreógrafos mexicanos, como Nellie Happee, Gloria Contreras y él mismo.

[18] Estos conflictos estarían presentes durante mucho tiempo dentro de la compañía. Tras la separación de Segura y Happee del BCM, ambos repondrían sus propias compañías. Segura conservó el nombre de su agrupación, y Happee fundó el Ballet Clásico 70 (BC70), con el apoyo de Amalia Hernández.

[19] Sin autor, "Retorno de Ballet Concierto", en *Cine Mundial*. México, D. F., 11 de febrero de 1965.

El tiempo desempeñó un papel importante en el debut del BCM, ya que existía el compromiso de realizar las presentaciones públicas, y este factor fue prioritario antes que meditar y definir de manera pausada —como lo hubiera querido la meticulosa Nellie Happee— los distintos lineamientos y actividades. Los trámites para la creación del BCM muestran la premura: los primeros documentos donde se registró la constitución de la agrupación tienen fecha de mayo de 1963, y para el 29 de junio Celestino Gorostiza anunciaba en una nota periodística que habría una "genuina" compañía de ballet clásico dirigida por Felipe Segura.[20]

Para noviembre del mismo año, BCM debía contar con un programa inaugural, nada menos que en el TBA, compromiso adquirido por Gorostiza con el presidente Adolfo López Mateos y su esposa Eva Sámano, apasionada de la danza, en especial de la clásica.[21] En el mes de julio, un representante de cada una de las compañías fue elegido para acudir a la sede del American Ballet Theatre (ABT) con el fin de oficializar el contrato del maestro cubano Enrique Martínez, quien desde el 20 de agosto sería el director artístico de la Primera Temporada del BCM.[22]

Una vez decretada la creación del BCM se llevaron a cabo las audiciones para los bailarines mediante una convocatoria abierta. Los miembros del BCoM recibieron una compensación al integrarse a la nueva compañía, mientras que BC no tuvo este beneficio. Los encargados definieron el programa y habiéndolo montado y ensayado con los nuevos bailarines, el INBA organizó varios eventos para publicitar el debut del BCM, entre ellos, una exhibición de la compañía en el salón 7 de la Academia de la Danza Mexicana (ADM), en el mes de septiembre, encabezada por Celestino Gorostiza, a la que asistieron funcionarios y críticos, como Isabel Farfán y Alejandro Reyes.[23] En una reseña periodística, Rosalía (Rosa Lee) Clynes, quien fungía como representante del BCM, difundió que en esta compañía se unían notables coreógrafos, directores, maestros y bailarines mexicanos para ofrecer al público tres facetas de la danza: el ballet clásico, el ballet moderno y el ballet jazz.[24]

A pesar de las expectativas generadas por el debut de la nueva agrupación, el director huésped, Enrique Martínez,[25] se vio obligado a posponer el lanzamiento de BCM debido al luto que se decidió guardar a causa del asesinato del presidente de los Estados Unidos, John F. Kennedy, acaecido precisamente el día programado para su debut, 22 de noviembre de 1963. Las presentaciones se aplazaron para los días 26 y 30 de noviembre, y 1 de diciembre.[26]

Si se analizan los lineamientos de creación, el repertorio y la asesoría de maestros y coreógrafos del BCM en el momento de su fundación, se hace patente su tendencia explícita hacia las distintas corrientes expresivas de avanzada, aunque reforzada por obras de corte tradicional —sobrevivientes del romanticismo—, muchas de ellas creadas por coreógrafos del "movimiento modernista" ruso-europeo, como Michel Fokine.

A pesar de ello, muchos intelectuales y artistas consideraron la formalización del BCM como un retroceso. ¿Por qué el retorno al clasicismo? ¿Por qué excluir del cobijo oficial a la danza moderna, expresión que algunos coreógrafos, bailarines y críticos creían más cercana a la idiosincrasia nacional y con probada experiencia de creación?[27]

---

[20] S/a, "Habrá genuina compañía de Ballet Clásico", en *Novedades*. México, D. F., 29 de junio de 1963, FFS-BNA.

[21] Felipe Segura afirma que él sugirió en una junta que la primera presentación fuera en provincia para ver cómo funcionaba el programa, pero su propuesta no fue aceptada. M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, *op. cit.*, p. 79. También hizo mención de los ambiciosos planes para actualizar al BCM, como clases de música, actuación, escenografía e historia del arte, las cuales duraron poco debido a la carga de trabajo y el poco interés de los bailarines. María Alejandrina Escudero, *Felipe Segura. Una vida en la danza*. México, Conaculta/INBA/Escenología, 1995, p. 178. Maya Ramos comenta que Eduardo Mata y Héctor Ortega fueron algunos de los maestros de los cursos que los bailarines rechazaron.

[22] El 9 de julio de 1963 se llevó a cabo la junta donde se tomó esta decisión. Nellie Happee y Juan Gabriel Espinosa de los Monteros viajaron el 14 de julio, ya que María de la Luz Enríquez no pudo hacerlo. M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, *op. cit.*, pp. 72-73.

[23] S/a, "Presentan a la compañía Ballet Clásico de México", en *Novedades*. México, D. F., 13 de septiembre de 1963, FFS-BNA. En esta nota sobre el evento se hace referencia a Felipe Segura como su director.

[24] S/a, "Coctel a los miembros del Ballet Clásico de México", sin referencia (s/r), 1963, ANH.

[25] Según María de la Luz Enríquez, se decidió contratar al cubano Enrique Martínez por la ventaja del idioma y por considerarlo un buen elemento, a pesar de no destacar en una función específica. Finalmente, a los miembros de la compañía no les gustó su desempeño como maestro y solicitaron que Nellie Happee lo sustituyera. Martínez revisaría cuatro obras del repertorio existente y montaría dos nuevas; inició sus funciones el 26 de agosto y tendría doce semanas para desarrollar las tareas estipuladas según contrato. Acta de la Junta extraordinaria de la Comisión Técnica del BCM, 8 de agosto de 1963, en M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, *op. cit.*, p. 74.

[26] Rafael Fraga, "Se suspende la inauguración del Ballet Clásico de México", en *El Universal*. México, D. F., 24 de noviembre de 1963. Clive Smith refirió en 1966 que BCM se había formado en septiembre de 1963 y se presentó por primera vez en junio de 1964, con tal éxito que se programaron ocho funciones más durante octubre. Ana Mérida escribió entonces que BCM tenía la capacidad de competir con las mejores compañías de otros países. Clive Smith, "La disciplina de un ballet", en el suplemento de *El Sol y la Cultura*. México, D. F., 23 de enero de 1966, Archivo Jorge Cano (AJC).

[27] Segura afirmaba que el Ballet de la Ciudad de México había contado con el apoyo del presidente de la república. Quizá la decisión de Celestino Gorostiza, de crear una compañía con base en el entrenamiento del ballet, se gestó en instancias superiores al propio INBA.

Con el paso de los años, ya calmados los ánimos, Margarita Tortajada señala que la constitución del BCM se debió tanto a razones políticas —ajenas al campo de la especialidad—, como artísticas y organizativas:

> ...el interés del Estado mexicano por transformar su imagen hacia el exterior; la imposición de los modelos extranjeros en la danza, al igual que en otras artes, donde lo prevaleciente iban a ser la forma y la espectacularidad; el interés de grandes sectores de la sociedad por convertirse en cosmopolitas, lo que afectaba su consumo de arte, y las razones económicas, pues la danza moderna no garantizaba éxitos de taquilla que sí lograban la danza clásica y la folclórica.[28]

Me parece que otra situación determinante para constituir el BCM fue que la danza moderna pasaba por un periodo de reajuste, y los pleitos entre las tendencias de sus distintos miembros —en aquel entonces de vida o muerte— se volvieron inmanejables para el INBA.

Con apego a sus lineamientos, el repertorio del BCM se dividió en tres tendencias:

La clásica, con las obras *El lago de los cisnes*, de Marius Petipa, en versión de Enrique Martínez, música de Chaikovski, escenografía y vestuario de Antonio López Mancera; *Grand pas de quatre*, coreografía de Keith Lester, en versión de Tulio de la Rosa (música de Cesare Pugni); y *Pas de deux* de *Don Quijote*, de Obukhov, con música de Minkus e iluminación de López Mancera.

La moderna, con *Electra*, de Enrique Martínez (música de Béla Bartók, escenografía y vestuario de López Mancera); *El combate*, de William Dollar (música de Raffaello de Banfield, escenografía y vestuario de López Mancera); *Trío*, de Nellie Happee (música de Tomaso Albinoni, iluminación de Tom Skelton); y *Encuentro*, de Nellie Happee (música de Benjamin Britten, escenografía y vestuario de López Mancera).

La de jazz, con *Orfeo en los tambores*, coreografía de Tulio de la Rosa (música de Tino Contreras, libreto de Rosa Lee Clynes, escenografía de Antonio López Mancera); y *Speed Crazy*, también de Tulio de la Rosa (música de Chucho Zarzosa, escenografía y vestuario de López Mancera).

Jorge Cano y Melissa Hayden en *El lago de los cisnes*. Coreografía de Enrique Martínez según la original de Marius Petipa.

Los créditos del BCM quedaron de la siguiente manera: director artístico, Enrique Martínez; coordinadores, Celestino Gorostiza y María de la Luz Enríquez; jefe de producción, Antonio López Mancera; director de orquesta, Jorge Delezé; asesor musical, Rodolfo Halffter; director de escena, Rodolfo Montalvo; representante, Rosa Lee Clynes; y traspunte musical, Juan González Amador. La música, en vivo, estuvo a cargo de la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes y el Conjunto de Jazz de Chucho Zarzosa. Como coreógrafos se mencionan a Tulio de la Rosa, Nellie Happee y Enrique Martínez.

El 17 de noviembre de 1963, Hans Sachs (seudónimo del filósofo Miguel Bueno, funcionario del INBA) hacía referencia a la creación de esta institución que sustituía al recién eliminado BBA, "cuyo declive fue definitivo para la apertura de una nueva senda". Sachs explicaba que el nuevo organismo no estaría "incondicionalmente al servicio de las puntas", e incluyó en su nota el anuncio que había hecho el Departamento de Prensa del INBA, a cargo de Héctor González Morales, con respecto al surgimiento de la nueva compañía. En dicho anuncio se afirmaba que gracias a los esfuerzos conjuntos de varias personas que trabajaban "dignamente por México" se había podido constituir el BCM. Asimismo se reconocía el empeño de las compañías independientes de ballet que "mantuvieron latente este arte", semillero para la formación de los bailarines que integraban el nuevo organismo. González Morales informaba que el proyecto estuvo dirigido de manera acertada por Celestino Gorostiza, "quien tomó para sí la tarea inmensa de dar a México el lugar que merece como centro cultural de primer orden", con la intención de eliminar lo caduco y guardar con amor

[28] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder I*, *op. cit.*, p. 520.

"lo imperecedero, lo realmente valioso, para mostrar a México su glorioso pasado artístico, no por ignorado, menos valedero". En franca adulación hacia Gorostiza, expuso que el funcionario había logrado integrar la labor del INBA, cuyos ideales estaban muy divididos, y que a partir de entonces avanzaría "conjuntamente hacia la superación constante" para marcar una nueva época en la danza. El escrito destacaba el entusiasmo con el que había trabajado Ana Mérida, jefa del Departamento de Danza, a quien era necesario agradecer su interés. Anunció que se había contratado al joven maestro Enrique Martínez —que había trabajado en América Latina, Estados Unidos y Europa—, con amplia experiencia, madurez artística y dotes coreográficas, tanto para montar y supervisar el repertorio de obras tradicionales —útiles para medir el adelanto de los bailarines— como de obras del ballet moderno. Para respaldar esta contratación por parte del INBA, se mencionó que el Teatro Bolshoi había escenificado la obra *Despertar*, de Martínez, quien aceptó prestar al BCM su ballet *Electra*, coreografía de intensa emotividad que seguramente causaría "un impacto tremendo" al público. Martínez sería el encargado de "limpiar la técnica clásica", además de fungir como director artístico de la compañía, en tanto que en la parte musical colaboraría Rodolfo Halffter, y en la escenografía y vestuario, Antonio López Mancera.

Aclaró Sachs que, aparte de las obras clásicas y de *Electra* (coreografía de Enrique Martínez), todas las demás serían de "valores hechos en México", lo cual permitiría presenciar la "más diversa variedad de estilos por los que ha pasado el ballet" y mostrar la creatividad del mexicano que, a pesar de no estar cercano a la tradición clásica, "había desarrollado 'un estilo muy personal' de la danza de puntas". Como otros intelectuales de la época, Sachs recalcó que México era un país con mucho talento, poseedor de una refinada sensibilidad artística, y no entendía por qué se había "abandonado este bello arte [refiriéndose al ballet clásico] durante tanto tiempo". Pero aseguraba que en las próximas funciones sería posible apreciar "en una sola representación, desde el clasicismo en su forma más pura hasta el ultramodernismo de vanguardia". Manifestaba que la base técnica de la nueva compañía sería el ballet clásico, "única forma de medir el progreso de un buen bailarín", que una vez formado podría aventurarse en el drama coreográfico moderno, el neoclasicismo u otras formas de danza, hasta "llegar a la más reciente: ballet-jazz".[29]

En espera de las posibles críticas que la presentación de BCM suscitaría, y al mismo tiempo para atenuar los conflictos con la danza moderna, Wilberto Cantón argumentó que la creación de BCM no significaba aceptar que el clasicismo fuera mejor, sin embargo, hizo del conocimiento público que la compañía ofrecería disciplina y técnica formativa a todo tipo de bailarines que quisieran acercarse a ella. Para Cantón, el debut de la nueva agrupación tal vez no alcanzaría el nivel de las grandes compañías internacionales, ya que éstas eran resultado de largos años de estudio y de constancia, pero aun así representaba un paso significativo para México. Por tal razón se curó en salud al establecer que "los modestos principios que pronto presenciaremos no deben desanimar al público ni a la crítica ni a los bailarines: será apenas la semilla de lo que en los años futuros" podría desarrollarse y florecer.[30]

BCM presentó en su debut, y como primer programa, las siguientes obras: *El lago de los cisnes*, *Electra*, *Pas de deux* de *Don Quijote*, y *Speed Crazy* (26 y 27 de noviembre y 1 de diciembre).[31] Los papeles protagónicos de *El lago de los cisnes* fueron interpretados por Melissa Hayden (Odette) y Jorge Cano (Príncipe Sigfrido); en *Electra*, el papel principal fue encarnado por Sonia Castañeda, y Marcos Paredes interpretó a Orestes; Susana Benavides y Jorge Cano bailaron *Don Quijote*; y en *Speed Crazy* intervino toda la compañía, además de Farnesio de Bernal en el papel de La chaperona.

El segundo programa (28, 29 y 30 de noviembre) estuvo constituido por: *Grand pas de quatre* (interpretado por Bettina Bellomo como Mlle. Grahn, Mirna Villanueva como Mlle. Grisi, Susana Benavides como Mlle. Cerrito y Sonia Castañeda como Mlle. Taglioni); en *Encuentro*, Ella fue Ruth Noriega, Marcos Paredes interpretó a Él, y Los otros fueron: Susana Benavides, Margarita Contreras, Carlota Lozano, Artemisa Pedroza, Tania Álvarez, Julio Martínez, Francisco Martínez, Alfredo Cortés y Flavio Zarzosa; en *Trío* intervinieron Sonia Castañeda, Nellie Happee y Marcos Paredes; en *El combate*, Melissa Hayden encarnó a Clorinda, Jorge Cano a Tancredo, y Los tres guerreros fueron Julio Martínez, Francisco Martínez y Alfredo Cortés; finalmente, en *Orfeo en los tambores* actuaron Tulio de la Rosa o Francisco Martínez

[29] Hans Sachs, "Debutará Ballet Clásico de México", en *El Universal*. Revista de la Semana. México, D. F., 17 de noviembre de 1963, p. 10, AJC.
[30] Wilberto Cantón, "Ballet Clásico de México", en *Excélsior*. México, D. F., 15 de noviembre de 1963, FFS-BNA.
[31] Programa de mano Ballet Clásico de México, primer programa, TBA, INBA, México, D. F., noviembre de 1963, AJC. Melissa Hayden aparece como artista invitada, en sustitución de Laura Urdapilleta.

(Orfeo), Sonia Castañeda (Eurídice), Socorro Bastida (Perséfone), Farnesio de Bernal (Hades), y el cuerpo de baile se convirtió en Las furias y Las sombras.

La mayoría de las obras incluidas en estas primeras presentaciones habían conformado el repertorio de las compañías de Segura y de Happee-De la Rosa; a ellas se añadieron algunas reposiciones por parte de Enrique Martínez y obras nuevas de coreógrafos mexicanos, innovadoras en cuanto al uso del cuerpo o de los elementos que las integraban.[32]

En ambos programas de mano, a manera de introducción aparecía una síntesis sobre la corta existencia de la danza en nuestro país[33] y el frustrado intento por establecer una compañía oficial que no había logrado "arraigar ni permanecer". En ese texto se planteaba abiertamente la disyuntiva entre la danza moderna (escuela de Martha Graham con tendencias expresionistas) y la danza clásica, así como el apoyo brindado hasta entonces por el INBA a la danza moderna. De igual forma se aludía a la situación prevaleciente en otros países donde el ballet clásico, "sin renunciar a su propia técnica", trataba de adaptarse a su tiempo, en compañías como el Ballet del Marqués de Cuevas, la de Jannine Charrat, y el Ballet del Siglo XX.

Grand pas de quatre. Coreografía de Tulio de la Rosa según la original de Keith Lester. De izquierda a derecha: Bettina Bellomo, Laura Urdapilleta y Sonia Castañeda; hincada al frente, Susana Benavides.

Líneas más adelante se afirmaba que la danza moderna mexicana seguía "en territorio experimental sin lograr convencer a los grandes públicos", y se enfatizaba el hecho de que "los grandes maestros de esa escuela, Martha Graham, Doris Humphrey y todos los demás, acababan por reconocer que la danza moderna" no podría prosperar sin los recursos "imperecederos de la danza clásica". Para concluir se manifestó que el BCM recibiría los apoyos técnicos indispensables para poder incorporarse al "auténtico movimiento moderno de la danza universal".[34]

Después del debut, los encargados de la difusión del INBA y otros periodistas publicaron artículos acerca del evento. El autor de uno de ellos confesó haber tenido dudas de que en unas cuantas semanas de clase, rutinas y ensayos, el BCM estuviera listo. No ponía en duda la calidad de los bailarines, sino la premura para la exhibición, pues el ballet clásico demandaba perfección. El periodista aprovechó el espacio para comentarle al director del INBA que de haber asistido a las recientes funciones —como era de esperarse— habría constatado que gran parte del público abandonaba la sala antes de que terminaran *Speed Crazy* y *Orfeo en los tambores,* y que la entrada había disminuido en el segundo programa. Por lo tanto le recomendaba, antes de emprender una nueva aventura: "trabajar mucho; desechar lo que al público amante del ballet clásico no le gusta; eliminar a quien no dé la medida artística […] para que no haya notorias desigualdades en los conjuntos".[35]

La revisión hecha por este crítico acerca del primer programa resulta interesante: según indicó, la versión de BCM de *El lago de los cisnes* —"el ballet más popular del repertorio clásico, y el más gustado del público mexicano"— tuvo "toques personales del coreógrafo y director huésped Enrique Martínez, logrados en ciertos momentos muy bien, y en general muy mal". También comentaba en su nota que el dueto que interpretó Melissa Hayden (a quien él consideraba equivocadamente una bailarina de demicarácter[36] invitada para sustituir a Laura Urdapilleta, quien había sufrido una lesión) difería del estilo

[32] Programa de mano Ballet Clásico de México, segundo programa, TBA, INBA, México, D. F., noviembre de 1963, AJC. El elenco estaba constituido por Laura Urdapilleta (BCoM), Sonia Castañeda (BC) y Jorge Cano (BCoM), primeras figuras; Socorro Bastida (BC), Eugenia González (BCoM), Bettina Bellomo (bailarina argentina), Ruth Noriega (BC), Susana Benavides (BCoM), Julio Martínez (BCoM), Margarita Contreras (BC), Marcos Paredes (BC), Tulio de la Rosa (BC) y Tomás Seixas (BCoM), solistas. Noé Alvarado (BCoM), Tania Álvarez (BC), Alfredo Cortés (BC), Ana María Garza (BC), Rosa Gimeno (BCoM), Nora Guillén (bailarina extranjera), Magdalena Guzmán (BCoM), Victoria Larrauri (BCoM), Carlota Lozano (BCoM), Antonio Martínez (BCoM), Francisco Martínez (BC), Carola Montiel (BC), Artemisa Pedroza (BC), Maya Ramos (BC), Héctor Salcedo (BCoM), Claudia Trueba (BCoM), Mirna Villanueva (BC) y Flavio Zarzosa (BCoM), como cuerpo de baile. El elenco de BC fue variable y muchos de sus colaboradores bailaban en otras compañías de clásico o de moderno. Como bailarines invitados aparecen Farnesio de Bernal y Melissa Hayden.

[33] Las investigaciones de Maya Ramos Smith que abordaron la historia del ballet en México y permitieron constatar la vitalidad de la danza clásica en nuestro país fueron realizadas tiempo después.

[34] Programa de mano Ballet Clásico de México, segundo programa, *op. cit.*

[35] S/a, "Presentación del Ballet Clásico de México", en *México al Día*. México, D. F., diciembre de 1963, p. 23, AJC.

[36] En realidad, Melissa Hayden era bailarina principal del New York City Ballet y ya en 1950 había estrenado *El combate*, con William Dollar. Por otra parte, la versión de *El lago de los cisnes* que ella trajo fue la de George Balanchine. Estos comentarios muestran la cantidad de datos erróneos que tenía la crítica de danza clásica en aquel momento.

coreográfico de Martínez. No obstante, rescató la calidad artística de la bailarina que "se impuso en el rol", al igual que la de Jorge Cano, por su técnica y limpieza extraordinarias.

Electra. Coreografía de Enrique Martínez. Sonia Castañeda y Francisco Martínez; Las furias: Maya Ramos, Socorro Larrauri y Socorro Bastida.

Asimismo afirmó que el coreógrafo de *Electra* no había entendido la tragedia de Esquilo: "A pesar de la repetición de la escena del asesinato de Agamenón (seguramente el coreógrafo quería insistir en los sueños o fijación mental de Electra) no logró conectar éste con Electra, y el asesinato de ella por Orestes". El crítico desaprobó igualmente que el coro de Las furias permaneciera todo el tiempo en el escenario, y señaló que no se había elegido correctamente a los intérpretes, pues Sonia Castañeda no correspondía a la proyección dramática de Electra —opinaba que ese papel lo podría haber explotado mucho mejor Ruth Noriega—, y Marcos Paredes no había conseguido encarnar la fuerza de su personaje. En síntesis, el ballet le había resultado incomprensible, la escenografía desequilibrada, y el vestuario —diseñado por el coreógrafo— pésimo, razón por la cual consideró que no aportaba nada, pues "nuestros coreógrafos ya han hecho experimentos de mayor valía". El acierto de la noche fue *Don Quijote*, con la mancuerna Benavides-Cano, porque de *Speed Crazy* "poco se podía decir". Lo imperdonable, aseveró, era que el INBA tomara tan a la ligera "la selección de las obras del repertorio de esta nueva compañía", que usa como nombre genérico el de un ballet clásico.[37]

Susana Benavides y Jorge Cano en *Don Quijote*. Coreografía de Oboukhoff.

José Hugo Cardona y Luis Bruno Ruiz destacaron la obra *Electra*, el primero por su gran dramatismo "que impactó al público", y el segundo por haber tenido "aciertos magníficos". Consuelo Colón se refirió al nivel de la compañía, y Esperanza Pulido comentó que eran notorios sus adelantos y cohesión, recordándole "los grandes ballets de su género". Víctor Reyes subrayó el contenido variable del programa, así como el profesionalismo del BCM, deseando, no obstante, que el conjunto adquiriera una disciplina más rígida. Desde su punto de vista, Hayden se había distinguido en *El combate* por su belleza escultural, sensible temperamento, sentido plástico y facilidad para identificarse con el personaje. En el colmo de la exageración, otro cronista escribió que la compañía superaba a otras famosas que habían visitado México, pues sus bailarines y la producción de las obras eran mejores, aunque advirtió que algunos solistas no ponían "el alma al bailar". Consideraba que *Don Quijote* había sido "delicioso", *Electra*, "discutible" y *Speed Crazy* una "verdadera pachanga, con su mariconazo, su micrófono y sus exageraciones de toda especie", comentario que nos da una idea de la obra y del sentir de los críticos en contra de que el humor se expresara en la danza.[38]

Una nota en *Carnet musical* (cuyo autor fue Luis Bruno Ruiz) mencionaba que la coreografía *Electra*, de Martínez, había mostrado aciertos, "como la danza de la mujer herida que interpretara Ruth Noriega", y elogió *Don Quijote* por la actuación de Jorge Cano y Susana Benavides, "bailarina de brillante futuro por sus *fouettés* y *tours*, muy aplaudidos". Afirmó que *Speed Crazy* había sido pensada para hacer reír y pasar el rato, mientras que *Trío* —"ballet que tiene sus raíces en la poesía de Neruda"— había alcanzado el triunfo. Calificó la actuación de Hayden en *El combate* como "discreta", y reiteró que *Orfeo en los tambores* debía presentarse en funciones exclusivas de jazz, pues desconcertaba al presentarse junto con las obras de ballet.[39]

Después de la función inaugural, y tomando en cuenta los escasos meses de preparación, Antonio Luna Arroyo (esposo y admirador de Ana Mérida) pronosticó que BCM podía convertirse en "una de las mejores compañías de ballet de todo el orbe", aunque señaló la falta de "entrenadores en mecánica física, maestros y coreógrafos". En cuanto a las obras, expuso que la versión del segundo acto de *El lago de los cisnes* era demasiado corta, y *Speed Crazy,* inferior a otros trabajos de Tulio de la Rosa.

[37] S/a, "Presentación del Ballet Clásico", en *México al Día.* México, D. F., diciembre de 1963, AJC.
[38] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 85.
[39] *Carnet musical*, s/r, enero de 1963, FFS-BNA.

Describió *Electra* como una obra bien compuesta, "de gran éxito modernista a pesar de su temática clásica", y enfatizó la calidad de Susana Benavides y de Jorge Cano en *Don Quijote*.[40]

Alejandro Reyes se concretó a destacar la actuación de los bailarines: en *El lago de los cisnes* se refirió a la técnica de Melissa Hayden y al acoplamiento del conjunto; en *Electra*, "difícil ballet moderno", mencionó a Sonia Castañeda, Socorro Bastida, Margarita Contreras, Ruth Noriega y Marcos Paredes; en *Don Quijote* ensalzó el virtuosismo de Susana Benavides y Jorge Cano, para finalmente comentar que *Speed Crazy* estaba basado en reminiscencias de la época de locuras del cine mudo.[41] Del segundo programa Reyes encomió la actuación de las bailarinas Bettina Bellomo, Mirna Villanueva, Susana Benavides y Sonia Castañeda en el *Grand pas de quatre;* así como a Ruth Noriega, Susana Benavides, Marcos Paredes, Margarita Contreras y Julio Martínez en la magnífica coreografía *Encuentro*. Alabó la iluminación del especialista contratado para la temporada, Tom Skelton, en *Trío*; en *El combate*, esperada coreografía, manifestó que Melissa Hayden había hecho una magnífica encarnación de Clorinda, donde lució su técnica, sus *port de bras* y su sentido interpretativo. En *Orfeo en los tambores* distinguió a Socorro Bastida, Tulio de la Rosa, Sonia Castañeda, Margarita Contreras, Farnesio de Bernal, Ruth Noriega, y el muy disciplinado y coordinado cuerpo de baile.[42]

Kurt H. Wilhelm —crítico especializado en música— gustó del trabajo de escenografía, vestuario e iluminación, y comentó que Sonia Castañeda se había llevado el peso del segundo programa al interpretar a Taglioni en el *Grand pas de quatre* y a Odette de *El lago de los cisnes*. Expresó que *Encuentro* había sido la obra mejor recibida, "ya que permitió apreciar las extraordinarias cualidades de esta coreógrafa [Happee], en un trabajo redondo e interesante", y resaltó el hecho de que *Speed Crazy* hubiera divertido al público; asimismo hizo notar el renovado éxito de *Orfeo en los tambores* (que se había exhibido antes con el BC). Sin embargo, puntualizó la falta de consistencia e interés de *Electra*.[43]

En términos generales, Kurt H. Wilhelm calificó de buenas las actuaciones de BCM, aunque aconsejó revisar los errores para corregirlos. Opinó con razón que se requería contratar a un director de orquesta permanente, capacitado para apoyar el profesionalismo y la calidad de la agrupación. La actuación de Jorge Delezé había sido inadecuada al tener los "ojos fijos en la partitura" y no acoplarse a las necesidades de los bailarines. Wilhelm precisó que los giros de Cano habían ganado consistencia y que comenzaba a interpretar los papeles con mayor madurez, y que Sonia Castañeda salió airosa a pesar de que papeles como Electra no eran su fuerte. La mayor ovación de todas, dijo, fue para Susana Benavides al enfrentarse a su primer *Don Quijote* con limpieza y donaire.[44]

Luis Bruno Ruiz, desde entonces ferviente admirador de Nellie Happee, citó de forma especial las coreografías *Encuentro* y *Trío*, y sugirió que *Orfeo en los tambores*, de Tulio de la Rosa, se presentara "por separado", debido a su semejanza con las coreografías de "club nocturno".[45]

En cuanto al segundo programa, Hans Sachs describió el *Grand pas de quatre*, de Tulio de la Rosa, como "una antología de todos los recursos que por manidos se vuelven chabacanos, en el típico amaneramiento meloso y rebuscado, que con tanta razón condenan virulentamente los adversarios del género clásico", y se regocijó de que hubiera sido la única obra "de este tipo" en el programa.

En *Encuentro* percibió "una pronunciada influencia del belga Maurice Béjart, cuyas posiciones y movimientos son retomados", sin que triunfaran la originalidad ni la profundidad, mientras que *Trío* le pareció una "estupenda versión coreográfica de una idea lírica", traducida mediante "una plástica de sencilla apariencia y amplia significación". Aprovechó su espacio para comentar que Hayden no poseía la personalidad fuerte y aguerrida de Clorinda —tan bien caracterizada por Lupe Serrano— en *El combate*, y encontró de nueva cuenta cierta influencia de Béjart en *Orfeo en los tambores*. En su opinión, exceptuando *El lago de los cisnes* —"cuyo montaje resiste incluso los arreglos de Martínez"—, la

[40] Antonio Luna Arroyo, "Ballet Clásico de México", s/r, 1963, B-5, CGB, BNA.
[41] Alejandro Reyes, "Eventos musicales de la semana", en *El Redondel*. México, D. F., 1 de diciembre de 1963, ANH. En su nota sobre el segundo programa regresa al elogio de los intérpretes sin mayor descripción de las obras.
[42] *Idem*.
[43] K. H. Wilhelm, "Ballet Clásico de México", en *Audiomúsica*. México, D. F., 13 de diciembre de 1963, B-5 CGB, BNA.
[44] *Idem*. El crítico recogió las quejas de Melissa Hayden con respecto a la dirección de Jorge Delezé y a la estatura de Cano, inadecuada para acoplarse con Hayden, lo que les había ocasionado problemas a la hora de la función. Hay que considerar que en aquel entonces no había directores con experiencia en acompañar ballet, ya que sólo se presentaban funciones esporádicas, y la dificultad que conlleva dirigir una orquesta para ballet requiere de una especialización.
[45] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 30 de noviembre de 1963, ANH.

Trío. Coreografía de Nellie Happee. De izquierda a derecha: Sonia Castañeda, Marcos Paredes y Nellie Happee.

tendencia hacia las coreografías de corte modernista debería caracterizar al BCM.[46]

Algunos críticos, como Fraga, declararon que el debut de BCM había estado conformado por una "mezcolanza de danzas". Describió a *Electra* como un "bonito ballet moderno", desacreditó la obra *Speed Crazy* por tener "evoluciones de pésimo gusto", y resaltó las interpretaciones de las bailarinas Bettina Bellomo, Mirna Villanueva, Susana Benavides y Sonia Castañeda en *Grand pas de quatre*. También hizo referencia a *Encuentro*, "sugestivo ballet", y a *Trío*, "bonita coreografía". Por el contrario, otro cronista consideró que en esta última se había descuidado la estética, pues Paredes lucía "horrible" frente a las menuditas Happee y Castañeda. Para este cronista anónimo, *Speed Crazy* fue una obra "graciosa", en la que Farnesio de Bernal había estado "exagerado, pero magnífico" en el papel de La chaperona.[47]

En la actualidad, Tulio de la Rosa recuerda que *Electra* (con música de Béla Bartók) era "un poco a la manera de Antony Tudor o Agnes de Mille", una coreografía en la que los bailarines habían enfrentado el saludable reto de interpretar una tragedia griega.[48]

A dos semanas de la llegada del Ballet Bolshoi, la programación de BCM había resultado inadecuada —según Julio Lazeta—, pues obligaba a hacer comparaciones en las que el conjunto mexicano no pasaba de ser un "fin de fiesta escolar": las obras presentadas eran un fiasco y las de ballet-jazz estaban "fuera de lugar".[49]

En términos generales podría decirse que el debut del BCM fue deslucido a causa del cambio de fechas, la sustitución de la estrella mexicana Laura Urdapilleta por Melissa Hayden, la elección de la programación y la mala conducción musical, factores que le restaron espectacularidad, por lo que el peso de su debut recaería en su segunda temporada.

Consejo del BCM. De izquierda a derecha: Enrique Martínez, Sonia Castañeda, Michael Lland, Antonio López Mancera, Celestino Gorostiza y Laura Urdapilleta.

Nellie Happee comenta que Luis Bruno Ruiz y otros críticos estaban en desacuerdo con que el BCM presentara obras de jazz, ya que desde su visión tradicionalista insistían en el repertorio habitual.

A fines de 1963 Celestino Gorostiza se reunió con los integrantes del BCM y les comunicó que la agrupación seguiría trabajando, a pesar de ello algunos anunciaron su renuncia. Los que se quedaron sugirieron que se nombrara a un Consejo Técnico Artístico, lo cual fue aprobado y éste quedó formado por Ana Mérida, Antonio López Mancera, Nellie Happee (quien no asistió a la junta por encontrarse en Nueva York, pero que recibió el acta firmada con las resoluciones tomadas), Laura Urdapilleta y Tulio de la Rosa. Gorostiza quedó como coordinador de la compañía, y el Consejo decidió concentrar sus esfuerzos en preparar una función especial para la esposa del presidente López Mateos en enero del año que estaba por comenzar, así como la segunda temporada, a mediados del mismo.[50]

Los directivos anunciaron que, a pesar de ciertas críticas recibidas por algunos bailarines inconformes con sus clases, Enrique Martínez cumpliría su contrato, el cual vencía en julio de 1964. En vista de ello, Laura Urdapilleta y Nellie Happee —que habían solicitado que su

[46] H. Sachs, "Segundo programa", en *El Universal*. México, D. F., 6 de diciembre de 1963, ANH.
[47] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.,* p. 86.
[48] Conversación vía Internet entre Cristina Mendoza y Tulio de la Rosa, 12 de junio de 2010.
[49] M. Tortajada Quiroz, *op. cit*., p. 87.
[50] Los bailarines Susana Benavides, Bettina Bellomo, Julio Martínez y Tomás Seixas insistían en que Felipe Segura fuera director de la compañía, por lo que hicieron presión presentando su renuncia. Ellos tampoco estaban de acuerdo con la decisión de incluir funciones de jazz en el repertorio del BCM; una vez que se reorganizó la agrupación, pidieron ser reincorporados. *Ibid*., p. 127.

permanencia fuera sólo por tres meses más, ya que no estaban plenamente convencidas con su trabajo como maestro— establecieron que, como no se podían cambiar los términos estipulados, era indispensable que Martínez se plegara al plan de trabajo establecido por el nuevo Consejo. Por su parte, el coreógrafo y director anunció que después de las vacaciones de Navidad regresaría a México en compañía del maestro Michael Lland,[51] debido a que él (Martínez) no podía quedarse en nuestro país durante los seis meses anteriormente pactados.[52] Esta sustitución benefició mucho al BCM, pues Lland probó ser un excelente maestro que apoyó el crecimiento artístico de la compañía por casi tres años.

Las juntas celebradas por el Consejo Técnico Artístico antes de terminar el año tuvieron el objetivo de fortalecer la identidad del BCM desligándolo de cualquier obligación o fidelidad hacia otro organismo. Se les dieron vacaciones a los bailarines, las nuevas contrataciones se hicieron por seis meses, y se aceptó la posibilidad de que los firmantes participaran en otras actividades, siempre y cuando no interfirieran con las programadas por el BCM.

Ensayo y error, las adecuaciones...

Una nota periodística publicada en 1964 anunció que ese día (4 de enero) Michael Lland llegaba a México, contratado por el INBA, para impartir clases al BCM durante seis semanas y montar dos coreografías.[53] Dos días después de la llegada de Lland a México aparecía en el periódico *Excélsior* una convocatoria para las nuevas audiciones del BCM en las categorías de solistas y cuerpo de ballet.[54]

L. Fernández de Castro clases al BCMsimpatizante del maestro Felipe Seguraclases al BCM escribió que una de las realizaciones menos afortunadas del INBA había sido la reciente temporada de BCM, debido a la determinación de dar fin al apoyo de la compañía de danza moderna y al desconocimiento del Consejo técnico formado por representantes de ambas compañías (BCoM y BCM), que fue "virtualmente" disuelto por la superioridad; el incumplimiento del contrato por parte del INBA y BCoM; la destitución como director de la compañía de Felipe Segura; la gran influencia administrativa de Rosa Lee Clynes (representante del BCM), quien conocía más de jazz que de ballet, y carecía de arraigo dentro del movimiento artístico nacional; así como el lanzamiento de BCM mucho tiempo antes de lo previsto (en realidad la fecha fue estipulada desde un principio), y concluía:

> Quienes deseando consolidar una posición a costa del verdadero arte, mal aprovecharon la confianza que la Dirección del INBA depositó en ellos, fueron desleales al maestro Gorostiza y hacia los intereses artísticos de la Nación. Una compañía con las altas finalidades de ésta, no puede seguir constituyendo una "aventura" para los oportunistas. Ahora será preciso volver a empezar; la reciente contratación del maestro Michael Lland es una esperanza de mejores realizaciones.[55]

El 14 de enero, como inicio de sus actividades, el BCM se presentó en el TBA con un programa conformado por las obras *El lago de los cisnes, Electra, Pas de deux* de *Don Quijote*, y *Orfeo en los tambores*.[56] Se esperaba que a esta función asistiera la primera dama de México. Al término de la misma, Luis Bruno Ruiz reportó que el dueto Benavides-Cano se había lucido en *Don Quijote*; describió a *Electra*, obra en la que destacaban Sonia Castañeda y Ruth Noriega, como un ballet doloroso, pleno de angustias, en el que Martínez olvidaba "los postulados de la técnica clásica" y se inclinaba por el "movimiento

[51] El nombre verdadero del maestro Lland era Nathaniel Holland Stoudenmire, nacido en Bishopville, Carolina del Sur. Su entrenamiento estuvo a cargo de Igor Schwezoff y Margaret Craske en el American Ballet Theatre. Debutó en 1944 en Broadway en la obra *The Song of Norway*, de George Balanchine; fue bailarín principal del Teatro Municipal de Río de Janeiro antes de unirse al Ballet Theatre en 1949 como solista; en 1956 se convirtió en bailarín principal y acompañó a las estrellas Rosella Hightower y Lupe Serrano. Antony Tudor creó para él un rol protagónico en el ballet *Offenbach en los infiernos*. Lland bailó también en el New York City Ballet, donde intervino en la versión original de *Square Dance*, de Balanchine, y en la reposición de *La Valse*, del mismo coreógrafo. Posteriormente se dedicó a la docencia; de 1964 a 1968 estuvo en México y se desempeñó como director artístico del BCM, con el que montó las coreografías: *La amapola roja, Divertimento, La bayadera, La bella durmiente* (con Josefina Lavalle y Jorge Cano); y estrenó *La faz del carnaval* y *Grand tarantelle*. "Michael Lland, dancer and ballet master, 64", en *The New York Times* [en línea], Obituaries. Nueva York, 26 de enero de 1989. http://www.nytimes.com/1989/01/26/obituaries/michael-lland-dancer-and-ballet-master-64.html [Consulta: 20 de enero de 2009]. El maestro enfermó en 1987 y murió a los sesenta y cuatro años.

[52] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 128.

[53] S/a, "El coreógrafo Michael Lland llegará hoy", en *Excélsior*. México, D. F., 4 de enero de 1964, FFS-BNA.

[54] Convocatoria publicada en *Excélsior*. México, D. F., 6 de enero de 1964, FFS-BNA.

[55] L. Fernández de Castro, "Ballet Clásico de México", en *Excélsior*. México, D. F., 12 de enero de 1964, FFS-BNA.

[56] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, Conaculta/INBA/Cenidid, 2010, p. 251.

expresionista"; sugirió trabajar el estilo de *El lago de los cisnes* (en opinión de Happee, él no conocía mucho acerca de los diferentes estilos balletísticos), y dijo que *Orfeo en los tambores* era una obra donde se veía al personaje protagónico "caer al infierno de las estridencias del jazz", lugar desde el cual era difícil que lo salvaran, a pesar de que Tulio de la Rosa le había tejido "una inteligente escala coreográfica".[57]

Franz Mont no encontró grandes diferencias con respecto al programa que se presentara con anterioridad. En el espectáculo precedente, Melissa Hayden había sustituido a Laura Urdapilleta en el papel de Odette, mientras que en el actual lo había hecho Sonia Castañeda, cuyo temperamento correspondía más al personaje de Electra, pues sus movimientos en *El lago de los cisnes* no producían "la impresión de suave, delicada voluptuosidad que debe haber en la reina de los cisnes".[58]

Después de repasar el programa, Alejandro Reyes constató el triunfo de la noche: *Don Quijote*, "bailado admirablemente" por Benavides-Cano, y refirió que los adeptos al género ovacionaron *Orfeo en los tambores*.[59]

Por su parte, Gerónimo Baqueiro Foster estableció que los propósitos del BCM eran encomiables, pero calificó la presentación como "gris", pues se "pedía demasiado" a los bailarines. El crítico no encontró adelanto alguno en el conjunto: *El lago de los cisnes* se bailó en "forma pesada y falta de gracia". Recalcó que Susana Benavides podía perfeccionar aún más su *Don Quijote*, pero que lo alcanzado hasta ese momento merecía los más cálidos elogios, al lado de Cano, su pareja. De *Electra* —"que poco tiene que ver con la danza clásica"— resaltó la representación dramática con "movimientos expresionistas", pero opinó que era una obra cansada por su duración de media hora. Para finalizar comentó que con *Orfeo en los tambores* el BCM se alejaba de su meta principal, porque era demasiado pronto para pretender que sus elementos se entregaran al cultivo del jazz sin dominar la técnica principal: la danza clásica. Asimismo, se manifestó a favor de tener una compañía de ballet de calidad superior y se declaró fuera de "la política de camarilla que alienta los discordantes movimientos del Ballet Clásico de México".[60]

Luis Bruno Ruiz se cuestionaba cuál debiera ser el futuro camino del BCM, y sus respuestas fueron: eliminar las obras de jazz, que causan "trauma psíquico" al presentarse junto con las de ballet; incluir algunas coreografías del repertorio que tenía BC, como *Huapango*, de Gloria Contreras; continuar con "el magnífico" Michael Lland como maestro, ya que tenía experiencia en formar figuras de ballet; y no bailar jazz hasta que se dominara la danza clásica.[61]

Al término de esta función, el BCM se incorporó a la Temporada de Ópera del INBA, efectuada en el mes de mayo, en la que destacó la presentación de *Aída*, coreografía de Tulio de la Rosa (14 de abril). Estas colaboraciones le permitieron al ballet estar en contacto con el público, y a la vez seguir con los ensayos de la próxima presentación.

La segunda temporada

A mediados de enero de 1964 se inauguró la Segunda Temporada de Danza Clásica en el TBA con una función extraordinaria a la que asistiría la profesora Eva Sámano de López Mateos. En esa ocasión se difundió nuevamente el trabajo realizado por Celestino Gorostiza, coordinador del programa de trabajo del BCM desde su creación. A manera de recordatorio del triunfo obtenido en la primera temporada se confirmó que no se escatimarían esfuerzos para encauzar a esta compañía "por una senda de gran brillantez".[62]

Durante el proceso de preparación para la segunda temporada, la maestra Happee[63] empezó a inconformarse por la falta de organización y de seriedad con que se trabajaba. La presión de montar cinco programas completos demandaba un gran esfuerzo de todos y ocasionó que en los ensayos no fuera posible, como ella esperaba, profundizar en aspectos estilísticos y de interpretación. Debido a

[57] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 16 de enero de 1964, FFS-BNA.
[58] Franz Mont, "Ballet y arte acrobático", en *El Nacional*. México, D. F., 16 de febrero de 1964, FFS-BNA.
[59] A. Reyes, "Eventos musicales de la semana", en *El Redondel*. México, D. F., 19 de enero de 1964, FFS-BNA.
[60] Gerónimo Baqueiro Foster, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*. México, D. F., 23 de enero de 1964, FFS-BNA.
[61] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 27 de enero de 1964, FFS-BNA.
[62] Antonio Galván Corona, "El Ballet Clásico, lo brillante de México", en *Deslindes-1*. México, D. F., 28 de junio de 1964, AJC.
[63] En 1968, Nellie Happee afirmó: "Yo entré como miembro del Comité Artístico de Directores actuando como asistente de *régisseur*, maestra, coreógrafa y bailarina huésped". Bruno San Juan, Recorte de periódico, s/t, en *El Universal*. México, D. F., 23 de junio de 1968, ANH.

lo anterior ella presentó su renuncia a fines de 1963, la cual no fue aceptada por Celestino Gorostiza. Siguió trabajando, pero finalmente se separó de la compañía antes del estreno de la segunda temporada.[64]

Ana Mérida insistía en que el BCM contaba con los mejores bailarines y que México podía competir "con lo mejor que pueden ofrecer otros países", ya que las próximas presentaciones estarían montadas con los recursos más avanzados en cuanto a tramoya e iluminación, y el vestuario sería de gran lujo. Para dar sustento a sus palabras anunció que el público podría hacer comparaciones, pues en octubre —finalizadas las funciones del BCM— se presentaría el ABT de Nueva York.[65]

Desde la perspectiva de Nellie Happee, en aquel entonces —y a veces, incluso ahora— se conocía poco acerca del trabajo de otras compañías de ballet clásico, porque en definitiva, el BCM no podía compararse con el afamado conjunto estadunidense. Cabe aclarar que Ana Mérida tenía amplia experiencia en la danza moderna, pero nunca había trabajado con una compañía de ballet.

Para promocionar la futura temporada de la compañía se organizaron varios eventos a los que asistieron altos funcionarios relacionados con la cultura, artistas y periodistas. Entre todos ellos, la prensa divulgó que se había llevado a cabo una reunión de los directivos y los bailarines principales en la casa de Amalia Castillo Ledón, subsecretaria de Asuntos Culturales, a la que acudió la esposa del secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet.[66]

Con el objeto de crear expectativas, a principios de marzo de 1964 se difundió en la prensa que el suceso de mayor interés de la temporada sería la reaparición de Laura Urdapilleta quien, contra los cánones acostumbrados, interpretaría obras de fuerza y dinamismo como *Vitálitas*, de Gloria Contreras, y que las coreografías ofrecían el atractivo de ver bailar a Laura Urdapilleta y a Sonia Castañeda en el mismo programa.[67]

En la inauguración de la segunda temporada de BCM, Antonio Galván Corona registró las piezas *Variaciones*, *El cisne negro* y *La fille mal gardée*, función a la que asistiría la primera dama de México.[68] Según afirmaba el autor de la nota, Celestino Gorostiza había coordinado la formación de la agrupación apoyado por Ana Mérida, quien había logrado conducir al grupo hacia la "madurez artística". El periodista señalaba que México debía "sentirse orgulloso por tener un ballet a la altura de cualquier otro en el mundo", con excelentes solistas, conjuntos disciplinados, y cuyos vestuario, coreografía y escenografía eran "magníficos". Subrayó la posibilidad de admirar obras tradicionales, por ejemplo *Las sílfides*, en contraste con otras como *Vitálitas*, que presentaba "un motivo modernista que resulta indescriptible en su amalgama y en su significación estéticas".[69]

Urdanivia Jr., de la revista *Audiomúsica*, se mostró muy interesado en los avatares de BCM, por lo que entrevistó a Laura Urdapilleta, quien declaró que los bailarines de clásico habían sentido por primera vez el apoyo oficial después de un largo tiempo de esfuerzos independientes. La querida bailarina aseveró que no había rivalidades dentro de la compañía —en algunos periodos fueron célebres los enfrentamientos entre las dos primeras figuras de la danza mexicana: Laura Urdapilleta y Sonia Castañeda—, y estaba convencida de que México tenía un amplio público interesado en el ballet, aunque no al grado del de Estados Unidos, donde las temporadas duraban varios meses. Sin embargo, opinó que esto era sólo un "problema de años […] de repertorio, de tradición", por lo que a futuro indudablemente se daría el mismo fenómeno en nuestro país. Urdapilleta coincidió con la idea, ya expresada por funcionarios y críticos, de que todos los bailarines debían pasar por las obras tradicionales para adquirir una base académica firme, e hizo referencia a la fuerte proyección de los bailarines mexicanos. Expresó convencida que en el país existía una buena escuela y mencionó, un poco en tono de queja, la rígida disciplina del BCM, cuyos directivos querían ponerlos "al tú por tú con el Bolshoi".[70]

[64] N. Happee explicó tiempo después: "Yo me sentía muy mal, ¿qué compañía en el mundo monta cinco programas en su primera temporada?". María Cristina Mendoza, *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*. México, INBA/Cenidi Danza, 2000.
[65] S/a, "Debuta Ballet Clásico de México", s/r. México, D. F., 21 de junio de 1964, AJC.
[66] S/a, "Coctel al Ballet Clásico de México", s/f, AJC.
[67] Josefina Lavalle citada en M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.,* p. 136. Con fechas 24 de junio y 9 de julio de 1964, la cartelera del INBA desplegada en el periódico *Novedades* promocionó las funciones del BCM. Carteleras promocionales del BCM, INBA. México, D. F., *Novedades*, junio y julio de 1964, ANH.
[68] Tal parece que Eva Sámano de López Mateos asistió al quinto programa, ya que Luis Bruno Ruiz lo mencionó en su nota.
[69] A. Galván Corona, "El Ballet Clásico, lo brillante de México", *op. cit.*
[70] Fernando Díez de Urdanivia Jr., "Nuestros maestros son muy exigentes: quieren que en tres meses nos pongamos al tú por tú con el Bolshoi. Laura Urdapilleta", en *Audiomúsica*. México, D. F., 1 de julio de 1964, AJC.

No obstante su formación, Laura evidenció una mentalidad abierta hacia las nuevas tendencias, pues al preguntarle por las diferencias entre el ballet y otras expresiones afirmó que, surgido de la danza tradicional, Maurice Béjart —que recientemente se había presentado en el TBA— estaba a la vanguardia de la contemporánea. En espera de que BCM continuara sus labores —ya que los contratos vencerían en corto tiempo—, la estrella comentó, casi como defensa, que dos temporadas no eran suficientes para convencer al público de lo que BCM podía lograr, e insistió en la necesidad de contar con mejores maestros, ya que los buenos bailarines mexicanos se habían hecho "casi" por esfuerzo propio.[71]

Otra nota advirtió que BCM tendría un programa recargado en fechas y obras —en dieciséis días presentarían diecisiete piezas—, y se dio a conocer su elenco.[72] Finalmente se definió que la segunda temporada sería del 25 de junio al 16 de julio, periodo en el que se ofrecerían al público quince funciones en el TBA. En atención a las críticas recibidas durante las primeras presentaciones del BCM, en 1963, para esta nueva exhibición se contrató al joven maestro Eduardo Mata como director de la orquesta, sin que por ello se eliminara a Jorge Delezé.

En la foto que acompañaba al programa de BCM se mencionaron a sus veintitrés integrantes y se registraron las obras: *El lago de los cisne*s, coreografía de Enrique Martínez sobre la original de Petipa, con música de P. I. Chaikovski; *Grand pas de quatre*, coreografía de Tulio de la Rosa basada en la original de Keith Lester; el *Pas de deux* de *Don Quijote*, coreografía de Obukhov, con música de Minkus; *Las sílfide*s, coreografía de Tulio de la Rosa basada en la original de Michel Fokine, con música de F. Chopin; *La amapola* roja, coreografía de Igor Schwezoff realizada por Michael Lland, con música de R. M. Glière, y *Divertimento*, también de Lland, con música de A. Glazunov; *Giselle*, coreografía de Coralli-Perrot realizada por Enrique Martínez, con música de A. Adam; *El cisne negro*, coreografía de Tulio de la Rosa sobre la original de Petipa-Ivanov, con música de P. I. Chaikovski; *Suite de danzas*, de Jorge Cano, con música de M. Moszkowski; *La fille mal gardée*, coreografía de Jean Dauverbal realizada por Martínez, con música de Hérold-Hertel, y *Concierto*, de Martínez, con música de Max Bruch (once obras del repertorio tradicional).

El lago de los cisnes. Coreografía de Enrique Martínez sobre la original de Marius Petipa. Sonia Castañeda y cuerpo de baile femenino.

De danza moderna se presentaban: *Electra*, de Enrique Martínez, con música de B. Bartók; *El combate*, de William Dollar, con música de Raffaello de Banfield; *Trío, Encuentro* y *Variaciones*, de Happee, con música de T. Albinoni, Benjamin Britten y Johannes Brahms, respectivamente; *Vitálitas* y *Huapango*, de Gloria Contreras, con música de P. Dickinson y P. Moncayo, respectivamente; y *Díptico*, de Nora Guillén, con música de H. Villa-Lobos (ocho obras del repertorio contemporáneo).

De jazz: dos coreografías de Tulio de la Rosa: *Speed Crazy* y *Orfeo en los tambores*, con música popular de jazz (dos obras de jazz, para hacer un total de veintiuna coreografías).

A través de la asesoría del ABT y la experiencia de Tulio de la Rosa en el Ballet Nacional de Cuba (grupo heredero del concepto profesional que desarrolló el ABT), se afirmó que en la programación del área de clásico se podía observar la tendencia de este afamado ballet estadunidense. Los programas serían cinco, organizados de la siguiente forma:

Primer programa (junio 25 y 26): *Las sílfides*, *Vitálitas*, *La amapola roja*, *Trío* y *Divertimento*.

Segundo programa: (junio 27 y 29): *Giselle*.

[71] *Idem*.

[72] La agrupación estaba conformada por los primeros bailarines: Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda y Jorge Cano; solistas: Susana Benavides, Ruth Noriega, Marcos Paredes, Francisco Araiza, Bettina Bellomo, Socorro Bastida y Eugenia González; corifeos: Carlota Lozano, Carola Montiel, Francisco Martínez y Flavio Zarzosa, además de los dieciséis elementos que formaban el cuerpo de ballet. Para la ocasión se invitó a los bailarines Ross Hanock, Raúl Flores Canelo y Carlos Gaona (los dos últimos de BNM) para completar el elenco.

Tercer programa (julio 2 y 3): *Díptico*, *Huapango*, *pas de deux* de *El cisne negro*, *Electra* y *Suite de danzas* o *Danzas españolas*.

Cuarto programa (julio 9 y 10): *Variaciones*, *pas de deux* de *El cascanueces* y *La fille mal gardée*.

Quinto programa (julio 11 y 13): *El lago de los cisnes*, *Encuentro*, *El combate* y *Concierto*.[73]

En su intervención, Sachs insistió en que el BCM había sustituido al BBA, conjunto de tendencia moderno-mexicanista que contribuyó con notables coreógrafos durante su corta pero fecunda existencia. Explicó que al decaer esta agrupación, las autoridades prefirieron apostarle a una compañía de danza clásica, que tenía mayor arraigo entre el gran público y contaba con un "significativo repertorio internacional", y reportó que el BCM había extendido "venturosamente sus actividades a la televisión por conducto de la acreditada Hora de Bellas Artes", que se difundía semanalmente.[74]

Fraga enfatizó que era notoria la reestructuración realizada por el nuevo Consejo Directivo a pesar de haberse presentado el mismo programa del estreno, constituido por "mediocridades coreográficas".[75] En cambio, para Mont esta temporada había sido mejor que la primera, por lo que era evidente que el nuevo Consejo Directivo de BCM estaba por fin trazando "su orientación definitiva". *Las sílfides* había mostrado la calidad de los solistas y la rigurosa disciplina del conjunto; *Vitálitas* permitió asentar las aptitudes de coreógrafa e intérpretes, mientras que la "nota de exotismo" fue aportada por *La amapola roja*. *Trío* se bailó con precisión, mientras que en *Divertimento* se desplegó una "brillante competencia de los solistas".[76]

Un crítico anónimo alabó la interpretación de *Las sílfides* y manifestó que en *Vitálitas*, "ballet moderno […] se oyeron los más cálidos aplausos"; de *La amapola roja* se concretó a adjetivar: "bellísimo ballet", y comentó que *Trío* fue muy apreciada por ser una coreografía que sirvió de marco para que "lucieran las grandes facultades de que son poseedores la propia Nellie Happee, Sonia Castañeda y Marcos

Las sílfides. Coreografía de Michel Fokine, realizada por Tulio de la Rosa. Sonia Castañeda al piso. De izquierda a derecha: Socorro Bastida, Bettina Bellomo, Jorge Cano, Susana Benavides y Eugenia González.

[73] Programa de mano Temporada oficial 1964 del BCM. México, D. F., INBA, 1964, ANH.
[74] H. Sachs, "Nueva temporada del Ballet Clásico", en *El Universal*. México, D. F., 28 de junio de 1964, AJC.
[75] Fraga citado en M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, *op. cit.*, p. 135.
[76] F. Mont, "El Ballet Clásico de México", en *El Nacional*. México, 12 de julio de 1964, AJC.

Paredes". Concluyó felicitando a "la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes, bajo la dirección de Eduardo Mata", por su interpretación de *Divertimento*.[77]

R. de Burgos habló acerca del eclecticismo de BCM y agregó: "Desde luego que hay más unidad, más cohesión, más sentido del ritmo, y la técnica de los bailarines es más segura, más sólida, y en cuanto a las primeras figuras, más depurada". De *Las sílfides* le llamó la atención "el cuidado y buen gusto que se ha puesto en las escenografías y el vestuario". Se refirió luego a las ocho *Variaciones*: "este ballet moderno, en su estilización clásica, constituye un acierto excelente. No tan sólo por la ideología y la expresión de la coreografía como por la interpretación de los bailarines Laura Urdapilleta, Ruth Noriega, Eugenia González, Marcos Paredes, Tania Álvarez". Siguió con *La amapola roja*: "hallazgo de buen gusto, de fina poesía y sentimiento", cuya sutileza subrayaban sus intérpretes, Susana Benavides, Jorge Cano, Sonia Castañeda, Marcos Paredes y otros más. El tema de la obra, un relato oriental, "estaba bien captado y ofrecía la combinación de danza y pantomima con efectiva elegancia y delicadeza". Según su percepción, "los mayores aplausos" habían sido para *Trío*, donde Sonia Castañeda, Nellie Happee y Marcos Paredes demostraron excelente comprensión y refinado concepto de la estilización moderna. Asimismo señalaba que el público había gustado de *Divertimento*, pieza en la que Laura Urdapilleta y Susana Benavides habían sido muy aplaudidas debido a: "Su dominio técnico, variedad de pasos, captación del ritmo, precisión y elegancia fueron atributos notables […] Un ballet alegre, suntuoso, de fino gusto, pleno de colorido y brillante como final de programa".[78]

Sam Askinazy, del periódico *The News*, consideró que el primer programa (*Las sílfides*, *Vitálitas*, *La amapola roja*, *Trío* y *Divertimento*) podría compararse con el de otras compañías internacionales, aunque BCM debía mejorar su ejecución dando importancia a los detalles. Elogió las cualidades de Cano, especialmente su elevación en los *tours en l'air* y los *entrechats*, y las de Castañeda, que había estado "soberbia" en *La amapola roja* con su trabajo en puntas y sus *attitudes*. Laura Urdapilleta mostró control técnico pero le faltó calidez a su interpretación. *Vitálitas* fue una obra dramática, bien ejecutada por Urdapilleta, Ruth Noriega, Eugenia González y Tania Álvarez, pero hizo énfasis en el momento en que aparecía Marcos Paredes, quien sumaba a la coreografía "el movimiento y la fuerza, dando vida al ballet". Afirmó además que en *Trío*, obra ovacionada, Paredes había mostrado su entendimiento musical. En resumen, sentenció que el BCM había demostrado gran talento, y en ocasiones —no muchas— una técnica imperfecta. Al igual que varios críticos, recalcó que el ballet demandaba excelencia y, con ojo de conocedor, Askinazy aseguró que Ruth Noriega lucía mucho más en ballets neoclásicos y que poco se les había otorgado a las solistas María Eugenia González, Socorro Bastida y Bettina Bellomo, cuya belleza y técnica destacaron en otras participaciones. Así también puso en evidencia la notable falta de varones en el BCM, razón por la que gran parte de la responsabilidad recayó en la sobresaliente presencia de Marcos Paredes.[79]

Vitálitas. Coreografía de Gloria Contreras. Al frente: Marcos Paredes, Ruth Noriega y Tania Álvarez; atrás: Maya Ramos, Laura Urdapilleta, Eugenia González y Carlota Carrera.

No conforme con lo observado, el crítico entrevistó a las figuras tras bambalinas: Ana Mérida confirmó que los mejores bailarines estaban reunidos en el BCM, por eso la presentación había sido un éxito de equipo. Happee declaró que el triunfo de la corta temporada había consolidado el futuro del ballet clásico en México e insistió en la necesidad de un maestro como Michael Lland, que elevara el nivel profesional de algunos y perfeccionara la técnica de otros. Tulio de la Rosa, *régisseur* y coreógrafo, afirmó que finalmente pudo exhibirse el resultado de un trabajo duro y disciplinado que coronaba los esfuerzos realizados por distintas personas durante años. Destacó la unidad de criterios artísticos e hizo patente que México podía tener una presencia valiosa en cualquier

[77] S/a, "Ballet Clásico de México", s/r, AJC.
[78] R. de Burgos, "Pentagrama musical", s/r, 1964, AJC.
[79] Sam Askinazy, s/t, en *The News*. México, D. F., 1964, AJC.

escenario del mundo. En el tema que le correspondía, Antonio López Mancera subrayó el empeño para presentar al ballet "con todo su esplendor", usando "los métodos más avanzados en iluminación y recursos escénicos". Finalmente, Enrique Martínez confesó que en sus veinte años dentro del ballet clásico nunca se había sentido tan impresionado por el trabajo físico y mental de los miembros de la compañía, gracias a lo cual alcanzaron un nivel que a otras agrupaciones les había costado hasta seis años de trabajo. Por lo mismo, se mostró agradecido con el INBA, los bailarines y los técnicos.[80]

Con respecto al tercer programa, una nota anónima reseñó que Marcos Paredes y Ruth Noriega habían triunfado en *Díptico*, que *Huapango* fue "ovacionadísimo por el público", y que *Electra* mostraba "hondo dramatismo". El autor recomendó a los directivos de BCM que aprovecharan la estancia de Gloria Contreras en México para que montara otras de sus obras.[81]

En lo que se refiere a *Díptico*, obra de la bailarina y maestra chilena Nora Guillén, la crítica Reyes Nevares recogió en su nota los motivos de inspiración de la coreógrafa, la idea de lo gótico sugerida por la música de Villa-Lobos: "en ella entreví —señalaba Nora Guillén— elementos arquitectónicos: catedrales, vitrales, masas que convergen en un punto elevado […] Los movimientos son planos y cortantes, como vidrios […] En este ballet debe haber una gran unidad entre música y baile y ojalá que lo haya logrado".[82]

Esperanza Pulido reconoció que era una fortuna constatar que el ballet clásico estaba actualizándose, y agregó que la combinación entre técnica clásica y concepto moderno daba lugar a "un equilibrio estético de grandes atractivos. Pueden decir lo que quieran en contra los fanáticos de ambas manifestaciones terpsícoreas", concluyó.[83]

A la impresionante lista de logros artísticos de México se podían añadir, según Clive Smith, la formación y triunfal representación del BCM, de las cuales Celestino Gorostiza se había mostrado tan complacido como en aquella ocasión en que se presentó la Compañía de Ópera Nacional en el TBA, integrada cuatro años atrás. Smith señaló que BCM estaba cumpliendo la promesa de que "llevaría a escena los ballets tradicionales con vestuarios fastuosos, montados por expertos y bailados con la disciplina que exigen las presentaciones de excelencia". La temporada reciente, en su opinión, demostró que los bailarines mexicanos podían competir con los mejores y que el público nacional era tan entusiasta como el de fuera. Puntualizó que las coreografías de Nellie (*Trío*, *Encuentro* y *Variaciones*) eran tan satisfactorias como las de la expatriada Contreras (*Huapango* y *Vitálitas*), a la vez que elogió a Laura Urdapilleta, Jorge Cano y Sonia Castañeda por su calidad artística.[84]

Luis Bruno Ruiz reportó la asistencia de Eva Sámano de López Mateos al quinto programa y mencionó que Sonia Castañeda y Jorge Cano interpretaban los roles principales en *El lago de los cisnes*; refirió que se encontraron nuevas "sugerencias estéticas y sicológicas en *Encuentro*", ballet de Happee en el que brillaron Ruth Noriega y Marcos Paredes; por su parte, en *El Quijote*, la pareja Urdapilleta-Cano había sido ovacionada, y *Concierto* era un ballet que, a pesar de ser largo, poseía "riquezas coreográficas" en las que se distinguieron Sonia Castañeda en los *chaînés* y Susana Benavides en los *fouettés*.[85]

En un intento más por rescatar del olvido en el que se tenía al ballet clásico, Antonio Luna Arroyo inició su artículo refiriéndose a los maestros cuyos reiterados esfuerzos permitieron la existencia de las primeras figuras del BCM. Argumentó que la creación de este conjunto era una necesidad, pues la constante presencia de las más afamadas compañías internacionales en la capital del país había desarrollado un público amante del ballet. Luna Arroyo se congratuló de la obstinación de Gorostiza, que cinco años atrás empezó a proyectar la creación de este organismo, cimentado en los esfuerzos de Nelly y Gloria Campobello, Hipólito Zybin, así como de los maestros Evaristo Briseño, Sergio Unger y Nelsy Dambre. Asentó que finalmente había quedado integrada una compañía oficial de ballet el 12 de julio de 1964, y tras describir los avatares de su creación, promocionó la temporada destacando su variedad, y afirmó que en las presentaciones se había alcanzado lo que Noverre enseñara: "un perfecto entendimiento entre el pintor de las decoraciones, el músico, el maestro de danza, el profesor de ballet y el maquinista". El crítico citó las obras más gustadas: *Giselle*, *Electra* y *El cisne negro*, y con un matiz un tanto despectivo

[80] *Idem*.
[81] Recorte de periódico, s/r, AJC.
[82] Beatriz Reyes Nevares, "El Ballet Clásico de México", en *Siempre!*, s/f, B-5, CGB, BNA.
[83] Esperanza Pulido, "De música y músicos", en *Novedades*. México, D. F., 9 de julio de 1964.
[84] Clive Smith, "Mexico's Classical Ballet Dancers Compete with Best", en *The News*. México, D. F., 26 de julio de 1964, AJC.
[85] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F, s/f, AJC.

aseveró que el público, "siempre acertado y a veces variable, aplaudía a rabiar todas aquellas coreografías donde aparece el alarde técnico, luce un vestuario aparatoso y suena a graciosa la fácil música tradicional de este tipo de espectáculos".[86]

En otra intervención, Luna Arroyo dijo que la temporada había contado con los mejores "marcos escenográficos" del mundo, no sólo en lo referente al ángulo pictórico, sino mecánico. Por primera vez se usaron las instalaciones del teatro que hicieron posible que en *Giselle* "las bailarinas vuelen de un lado a otro o surjan de los escotillones". También recalcó los grandes recursos lumínicos y la importación de mallas y zapatillas de la casa Capezio de Nueva York. Enseguida se detuvo en las obras del primer programa, interpretadas bajo la batuta de Enrique Martínez y de Michael Lland: *Las sílfides* ("buen estilo"), *Vitálitas*, *La amapola roja* —pieza que retomó sólo tres partes del ballet soviético—, en la que Sonia Castañeda encarnó a una jovencita china "sencilla, dulce y bondadosa que se encuentra bajo la influencia de alucinaciones motivadas por el opio", *Trío* y *Divertimento*. Estimó que en el segundo programa *Giselle* había sido el éxito de la temporada, además de *Electra* —una obra moderna de tema difícil, para conocedores, bien pensada y bien bailada—, que había calado, pues "sus personajes viven hondamente la tragedia y por lo mismo brillan en sus caracterizaciones", y reconoció en *El cisne negro* "todo un acierto" de Urdapilleta-Cano. Al comentar el tercer programa se detuvo en *Díptico*, obra en la que la novel coreógrafa había logrado una composición limpia que requería, no obstante, de un clímax. Afirmó contundente que el BCM podía presentarse como uno de los mejores del mundo, además del folclor.[87]

En términos generales, la opinión crítica se congratuló por el esfuerzo realizado para presentar *Giselle* en su versión completa (segundo programa). El célebre Luis Bruno Ruiz indicó que ésta había sido la mejor puesta en escena de una compañía mexicana y advirtió: "Por fin se comienzan a coronar todos los esfuerzos de los directivos del INBA al realizar un ballet digno del público que asiste a nuestro máximo coliseo".[88]

En una nota, A. de L. reiteró que "las joyas del arte de la danza" debían verse completas, y alabó la actuación de Urdapilleta, una Giselle encantadora "que con su arte y personalidad llenó del todo nuestro entendimiento". También ensalzó la actuación de Jorge Cano, "a pesar de que su figura no es la que pide el papel". Ruth Noriega, como Myrtha, fue excelente, así como el cuerpo de baile que supo moverse al unísono. Antes del punto final comentó que el perro afgano que acompañaba al príncipe era hermosísimo.[89]

Laura Urdapilleta y Jorge Cano en *El combate*. Coreografía de William Dollar.

José Hugo Cardona manifestó que de todos, el quinto programa —*El lago de los cisnes*, *Encuentro*, *El combate* y *Concierto*— había sido el mejor y mencionó de manera especial *El combate*, que consagraba a Laura Urdapilleta y a Jorge Cano como "los mejores bailarines clásicos del momento en nuestro país". De *Concierto* se concretó a decir que fue "una cosa de índole moderna".[90]

Alejandro Reyes reportó que el público casi había llenado la sala del TBA en el quinto programa de la temporada. En *El lago de los cisnes* se lucieron Sonia Castañeda, Jorge Cano y Tulio de la Rosa, además fue muy celebrado el *pas de trois* que interpretaron Socorro Bastida, Bettina Bellomo y Eugenia González, al igual que la actuación del cuerpo de baile y Los cazadores. El *pas de quatre* del mismo ballet resultó menos feliz. Destacó a los bailarines de *Encuentro* y *El combate*, en especial a Laura Urdapilleta (Clorinda) y a Jorge Cano (Tancredo) en este último ballet.[91]

Tulio de la Rosa comentó que *Concierto*, con música de Bruckner, era un tanto balanchinesca, y que los intérpretes cumplieron con en el reto técnico en aquel entonces.[92]

Terminada la segunda temporada, el director huésped Enrique Martínez regresó a Estados Unidos.

Sin lugar a duda, el debut de BCM estuvo marcado por muchas presiones, y a causa del sello de espectacularidad con el que se quiso rodear a la nueva compañía —vestuarios

[86] A. Luna Arroyo, "Por fin queda integrada una compañía de ballet", s/r. México, D. F., julio de 1964, AJC.
[87] A. Luna Arroyo, "Balance de una gran temporada", en "México en la Cultura", suplemento de *Novedades*. México, D. F., 19 de julio de 1964.
[88] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 1964, AJC.
[89] A. de L., "*Giselle*". "Por nuestros teatros", en *El Redondel*. México, D. F., 1964, AJC.
[90] J. H. Cardona, "Desde las diablas", s/f, AJC.
[91] A. Reyes, "Eventos musicales de la semana. Ballet Clásico de México", en *El Redondel*. México, D. F., 1964, AJC.
[92] Conversación vía Internet entre Cristina Mendoza y Tulio de la Rosa, 12 de junio de 2010.

y decorados costosos, para que las producciones se asemejaran a las de compañías extranjeras que visitaban el país— el presupuesto asignado pronto se acabó. Es posible que esta fastuosidad, con la que se intentaba sorprender al mismo presidente de la República, no habría resultado tan descabellada de haberse dado al inicio y no a fines del sexenio, lo cual complicó la consolidación del grupo, pues los consabidos cambios detuvieron la asignación de recursos hasta que el proyecto fuera aprobado por los nuevos dirigentes de la cultura.

Hay que reconocer que los bailarines del BCM pusieron todas sus energías en esta empresa, que representaba la única posibilidad de crecimiento profesional y la adquisición de estabilidad económica, nuevas condiciones que fueron muy bien recibidas por ellos, a pesar de que los sueldos todavía los obligaban a dedicarse a otras tareas para subsistir. De tal manera que las dudas expresadas dentro del medio dancístico acerca del futuro del BCM eran pertinentes.

Al enterarse de los problemas económicos de la compañía, Lin Durán, destacada bailarina y coreógrafa, entrevistó a Tulio de la Rosa, quien le informó que los contratos se habían vencido y que estaban a la espera de los nuevos planes de trabajo. Tulio de la Rosa se rehusaba a admitir que la compañía pudiera desaparecer, no sólo por el enorme esfuerzo y el éxito que habían tenido en las dos temporadas anteriores, sino por el gasto de las producciones: se montaron catorce piezas, por las que además se pagaron derechos de las obras musicales y coreográficas.[93]

En otra entrevista, para el suplemento "Lunes" de *Excélsior*, Laura Urdapilleta declaró que BCM necesitaba tiempo, talento, maestros y un repertorio más amplio de obras contemporáneas. En su opinión, la compañía debía estar dirigida por una sola persona, ya que el Consejo no era una solución adecuada, y sugirió que Felipe Segura ocupara el puesto de director, pues contaba con los requerimientos necesarios. Urdapilleta urgió además por la creación de un nuevo teatro, exclusivo para la danza (el futuro Teatro de la Danza), y se refirió a la problemática de las contrataciones, argumentando que la agrupación estaba detenida, lo que la entristecía profundamente porque este *impasse* podría provocar una nueva dispersión.[94]

A pesar de todos los esfuerzos de directivos y periodistas, los integrantes del BCM tuvieron que sobrevivir sin sueldo a lo largo de nueve meses. Durante junio, julio y agosto el BCM participó en los montajes de Jorge Cano dentro de los eventos de la Compañía Nacional de Ópera, lo cual permitió la supervivencia de los bailarines. Con gran simpatía, y en su defensa, Gloria Rivera publicó un artículo en el que abordó la falta de oportunidades para el desarrollo de su trabajo y consideró un error y un desperdicio económico del Departamento de Danza la contratación de Lland, en quien veía sólo a un maestro y no a un organizador, quizá reforzando la idea varias veces expresada por Urdapilleta de que la compañía necesitaba un solo director.[95]

Por el contrario, Fidelio (al parecer un seudónimo de la crítica especialista en artes plásticas Raquel Tibol) alabó el trabajo de Lland y recomendó mano dura para la dirección del BCM, además de hacer mención a que los cambios sexenales impedían su correcto desenvolvimiento, ello aunado a los bajos sueldos de los bailarines.[96]

Aunque el BCM recibió el apoyo de la crítica, el augurio de Urdapilleta con respecto a la desintegración parecía cumplirse. Nellie Happee había renunciado antes de la segunda temporada al darse cuenta de que las resoluciones del Consejo no llegaban a oídos de Celestino Gorostiza tal como se planteaban en las juntas,[97] decisión lamentable pues, a decir de M. Helguera, era "quizá la que llevaba por mejor camino" a la compañía. El periodista informó que los bailarines del BCM seguían a la espera de que Gorostiza diera solución a su problema económico y respondiera a sus peticiones. Mientras tanto, el grupo volvería a ser independiente y continuaría ensayando bajo la dirección de Tulio de la Rosa.[98]

Derivado de estos acontecimientos, Sachs hizo un diagnóstico negativo de lo que estaba ocurriendo en el arte y la danza mexicanos: el INBA tenía serias deficiencias, pero el peor departamento era el de Danza, por la desorganización y la falta de visión que allí prevalecían. Se creó el BCM —un refrito de

[93] Lin Durán, "¿Liquidará el INBA su compañía de ballet clásico?", en *El Día*. México, D. F., 26 de agosto de 1964, p. 121.
[94] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, *op. cit.*, p. 137.
[95] Gloria Rivera citada en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 172.
[96] Fidelio citado en *ibid*., p. 173.
[97] María Alejandrina Escudero Morales, *Zapatillas y recuerdos. La historia oral, una fuente para la historia contemporánea de la danza en México*. Tesis para obtener el título de Licenciada en Historia. México, UNAM, 1999, p. 130.
[98] M. Helguera, "Con los pies", en "Lunes", suplemento de *Excélsior*. México, D. F., 7 de septiembre de 1964.

BCoM, para lo cual se desintegró el BBA—, e igual que el BCoM estaba en peligro de desaparecer. En su opinión, la nueva agrupación había mostrado desde un principio su deseo de alejarse del camino del "acaramelado" Ballet Concierto con un programa "bastante equilibrado, donde obras clásicas eran alternadas con otras de carácter moderno". No obstante, dijo, los bailarines habían sido cesados, lo que dejó boquiabiertos a quienes consideraban que el Instituto prefería el ballet clásico.

La pregunta que se hacía Sachs era si el pueblo podría seguir disfrutando de esta expresión sin la protección del Estado.[99] Otra serie de notas plantearon el futuro de la compañía: Alfredo Lascen notificó que ésta se convertiría en asociación civil, pues los bailarines habían decidido seguir trabajando. Si bien no recibirían un sueldo, el INBA les prometía ayudarlos con la producción y la promoción, organizándoles giras al interior de la República. En su tiempo libre se dedicarían a dar clases y a bailar en producciones de televisión o de cine, en espera de que el año próximo se resolviera su situación.[100]

BCM, asociación civil

El 9 de octubre, Alfredo Lascen informó que Ana Mérida ocuparía el cargo de presidenta y gerente del Ballet Clásico de México, A. C. y anunció una función en Puebla para el 17 de octubre, y otras más en el TBA los días 30 de octubre, 3 y 4 de noviembre. Lo recaudado se destinaría al fondo de la asociación y al año siguiente el BCM podría constituir un patronato, como el de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), que lo pusiera a salvo de los vaivenes de la política sexenal. La dirección artística quedaría en manos de Sonia Castañeda, Jorge Cano, Antonio López Mancera y Ana Mérida.[101]

El Consejo del BCM estaría integrado por Ana Mérida, Antonio López Mancera, Roberto Turbin, Sonia Castañeda y Laura Urdapilleta; la coordinación general a cargo de Celestino Gorostiza; y como maestros y coreógrafos invitados aparecían Enrique Martínez y Michael Lland.

En octubre, a unos días de que el ABT se hubiera presentado, BCM llevó a cabo las citadas funciones (30 de octubre, 3 y 4 de noviembre) con *El lago de los cisnes*, *Vitálitas*, *La amapola roja* y *Divertimento* como primer programa, y *Variaciones*, *La fille mal gardée* y *Don Quijote*.[102]

Según afirmó Mérida, esta cercanía con las funciones de la afamada compañía neoyorquina no molestaba a los bailarines, pues les permitía medirse con grupos de alta calidad. Antonio López Mancera definió la integración del BCM como una consecuencia lógica ante las necesidades culturales del país, por lo que se habían conjuntado los elementos artísticos y técnicos de una compañía de primer orden, sin escatimar "esfuerzo alguno para que la presentación de las temporadas reúna todo el esplendor de las grandes tradiciones del ballet".[103]

Luis Bruno Ruiz reportó una mejoría en estas presentaciones: el cuerpo de baile estuvo más integrado y los bailarines se mostraron "más profesionales, más responsables y adentrados en el espíritu de los ballets", y pronosticó un gran futuro para las jóvenes Bellomo, Bastida y González. En cuanto a las obras, opinó que *Vitálitas* era un ballet que exponía la capacidad musical del cuerpo humano; *La amapola roja* mantuvo un ambiente orientalista donde el color del vestuario era un elemento de atracción, y agregó que en esta coreografía Susana Benavides había triunfado en la variación "Dedos de oro", y Sonia Castañeda en la de "Sueño de Tai-Hoa"; en tanto que *Divertimento* fue evaluada por el autor como una "danza de altura, fineza de plástica, poesía que se miró, fiesta para los ojos y los oídos".[104]

Con ciertas imprecisiones —como decir que Lupe Alonso había bailado en la reciente función del ABT—, Alejandro Reyes relató que la función del BCM estuvo muy concurrida. Enseguida se refirió a *El lago de los cisnes*, obra en la que Sonia Castañeda, Jorge Cano, Socorro Bastida, Bettina Bellomo, Eugenia

[99] H. Sachs, "Nuevo cese a bailarines", en *El Universal*. México, D. F., 20 de septiembre de 1964, FFS-BNA.
[100] Alfredo Lascen, "Los integrantes del Ballet Clásico de México, sin patrocinio del INBA, deciden seguir con el conjunto", en *El Día*. México, D. F., 2 de octubre de 1964, FFS-BNA.
[101] A. Lascen, "Ana Mérida es la presidenta y gerente del Ballet Clásico de México, A. C.", en *El Día*. México, D. F., 9 de octubre de 1964, FFS-BNA. En el *Diario de México* se anunciaron las próximas funciones para el 21 de octubre, y en la misma nota se afirmó que el Consejo Directivo estaría en manos de Ana Mérida, Antonio López Mancera, Roberto Turbin, Sonia Castañeda y Laura Urdapilleta, todos bajo la coordinación de Celestino Gorostiza. *Diario de México*, México, D. F., 21 de octubre de 1964, FFS-BNA. Los bailarines mencionados eran: Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Susana Benavides, Bettina Bellomo, Socorro Bastida, Eugenia González, Tania Álvarez, Mirna Villanueva, Claudia Trueba, Maya Ramos, Victoria Larrauri, Joyce Vives, Cristina Abad, Amalia Betancourt, Jorge Cano y Carlos López.
[102] Recorte de periódico, en *La Afición*. México, D. F., 21 de octubre de 1964, Archivo Compañía Nacional de Danza (ACND)-BNA.
[103] S/a, "El Clásico de México. Un Ballet digno de cualquier escenario del mundo", en *Esto*. México, D. F., 27 de octubre de 1964, AJC.
[104] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 1 de noviembre de 1964, FFS-BNA.

González y el conjunto recibieron los primeros aplausos. En *Vitálitas*, "extraordinaria coreografía", destacaron Laura Urdapilleta y Eugenia González, "ballet un tanto desconcertante para los que amamos la modalidad clásica"; *La amapola roja* permitió que se lucieran Susana Benavides, Sonia Castañeda, Carlos López, Mirna Villanueva, Claudia Trueba, Héctor Salcedo y Antonio Martínez. Finalizó la función con *Divertimento*, pieza en la que intervinieron Laura Urdapilleta y Jorge Cano.[105]

Por el contrario, en su nota del 21 de noviembre Víctor Reyes escribió que a la compañía habían entrado elementos de menor valía, por lo que se notaban la falta de entrenamiento y el menoscabo técnico. Consideró que Castañeda-Cano bailaron bastante bien *El lago* (*pas de deux*), aunque con cierta inestabilidad del *partenaire*; el *Grand pas de quatre*, con Bettina Bellomo, Mirna Villanueva, Claudia Trueba y Victoria Torrijos, había sido "un desastre" debido a la carencia de soltura, uniformidad, precisión y gracia. Por fortuna, expresó Reyes en su nota, Urdapilleta había superado a Lupe Serrano en el papel de la joven Giselle. Con base en lo descrito convocó a los directivos a seleccionar a los nuevos elementos de forma adecuada —con sarcasmo comentaba que BCM tenía muchos cori-*feos*—, involucrándolos en una "severa disciplina y estudio, preparación y tantas cosas más". Sólo así, el BCM podría actuar en nuestro país y en otros lugares que no fueran "tan exigentes".[106]

Susana Benavides en *La amapola roja*. Coreografía de Igor Schwezoff, realizada por Michael Lland.

Para la segunda función, conformada por *Variaciones*, *Don Quijote* y *La fille mal gardée*, Luis Bruno Ruiz destacó el *pas de deux* interpretado por Urdapilleta-Cano: "En el escenario, en los terceros planos, entre neblinas de gasas, se veían unos cirios largos que ardían. Esto daba el clima exacto para una alta danza apasionada". Terminaba su nota afirmando que BCM había tenido un gran progreso, por lo que recomendó al gobierno seguir impulsándolos "para prestigio cultural del país".[107]

Hans Sachs se quejó de lo incomprensible de la política del INBA, al no saber si BCM permanecería después de haberle dado el apoyo oficial. Reconoció que había estado en desacuerdo con su constitución, pero al enterarse de que Bellas Artes no quería extender los contratos de los bailarines de forma indefinida, pues esto podía producir en ellos una especie de relajamiento al sentir la seguridad de un sueldo —"un darse al abandono que no parecía correcto a los celosos directivos del Instituto"—, Sachs preguntó si ésa sería una medida pertinente, si la danza mexicana podría progresar sin apoyo oficial, y si el bailarín mexicano podía ser tan indolente que por unos cuantos pesos al mes traicionaría su vocación: "Si tal fuera el caso, esto se debía extender a la Orquesta Sinfónica Nacional y el mundo entero debía aceptar que para que un artista dé de sí es necesario racionarle la soldada", sentenció.

Desde su punto de vista, con esta medida se ocultaba un doble fracaso: el agotamiento de los anteriores coreógrafos, que dieron lo que tenían y quedaron "derrotados por el tiempo y por la edad sin que se produjeran nuevas generaciones", y la "equivocada política artística, de administración y educación", que tal vez se relacionaba con el hecho de que la jefatura del Departamento de Danza estuviera en manos de Ana Mérida, quien tenía una inclinación personal que le impedía una posición objetiva, "además de otras situaciones complejas que requieren de mayor dedicación en todos los órdenes que comprende dicho arte".[108]

A fines de 1964 se integró un patronato para el BCM, presidido por Eva Sámano de López Mateos, y se constituyó una asociación civil y un Consejo Artístico integrado por Celestino Gorostiza (presidente), Antonio López Mancera (secretario), Roberto Turbin (secretario), Michael Lland, Laura Urdapilleta y Sonia Castañeda, en espera de un mejor futuro.[109]

[105] A. Reyes, "Eventos musicales de la semana", en *El Redondel*. México, D. F., 1964, AJC.
[106] Víctor Reyes, "Ballet Clásico de México", Notas musicales, en *Últimas Noticias*. México, D. F., 21 de noviembre de 1964, FFS-BNA.
[107] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 5 de noviembre de 1964, AJC.
[108] H. Sachs, "Nuevo cese a bailarines", en *El Universal*, Revista de la Semana. México, D. F., 20 de noviembre de 1964, p. 8.
[109] Jorge Cano, "Mis pasos en la danza", en M. Ramos y P. Cardona, *La danza en México*, vol. I, *op. cit.*, pp. 919-920.

Capítulo II

Camino a la consolidación del BCM

Con el cambio de sexenio, José Luis Martínez recibió el nombramiento de director general del INBA, y Clementina Otero de Barrios[1] quedó como jefa del Departamento de Danza (1965-1971). El prestigio de Otero —debido no sólo al éxito en su carrera de actriz, sino a su desempeño al frente del área de Teatro del INBA— resultó determinante para que, a pesar de las influencias que tenía dentro de la institución, su cargo fuera bien aceptado por la prensa. Gracias a su profesión y relaciones, Otero había tenido la oportunidad de conocer el trabajo de los principales coreógrafos de Estados Unidos: Martha Graham, George Balanchine, José Limón y Doris Humphrey, por lo que estaba empapada de las nuevas corrientes dancísticas, además de poseer una amplia cultura.

Clementina Otero se desempeñó como una cabeza fundamental en el esfuerzo de consolidar no sólo al BCM, sino al área de danza en general. Su interés fue palpable, y las decisiones que tomó para dar a conocer la expresión dancística de México fueron acertadas. Dentro del BCM apoyó el desarrollo del nivel técnico de los bailarines y fomentó la producción coreográfica. Además, sus cualidades diplomáticas le permitieron lidiar con los representantes de las distintas tendencias artísticas en un ambiente de respeto y colaboración. Por desgracia, su visión de avanzada impidió que siguiera su trayectoria directiva cuando, después de su reelección, tuvo que enfrentarse a los conflictos internos del BCM.

El plan de trabajo que la jefatura tenía para ese sexenio era la formación de tres compañías: una de clásico, otra de moderno, y una tercera de folclor, ninguna de ellas dependiente de la institución, lo que invalidaba la "oficialización" de BCM. De acuerdo con la política cultural del gobierno, la misión del Departamento de Danza, y en específico de la danza clásica, sería la atención a escolares y la difusión de la disciplina a gran escala para promover entre los jóvenes y el público en general el gusto por esta profesión, y de ser posible, "formar desde la niñez a los futuros bailarines".[2]

Sin embargo, a inicios del año, Luis Bruno Ruiz declaró que los integrantes del BCM no recibían sueldo desde julio de 1964, pero permanecían entrenándose juntos, en espera de noticias. El cronista hizo del conocimiento público que, lamentablemente, Laura Urdapilleta había aceptado un contrato con el Ballet de Guatemala, de Nelsy Dambre, agrupación que en esos momentos tenía como director huésped al célebre coreógrafo Anton Dolin.[3] Ruiz también afirmaba que el presupuesto para el Departamento de Danza sería tan bajo, que el BCM sólo tendría la mitad de las funciones que el año anterior, lo que ocasionaría que el público únicamente disfrutara de su presencia en ciertas fechas programadas en abril y a fines de año, por lo que BCM vivía una situación de incertidumbre que podía desencadenar una nueva desbandada.[4]

---

[1] Clementina Otero de Barrios, cuñada de Celestino Gorostiza, inició su carrera artística en 1928, dentro del movimiento de renovación teatral del Teatro Ulises y después perteneció al Teatro Orientación. Trabajó con María Teresa Montoya y Virginia Fábregas interpretando obras nacionales en La Comedia Mexicana. Paralelamente creó un teatro infantil de alta calidad, gracias al cual se presentaron obras para niños en el TBA, lo que estableció las bases para el Teatro Escolar y la instauración del Centro de Teatro Infantil del INBA. Otero fue fundadora y directora (1962-1965) de la Escuela de Arte Teatral del INBA. "Homenaje a Clementina Otero", *Catálogo de obra.* México, Conaculta/INBA, 1989.

[2] Franz Mont citado en M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 154.

[3] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 15 de febrero de 1965, FFS-BNA. Los bailarines de BCM habían recibido sueldo de noviembre de 1963 a julio de 1964; de agosto a diciembre de 1964 sólo obtuvieron lo que se recaudó de dos funciones realizadas al final del año. M. Tortajada Quiroz, *op. cit.,* p. 164.

[4] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 7 de marzo de 1965, FFS-BNA.

Por fortuna, el 18 de marzo, algunos elementos del BCM participaron, junto con alumnos de la ADM, en la ópera *Orfeo y Eurídice*, de Gluck, con coreografía de Josefina Lavalle, lo que seguramente les dio un respiro económico a los bailarines.[5]

A comienzos de abril Ana Mérida anunció su salida del Departamento de Danza,[6] aunque después se integró a otras actividades relacionadas y hasta bailó con la CND su obra alusiva a Bernarda Alba. Al hacerse cargo del área, Clementina Otero consiguió como compensación un contrato inicial de diez funciones para el BCM, al término del cual el INBA le restituyó el apoyo económico.[7]

Reunión del BCM. De izquierda a derecha: sentados, Laura Urdapilleta, Clementina Otero de Barrios y Michael Lland; de pie, Jorge Cano, Socorro Bastida y Fernando Cuéllar.

Cine Mundial anunció la próxima temporada de BCM en el TBA, con Antonio López Mancera y Cristina Sierra al frente, así como la reintegración de los bailarines que habían desertado. En la nota se manejó nuevamente el propósito de convertir a BCM en una compañía oficial, lo que no ocurriría hasta 1968.[8] Apenas enterada de estos acontecimientos, Urdapilleta regresó de Guatemala, donde había permanecido durante algún tiempo.[9]

[5] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 165.
[6] S/a, "Ana Mérida le dio ya su adiós a la danza", en *Cine Mundial*. México, D. F., 5 de abril de 1965, FFS-BNA.
[7] Jorge Cano, "Mis pasos en la danza", en M. Ramos y P. Cardona, *La danza en México*, vol. I, *op. cit.*, p. 920.
[8] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, pp. 165-166.
[9] *Idem*.

De forma inmediata, Sachs festejó la reintegración del BCM —que contaba con el respaldo de un patronato—, así como el entusiasmo de sus elementos, y sugirió que el grupo fuera incorporado permanentemente al INBA con el fin de que gozara de protección y de un subsidio.[10]

Siempre presente, Luis Bruno Ruiz anunció que la compañía bailaría *Las sílfides* y *El lago de los cisnes* el 13 de abril en Guanajuato.[11] A su vez, Lin Durán reportó que BCM había sido contratado para ofrecer ocho conciertos en el TBA a partir del 30 de abril de 1965, con Michael Lland como maestro y director artístico de la temporada. Para estas presentaciones se invitó al solista Freddy Romero, se remontó *Danza para cinco palabras*, de Josefina Lavalle (con música de Remi Gassmann, obra montada con el BBA), y Lland mostraría su versión del segundo acto de *La bayadera*, de Petipa. El BCM era, en esos momentos, un organismo independiente con un Consejo Directivo encabezado por Celestino Gorostiza y cuyo secretario era Antonio López Mancera.[12]

Tras enterarse de estas noticias, Hans Sachs se quejó de la burocracia del INBA, pues opinó que aún no se tenía un programa bien organizado. Fue peculiar que en su nota argumentara —aparentemente convencido, después de su notorio apoyo a la danza moderna— que la técnica clásica era indispensable para la formación de cualquier bailarín.[13]

En *Excélsior* también se difundieron las fechas de la cercana temporada que daría inicio el 30 de abril y continuaría los días 1, 3, 7, 10, 13 y 14 de mayo.[14] Se presentaron tres programas organizados de la siguiente manera:

> Primer programa (abril 30, mayo 2 y 3): *Las sílfides*, *El combate*, *Danza para cinco palabras* y *Danzas españolas*.
>
> Segundo programa (mayo 7 y 10): *Variaciones*, *Vitálitas*, *La amapola roja* y *Divertimento* (*pas de deux* de *Raymonda*).
>
> Tercer programa (13 y 14 de mayo): *La bayadera* y *La fille mal gardée*.[15]

Danzas españolas. Coreografía de Jorge Cano. Francisco Martínez con Susana Benavides y Bettina Bellomo; hincadas, Mirna Villanueva, Jenni Johnson y Maya Ramos; de pie, Claudia Trueba, Joyce Vives y Socorro Larrauri.

Al debut de BCM asistió Eva Sámano de López Mateos —ya ex primera dama—, quien tanto había apoyado su creación, acompañada por José Luis Martínez, director del INBA, Celestino Gorostiza y Clementina Otero de Barrios.[16]

Después de haber presenciado el variado programa del 2 de mayo, Luis Bruno Ruiz destacó el sentimiento dramático del dúo Urdapilleta-Cano en *El combate*, y describió a *Danza para cinco palabras* como un documento humano triste, que "nace de la pesadilla de la guerra".[17]

Para Alejandro Reyes, el primer programa permitió que los bailarines hicieran gala de su técnica y sus facultades, y cerró "con las gustadísimas *Danzas españolas*".[18]

[10] Hans Sachs citado en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 166.
[11] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 5 de abril de 1965, FFS-BNA.
[12] L. Durán, "Temporada del Ballet Clásico de México", en *El Día*. México, D. F., 9 de abril de 1965. En el Consejo estaban también Roberto Turbin, Laura Urdapilleta y Sonia Castañeda.
[13] H. Sachs, "Reaparece el Ballet Clásico", en *El Universal.* México, D. F., 20 de abril de 1965, FFS-BNA.
[14] S/a, "Temporada de Ballet Clásico", en *Excélsior.* México, D. F., 17 de abril de 1965, FFS-BNA. En la dirección artística estuvo Michael Lland y el elenco era: Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Jorge Cano, Susana Benavides, Socorro Bastida, María Eugenia González, Bettina Bellomo, Ruth Noriega, Francisco Martínez, Carola Montiel, Tania Álvarez, Artemisa Pedroza, Noé Alvarado, Héctor Salcedo, Mirna Villanueva, Victoria Larrauri, Cristina Abad, Maya Ramos, Joyce Vives, Aurelio García, Claudia Trueba, Jenny Johnson, Juan Antonio Rodea y Freddy Romero. También participaron algunos alumnos de la ADM. Véase M. Tortajada Quiroz, *op. cit.,* p. 167.
[15] *50 años de danza. Palacio de Bellas Artes*. México, INBA/SEP, 1986. Raúl Flores Canelo rechazó la invitación para trabajar en la compañía de clásico y siguió en BNM. Estas fechas no coinciden con las anunciadas por la prensa.
[16] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 167.
[17] L. B. Ruiz citado en *ibid.*, p. 168.
[18] Alejandro Reyes, "Por nuestros teatros. Ballet Clásico de México", en *El Redondel,* s/r, 1965, AJC.

Por su parte, Fraga informó sobre el éxito de BCM a pesar de la presencia de poco público, al no ser éste afecto a las "revolturas" coreográficas. Una vez más, el crítico aconsejó a los directivos que se programaran juntas las obras que pertenecían al mismo género. A continuación reportó que *Las sílfides* había mostrado precisión en sus evoluciones; *El combate* era "una verdadera creación" con Urdapilleta-Cano; la pieza de Josefina Lavalle resultó interesante y emotiva; y la coreografía de *Danzas españolas* "muy alegre", en la que "se lucieron Susana Benavides, Bettina Bellomo, Jorge Cano y Socorro Bastida".[19]

Lin Durán comentó que sólo la aparición de Sonia Castañeda en *Las sílfides,* así como la coreografía *Danza para cinco palabras* habían logrado estremecerla. Sin embargo, criticó fuertemente *El combate*, que a pesar de sus graves fallas permanecía en el repertorio de varias compañías de danza. En esta obra, una "Juana Gallo del Medioevo" mataba virilmente a sus adversarios, tema ridículo cuya expresión coreográfica carecía de imaginación:

> Los trotecitos de caballo se repiten hasta la náusea y aun cuando se pone de manifiesto la buena técnica de Laura Urdapilleta y Jorge Cano […] el ballet transcurre sin pena ni gloria (ni siquiera tambores y platillos avivan la cuestión) hasta el momento del clímax en que asistimos al erotismo fallido del dúo amoroso.

Por el contrario, consideró que *Danzas españolas* cumplía con la misión de resaltar a un grupo hermoso, pero advirtió que en lo referente a espectáculos artísticos, "la indigencia del país" debía resolverse con urgencia, razón por la que BCM representaba "un paso muy definido hacia esa meta".[20]

El crítico de *The News*, Sam Askinazy, se refirió a la inadecuada selección del programa de la compañía, que sólo había incluido una obra de género clásico: *Las sílfides*, ejecutada brillantemente por Sonia Castañeda, Bettina Bellomo, Susana Benavides, Jorge Cano y el cuerpo de baile. Describió entonces a *El combate*, composición que requería de grandes extensiones, buen equilibrio y giros, y alabó el control técnico y la interpretación dramática de Laura Urdapilleta, por ser "electrizantes, especialmente en su muerte". Coincidió con Durán en que *Danzas españolas* era un ballet que se disfrutaba, y expresó que la tercera temporada de BCM era muestra del desarrollo de su profesionalismo bajo la dirección artística de Michael Lland.[21]

En otro artículo, Askinazy intentó recrear una historia sintética de la danza en México, en la que destacó la labor de las hermanas Campobello —un argumento divulgado reiteradamente a favor de la danza clásica en aquel importante momento de cambios— e insistió en informar a los lectores que la verdadera tradición del ballet se encontraba en el viejo continente, por lo que BCM y sus jóvenes bailarinas (Susana Benavides y Bettina Bellomo) constituían el inicio de esta tradición en nuestro país.[22]

Ricardo Mungarro tuvo críticas negativas para *Las sílfides* por errores de coordinación de los intérpretes, elogió *El combate*, e indicó que a *Danza para cinco palabras* le hacía falta una "escenografía expresiva". No pasó por alto la división del público en cuanto a la aceptación de esta obra.[23]

Carmen G. de Tapia hizo notar la buena ejecución de *Las sílfides*, bajo la supervisión de Lland, pero señaló su falta de "gracia y melancólica poesía"; expuso que en *El combate*, Laura y Jorge habían logrado un "depurado sentido dramático y estético"; y agregó que *Danza para cinco palabras* era un ballet "abstracto, como la música, de muy compleja interpretación", mientras que *Danzas españolas* había borrado "el mal sabor del número anterior", refiriéndose a la temática elegida por Lavalle.[24]

El cronista de *Siempre*! se manifestó a disgusto con *Las sílfides*, que presentaba evoluciones —"giros, brincos, maromas"— "que a estas alturas, en vez de parecer etéreos, sólo se antojaban cursis", y explicó su comentario: "Cuando se nota el esfuerzo de los músculos tensos, el impulso del salto, la respiración jadeante luego del múltiple giro, eso deja de ser ballet para hacerse gimnasia". No obstante, al abordar *El combate* expresó que Urdapilleta —"bailarina de cuerpo entero"— entusiasmó con su maestría, y que *Danzas españolas* era una obra "llena de gracia, imaginación, donaire".[25]

[19] Rafael Fraga, "Éxito de Ballet Clásico", en *El Universal*. México, D. F., 5 de mayo de 1965, FFS-BNA.
[20] L. Durán, "El ballet y la danza", *s/r*, 1965, AJC.
[21] Sam Askinazy, "'Duel' highlights ballet opening", en *The News*. México, D. F., 2 de mayo de 1965, AJC.
[22] S. Askinazy, "Classic ballet gets local impetus", en *ibid*.
[23] Ricardo Mungarro citado en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 168.
[24] Carmen G. Tapia, "El teatro en acción", en *El Universal Gráfico.* México, D. F., 10 de mayo de 1965, FFS-BNA.
[25] S/a, "De puntitas", en *Siempre!* México, D. F., 19 de mayo de 1965, FFS-BNA.

La amapola roja. Coreografía de Igor Schwezoff, realizada por Michael Lland. Susana Benavides. Aves fénix: Freddy Romero, Héctor Salcedo y Aurelio García.

Con respecto al segundo programa, Luis Bruno Ruiz aplaudió la limpia interpretación de *Vitálitas*, donde Urdapilleta se había lucido; reseñó que en *Danza para cinco palabras*, los bailarines se angustiaban ante una pared "herida de signos misteriosos", y que *La amapola roja* era "poesía oriental danzada, mágico poema forjado en tres tempos plenos de colorido". En su opinión, *Divertimento* era un "ballet de alta calidad escénica, digno del mayor elogio por el contenido estético de la obra en la equilibrada arquitectura coreográfica". En síntesis, el cronista felicitó al BCM, un grupo donde existían unión y ganas de trabajar, y solicitó apoyo del gobierno para que pudiera cumplir su cometido.[26]

El 11 de mayo el BCM realizó una función extraordinaria a la que asistió, elegantemente vestida, la plana mayor de la ciudad de México.

Para el tercer programa —los días 13 y 14 del mes— presentó *La bayadera* y *La fille mal gardée*. En esa ocasión, Eduardo Lara hizo notar la madurez artística de la compañía, en la que se habían cifrado grandes esperanzas. Para un cronista anónimo, la interpretación de *La bayadera* careció de precisión en el conjunto y de equilibrio en algunas bailarinas, mientras que *La fill*e había sido "un gran éxito".[27]

En opinión de otros críticos y periodistas, como Rafael Fraga, el BCM iba camino a la consagración: el grupo bailó *Vitálitas* con uniformidad, lo que permitió apreciar los ritmos y las evoluciones, en los que lució Laura Urdapilleta. En *La amapola roja*, un pasaje de la vida misteriosa y legendaria de China, se pudo apreciar una gran escenografía y un vistoso vestuario diseñado por Antonio López Mancera; mientras que *Divertimento* les había dado oportunidad de brillar, tanto en el equilibrio y la precisión del conjunto como en lo individual. Al igual que varios, Fraga abogó por más apoyos del INBA para la compañía.[28]

Los días 10 y 13 de junio, algunos elementos de BCM participaron en *Fausto* bailando *La noche de Walpurgis*, con coreografía de Jorge Cano.[29] Un comentarista de *Siempre*! escribió: "un ballet como no lo habíamos tenido ni en las temporadas internacionales".[30]

Laura Urdapilleta dejó la compañía para viajar a Guatemala, a donde fue invitada por Madame Dambre. Antes de su partida le comentó a Gloria Rivera que sentía "la deprimente asfixia de un ambiente muerto".[31]

Pronto, Luis Bruno Ruiz informó que Laura Urdapilleta se encontraba en Guatemala bailando al lado de Vincent Warren, bailarín estadunidense, las obras *Giselle*, *Grand pas de quatre*, *El cisne* y *El combate* —sólo permitido por William Dollar[32] a otras dos bailarinas: Lupe Serrano y Melissa Hayden. El crítico aprovechó su espacio para recomendar que se invitara como maestro de la escuela de danza a Anton Dolin, en esos momentos a cargo del Ballet de Guatemala.[33]

Durante ese año de 1965 Laura Urdapilleta se trasladó a París, donde se le presentó la oportunidad de colaborar con el ballet de Milorad Miskovitch —Las estrellas de París— en la ciudad de Montecarlo. En esta compañía interpretó la *Suite en blanc*, con coreografía de Serge Lifar, el *Grand pas de quatre* y *Giselle*. Después viajó a Belgrado, capital de la antigua Yugoslavia, para bailar con Joe Sabino el *Pas de deux de Albinoni,* con coreografía de Boris Tonin, que le fue ensayado nada menos que por Rosella Hightower, con quien tomó clases en su escuela establecida en la ciudad de Cannes.[34]

A principios de julio el BCM ofreció funciones concertadas para el Programa de Promoción Cultural decretado por la Secretaría de Educación Pública (SEP): del 6 al 24 la compañía participó en la

[26] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 9 de mayo de 1965.
[27] Eduardo Lara citado en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 170.
[28] R. Fraga, "Ballet Clásico de México", en *El Universal.* México, D. F., 12 de mayo de 1965, FFS-BNA.
[29] José Octavio Sosa, *Orquesta del Teatro de Bellas Artes. 1955-2010*. México, Conaculta/INBA, 2010, p. 54.
[30] Recorte de periódico, s/r, *Siempre!,* AJC.
[31] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 172.
[32] William Dollar (1920-1986) fue bailarín, coreógrafo y *ballet master.* Estudió con Fokine, Balanchine y Volovine, y bailó en algunas compañías estadunidenses y europeas. Entre sus coreografías destacan *Constancia* (1944), con música de Chopin; y *El combate* (1949), con música de Raffaello de Banfield. M. A. Escudero, *Zapatillas y recuerdos…*, *op. cit.*, p. 162.
[33] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 6 de junio de 1965.
[34] Sylvia Ramírez, "Laura Urdapilleta", en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos Cenidi Danza*, núm. 19. México, INBA/UAM/SEP, 1998, p. 57.

temporada de danza para las escuelas secundarias del D. F. en el Teatro del Bosque (TB) con *La fille mal gardée, Huapango* y *Grand pas de quatre*.[35]

En el Auditorio Nacional, y dentro de los Domingos Populares de la Cultura, el BCM triunfó en agosto con las obras *Divertimento* y *La fille mal gardée*,[36] además de colaborar en la ópera *Aída*.[37] En septiembre la agrupación anunció su gira por Campeche y Mérida, y regresó al foro en octubre (nuevamente en los Domingos Populares de la Cultura) con *El lago de los cisnes*, *El combate* y el *pas de deux* de *El corsario*. El 17 de noviembre actuaron en el Teatro del Estado, ubicado en Xalapa (con el patrocinio de la Universidad Veracruzana).[38]

En busca de nuevos espacios para la danza, Clementina Otero programó funciones de los distintos grupos en el Teatro Jiménez Rueda (TJR), cuya temporada se inauguró con la participación del BCM. Así, el 24 de noviembre la compañía participó en la denominada Noche de Ballet del Teatro Jiménez Rueda, función que comentó Luis Bruno Ruiz y en la que destacó a Laura Urdapilleta en *El lago de los cisnes*, así como la obra *Danza para cinco palabras,* "cuyos movimientos van de acuerdo con los grabados en los que se inspira". Ruiz continuó con *Divertimento* —en la que distinguió a Susana Benavides por su gracia y seguridad— y opinó que la coreografía mejoraría si no se extendiera tanto en sus variaciones (lo cual era una apreciación de tipo musical) y se pulieran las partes esenciales, con lo que sería "una joya de admirables visos". Por último mencionó la pieza *Sensemayá*, estreno de Gloria Contreras, con música de Silvestre Revueltas y vestuario de Carlos Mérida, en la que percibió la influencia de Béjart, comentario muy manejado en aquel momento por el impacto que las presentaciones de dicho coreógrafo tuvieron en nuestro país.[39]

En franca oposición a las condiciones del TJR, lugar que se esperaba fuera un importante foco de difusión de la danza, Fidelio sentenció que no funcionaría a menos que se demoliera el ciclorama que el arquitecto Alejandro Prieto colocó en ese tablado "a manera de corsé ortopédico". De la función elogió *Danza para cinco palabras* y *Sensemayá*, desde su punto de vista "lo mejor de la noche"; se refirió entonces a Urdapilleta, que en el papel de Odette lució, en su opinión, "rígida", y a *Divertimento*, obra que había "orbitado amablemente sin mayores pretensiones" y en la que mostró su buena preparación y simpatía Susana Benavides. Para terminar su nota manifestó que la danza necesitaba una casa estable y que el mejor lugar para ello era el TB.[40]

En diciembre, la bailarina de México, Laura Urdapilleta, de regreso en el territorio nacional por una corta temporada, recibiría un sentido homenaje por parte de su ciudad natal, Guadalajara, en el Teatro Degollado, donde se le entregó la Medalla de Oro del Estado y un diploma al mérito artístico; enseguida se llevó a cabo una función del BCM.[41]

A fines de 1965, Clementina Otero de Barrios anunció que promovería festivales de danza clásica y contemporánea en el TBA, así como concursos nacionales de grupos de danza de toda índole en el TB, y lanzó una convocatoria (al parecer confusa).[42] Sin embargo, sin temporadas a la vista para el BCM, algunos bailarines buscaron trabajo en otras agrupaciones.[43]

A principios de 1966, Luis Bruno Ruiz hizo un largo recuento de los acontecimientos dancísticos del año recién terminado, en el que mencionó como mejores bailarinas de danza clásica a Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda y Susana Benavides; las tres mejores coreografías: *En el principio*, de Farnesio de Bernal; *Danza para cinco palabras*, de Josefina Lavalle; y *Helena en la niebla*, de Helena Jordán; las dos bailarinas mexicanas distinguidas en el extranjero: Ana Cardús y Lupe Serrano; y la bailarina extranjera más sobresaliente: Martine Parmain de la Ópera de París. En su recuento mensual, en enero

[35] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 172.
[36] S/a, s/t, *Esto*. México, D. F., 22 de agosto de 1965.
[37] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 171.
[38] *Idem*. Maya Ramos comenta que el vestuario llegó el mismo día de la presentación y era tan "horrible", que las bailarinas evitaban verse entre ellas para no correr el riesgo de soltar la carcajada.
[39] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 25 de noviembre de 1965, FFS-BNA.
[40] Fidelio, "La danza no entra en el Jiménez Rueda", s/r, FFS-BNA.
[41] S/a, s/t, en *El Universal*. México, D. F., 12 de diciembre de 1965, FFS-BNA.
[42] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 244. Durante el sexenio estos festivales se definieron y sus pretensiones aumentaron gradualmente: primero se organizaron los de cada especialidad de la danza, y luego se establecieron los regionales, nacionales e internacionales. En el primer festival sólo participaron BNM y BCM.
[43] Ese mismo mes, las bailarinas Socorro Bastida, Tania Álvarez, Eugenia González, Victoria Larrauri, Carola Montiel, Ruth Noriega, Maya Ramos y Joyce Vives, del BCM, con atavíos masculinos –"fingidos pastores o personajes exóticos"–, ejecutaron con disciplina y soltura los diversos números de ballet en la obra teatral *El burgués gentilhombre*, de Molière, que interpretara la *Comédie-Française*. F. Mont, "El ballet y la comedia", en *El Nacional*. México, D. F., 27 de marzo de 1966, FFS-BNA.

el cronista destacó la designación de Clementina Otero como jefa del Departamento de Danza, quien había afirmado que trataría de "impulsar al ballet clásico, así como hacer renacer al ballet moderno, al que propiamente encontró muerto";[44] en febrero informó sobre la incorporación de Nellie Happee al BFM —la compañía mexicana mejor organizada y con mayor número de funciones— y el viaje de Marcos Paredes al ABT. Asimismo, mencionó el regreso de Michael Lland al BCM, la colaboración de BCM en la ópera *Orfeo* y *Eurídice*, y la presentación de su segundo programa en el TBA (el 30 de mayo), e hizo énfasis en "el positivo progreso técnico de los bailarines". Reportó la función extraordinaria del TBA con *La fille mal gardée* y *Las sílfides*, en la que se lucieron Sonia Castañeda, Susana Benavides y Jorge Cano. Como cierre, Ruiz señaló los triunfos de Urdapilleta con el Ballet de Guatemala en julio y comentó que el 13 de septiembre había bailado *El cisne negro* y otras joyas del ballet en el extranjero. Finalmente se refirió a la apertura del TJR para las funciones de danza; la inauguración del recinto fue el 24 de noviembre con el BCM.[45]

Ya entrado 1966 (marzo), el BCM hizo una gira por Guanajuato y clausuró el Año de Dante en el Teatro Juárez. El día 23 presentó *Variaciones*, *El combate, pas de deux* de *La fille mal gardée* y *Las bodas de Aurora*, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato. El 7 de abril bailó fragmentos de *El lago de los cisnes*, *Encuentro*, *Huapango* y *Divertimento*.[46] En el mismo mes el BCM participó también en el ciclo Domingos Populares en el TB —en sustitución del gélido Auditorio Nacional, en cuyo foro se perdían los bailarines— con *Encuentro*, *El combate* y *Las bodas de Aurora*.[47]

El 12 de junio de 1966, Bellas Artes tuvo que aclarar algunas confusiones surgidas a partir de la convocatoria a los distintos festivales de danza. La institución explicó que se efectuaría un primer festival de danza en el TBA, con la participación de compañías o grupos profesionales de danza clásica y moderna de la ciudad de México, en el que se pagaría una cantidad fija en apoyo a la producción.[48]

Luis Bruno Ruiz escribió una nota en la que lamentaba la agonía de BCM, pues acababa de renunciar su Consejo directivo en el que figuraban Ana Mérida (presidenta) y Antonio López Mancera (secretario), al igual que Cristina Abad —a quien describió como una "bailarina de fina técnica con estudios en Inglaterra"—, Carola Montiel, Mirna Villanueva, María Eugenia González, Antonio Martínez, y otros bailarines de reconocidos méritos artísticos. Expresó la tristeza que le causaba que una compañía —en la que se tenía la esperanza de que representara "la sensibilidad y la cultura mexicana en el concierto del arte universal"— no encontrara apoyo económico o moral, y muriera sin remedio. Para dar peso a sus palabras recordó la temporada de 1964, que fue muy aplaudida, y presagió la posibilidad de que el maestro Michael Lland también renunciara, pues "no existe suficiente presupuesto para sostener una verdadera compañía de ballet", grave problema que debían resolver el INBA o la SEP.[49]

A mediados del año, Fidelio examinó la condición de la danza en México. En la introducción de su nota alababa la actitud del virrey Matías de Gálvez —quien presentó espectáculos dancísticos en el Coliseo de México— y argumentaba que, al seguir una cronología, era evidente la inexistencia de "verdaderas compañías de ballet durante el México Independiente". Para abordar la situación actual evocó los años treinta, cuando la danza había resurgido gracias a las hermanas Campobello y a las estadunidenses Anna Sokolow y Waldeen. Desde entonces, puntualizaba, los grupos de danza surgían y desaparecían pues ¿qué compañía podría sostenerse y elevar su calidad si cada sexenio cambia de director, o el Estado es el único mecenas? Declaró que los bailarines de BCM trabajaban siete horas diarias y recibían mil seiscientos pesos al mes, y el cuerpo de baile quinientos cincuenta pesos, y defendió al gremio que "por

[44] L. B. Ruiz, "La danza y el ballet en 1965", en *Excélsior.* México, D. F., 9 de enero de 1966, FFS-BNA.
[45] *Idem.*
[46] Eva Sámano de López Mateos encabezaba el patronato, y el Consejo Directivo era el siguiente: presidenta: Ana Mérida; secretario: Antonio López Mancera; vocales: Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda y Michael Lland; directora: Ana Mérida; maestro y director: Michael Lland. Programa de mano Ballet Clásico de México, Teatro Juárez, Guanajuato, Gto., 7 de abril de 1966, ANH, carpeta X.
[47] F. Mont, "La danza y el ballet", en *El Nacional.* México, D. F., 23 de abril de 1966, FFS-BNA. Los bailarines mencionados en ese momento fueron: Laura Urdapilleta, Socorro Bastida, Sonia Castañeda, Bettina Bellomo, Ruth Noriega, Claudia Trueba, Carmen Olvera, Tania Álvarez, Lupe Remírez, Laura Solórzano, Victoria Larrauri, Guillermina Sánchez, Jorge Cano, Freddy Romero, Francisco Martínez, Noé Alvarado, Miguel Galetto, Armando Zetina, Aurelio García y Raúl Aguilar.
[48] S/a, "Bellas Artes pone en claro la danza de los bailarines", en *Diario de México*. México, D. F., 9 de junio de 1966, FFS-BNA. Este festival sería independiente de la organización de los concursos regionales de danza (clásica, moderna y folclórica) que se llevarían a cabo en todo el país y que terminarían en septiembre con una Reunión Nacional de Danza en la que participarían doce grupos triunfadores en el TB; se pensaba otorgar reconocimientos a grupos, directores, coreógrafos, música original y bailarines. Esta actividad tendría un carácter piloto o de experimentación, en tanto fueran mejor conocidas las posibilidades dancísticas de toda la república. La Asociación de Danzas, presidida por Sergio Lezama, se inconformó con la organización, la falta de claridad de la convocatoria, y la idea de premiar a coreógrafos o bailarines de la danza tradicional. S/a, "Concurso Nacional de danzantes, convocado por Bellas Artes, causa mucho descontento", en *Novedades*. México, D. F., 12 de junio de 1966, FFS-BNA.
[49] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 15 de junio de 1966, FFS-BNA.

amor al arte y como podía formaba bailarines que, a pesar de todo, se ponían al día" y establecían comunicación entre los diferentes géneros dancísticos, como era palpable en Sonia Castañeda y Freddy Romero. Para finalizar su exposición, Fidelio aseguró que el público se sorprendería al constatar los adelantos y la calidad del BCM gracias a la presencia de Michael Lland, quien fuera primer bailarín del Ballet de Brasil, del Ballet Theatre de Nueva York, y del New York City Ballet. El maestro había realizado un trabajo de pulimento con los veinte bailarines de la compañía y, desde su perspectiva, los enseñó a "volar en el salto y a soltar la emoción encerrada en el escaso desarrollo técnico". Con estas palabras convocó a los mecenas privados para que apoyaran al ballet, que aún no sabía si podría presentar su programa con los siete mil pesos con que contaba. Anunció que el BCM realizaría una gira por Xalapa, Villahermosa y Mérida, y otra a Saltillo y a Durango, además de preparar la obra *Pedro y el lobo*, que sería representada para las escuelas de la SEP.[50]

El 14 de junio el BCM viajó al sur del país con *La bayadera*, *Variaciones*, *pas de deux* de *La fille mal gardée* y *Grand tarantelle*. Dos días después, en el Teatro del STIC, en Mérida, el grupo bailó *Grand pas de quatre*, *Encuentro*, *Huapango* y *Divertimento*; el 17 de junio: *La bayadera*, *Variaciones*, *pas de deux* de *La fille mal gardée* y *Grand tarantelle*; en tanto que el día 18 interpretó *Variaciones*, *Encuentro*, *La amapola roja*, *Don Quijote* y *Grand tarantelle*.[51]

Grand tarantelle. Coreografía de Michael Lland. Hincados: Sonia Castañeda, Jorge Cano y Susana Benavides. De pie: Maya Ramos y Armando Zetina, Socorro Larrauri y Héctor Saucedo, Joyce Vives y Noé Alvarado, Claudia Trueba y Aurelio García, y Lupe Remírez y Miguel Galleto.

En tal ocasión, Polimnio A. Tuero anunció que se darían tres funciones a beneficio de la Cruz Roja, y tras advertir las diferencias económicas, artísticas y de costumbres entre Mérida y la ciudad de México, abordó las obras. Su comentario general fue que la técnica, aunada a una expresión estética, le había dado la impresión "de difícil facilidad que hallamos en las obras de Praxíteles y de Mozart". En primer lugar describió *Encuentro*, un ballet moderno sin ser "extremadamente modernista"; comentó que *Huapango* había causado "sumo interés" debido a que la estilización del folclor fue mayor en la danza que en la parte sonora; y *Divertimento* estuvo constituido por "una serie de danzas más o menos independientes entre sí, bastante apegada a la técnica del ballet tradicional", obra en la que los ejecutantes tenían oportunidad de lucir "su bien desarrollada destreza".[52] De la función en Mérida, Ruiz destacaría la actuación de Susana Benavides y Jorge Cano en el *pas de deux* de *Don Quijote*.[53]

El 4 de julio *El Día* informó que el I Festival de Danza Clásica y Moderna tendría lugar en el TBA del 22 de julio al 16 de agosto, y en ese evento el público presenciaría "un enfrentamiento compartido" entre las manifestaciones de la danza clásica y la moderna.[54]

El 25 de junio el BCM se presentó en otro Domingo Popular de la Cultura en el Auditorio Nacional con las obras *Grand pas de quatre*, *Encuentro* y *Grand tarantelle*; el boleto de entrada tuvo un costo de dos y tres pesos.[55] En la función a la que asistió, Franz Mont detalló que en el *Grand pas de quatre* Sonia Castañeda se convertiría en Mlle. Taglioni, Socorro Bastida en Mlle. Cerrito, Claudia Trueba en Mlle. Grahn, y Susana Benavides en Mlle. Grisi. Como dato chusco, el crítico comentó que una de las bailarinas perdió una zapatilla, y también se refirió a la sensación de que *Encuentro* no había sido ensayada para

[50] Fidelio, "La danza clásica de México necesita un virrey de Gálvez", en "Lunes", suplemento de *Excélsior*. México, D. F., 13 de junio de 1966, FFS-BNA.
[51] Programa de mano Ballet Clásico de México, Teatro del STIC, INBA. Mérida, Yuc., junio de 1966, ACND, 1963-1977.
[52] Polimnio Amiel Tuero, "Primera actuación en Mérida del BCM", en *Novedades de Yucatán*. Mérida, Yuc., 18 de junio de 1966, AJC.
[53] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 24 de junio de 1966, FFS-BNA.
[54] S/a, "Primer Festival de Danza", en *El Día*. México, D. F., 4 de julio de 1966, ANH, carpeta X.
[55] S/a, "Mañana en otro Domingo Popular el Ballet Clásico de México", en *La Prensa*. México, D. F., 25 de junio de 1966, FFS-BNA.

adaptarla al escenario, por lo que parecía que éste le quedaba grande. Por último, describió *Grand tarantelle* como una coreografía en la que "fue eje el bailarín Jorge Cano".[56]

El 17 de julio de 1966, Luis Bruno Ruiz anunció la llegada a México de Laura Urdapilleta, quien había participado en algunas funciones de los Ballets de París (*sic*). Además hizo mención de que el coreógrafo Boris Tonin creó un *pas de deux* especialmente para ella. Después de este viaje enriquecedor, la bailarina participaría en el I Festival de Danza interpretando *Vitálitas* y *Don Quijote*, por lo que Ruiz manifestó en su escrito el deseo de que se empezara a estimular a aquellos artistas "tan capaces como los mejores del mundo, que dan prestigio a nuestro país", refiriéndose a la querida Laura Urdapilleta.[57]

El 22 de julio de 1966 dio inicio el I Festival de Danza Profesional Clásica y Moderna, en el que BCM interpretó *Las sílfides*, *Don Quijote*, *La faz del carnaval* (coreografía de Michael Lland con música de F. Poulenc), *Vitálitas* y *Grand tarantelle* (coreografía de Lland con música de Louis M. Gottschalk); y el 23 de julio y el 2 de agosto bailaron *Variaciones*, *Electra*, *Encuentro* y *La bayadera*.[58]

Después de presenciar estas funciones, Hans Sachs se congratuló de que, a pesar del periodo de decaimiento recién sufrido, se programaran los festivales de danza, no obstante la improvisación imperante y la repetición de obras conocidas. Sin embargo se quejó de que en el festival no se hubiera incorporado a una orquesta —las obras se presentaron acompañadas de cintas magnetofónicas— pese a que se cobraron treinta pesos por butaca. En su opinión, la programación había demostrado que existían bailarines, aunque no coreógrafos.[59]

El reportero del suplemento "Lunes" de *Excélsior* señaló que la compañía había iniciado el evento con media hora de retraso —lo que exasperó al público, que chifló y pataleó—; finalmente presentaron *Las sílfides*, con la interpretación de la excelente bailarina Susana Benavides, acompañada de un cuerpo de baile que, aunque lejos de la calidad del Bolshoi o el Sadler's Wells, "dibujó con propiedad el marco romántico-rococó del famoso y gustado ballet". Con tono burlón, el autor relató que todo iba muy bien hasta que apareció la "estrelladísima estrella Laura Urdapilleta para interpretar *Don Quijote*, que los antólogos del *camp* en México pueden sin titubeos incluirlo en sus tesoros [...] Laura estuvo briiillante, enérrrrrrgica, sensssual". Alabó su excelente intervención, pero se quejó de que se escuchaban "toses, voces y hasta aplausos" en la grabación, por lo que la estrella no pudo emparejarse con el ritmo, a la vez que manejaba el abanico con tanta bravura que "en vez de Dulcinea parecía la doña Petra, encendiendo el fuego para poner el guisado".[60]

Gloria Contreras y Freddy Romero en *Vitálitas*. Coreografía de Gloria Contreras.

[56] F. Mont, "La danza y el ballet", en *El Nacional*. México, D. F., 17 de julio de 1966, FFS-BNA.
[57] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 17 de julio de 1966, FFS-BNA.
[58] S/a, "Primer Festival…", *op. cit.* Lin Durán reportó que el BCM había sido contratado para dar ocho conciertos en el TBA a partir del 30 de abril de 1965. L. Durán, "Temporada del Ballet Clásico de México", en *El Día*. México, D. F., 9 de abril de 1965.
[59] H. Sachs, "Festival de Danza", en *El Universal*. México, D. F., 26 de julio de 1966, FFS-BNA.
[60] El reportero puntualizó que si Urdapilleta hubiera extendido su estancia en Europa, Susana Benavides habría bailado esta obra. S/a, "Comenzó con mucho público y poca calidad el I Festival de Danza 66", en "Lunes", suplemento de *Excélsior*. México, D. F., 25 de julio de 1966, AJC.

La faz del carnaval. Coreografía de Michael Lland. Ella: Sonia Castañeda, Él: Jorge Cano.

El cronista abordó enseguida la obra —no muy buena— *La faz del carnaval*, de Michael Lland, en la que destacó la actuación de Sonia Castañeda, quien logró superar la visión exagerada de Antonio López Mancera que, con su diseño de vestuario, pretendía reproducir el carnaval de Río de Janeiro derramando "todos los colores habidos y por haber en los trajes y las máscaras"; el autor no dejó de realzar además la delicadeza de la interpretación de "la joven a la que el amor obliga a arrojar la máscara".

Vitálitas, de Gloria Contreras, corrió con mejor suerte, según dijo, ya que Xavier Lavalle, el diseñador de la escenografía y el vestuario, se concretó a emplear un telón de fondo "a la manera de Manessier", y mallas en blanco y negro. Manifestó entonces que Urdapilleta, más controladita y disciplinada, "interpretó sus vitalidades con ese impulso y esa proyección de primera bailarina, y figura aplaudida".[61] "D. D. III" estableció que en el mausoleo de José Luis Martínez —aludiendo al INBA— se había presentado un programa de danza clásica y describió las obras: las *Variaciones* estaban "diseñadas a la manera clásica"; *Electra* se encontraba muy alejada de la tragedia griega, pues "esos jalones de pelo que se dan Clitemnestra (Ruth Noriega) y su hija Electra (Sonia Castañeda), nunca, ni bajo amenaza de beber cicuta, lo hubiesen escrito los clásicos", y recordó que Egisto tenía el alma negra, mas no el cuerpo, refiriéndose a la incorporación de un "bailarín de color" (Freddy Romero) en esta obra. Calificó a *Encuentro* como un estupendo ballet; la función cerró con *La bayadera*, "esa monstruosidad de museo de Marius Petipa […] Sin comentarios".[62]

Otro crítico del momento, Víctor Reyes, escribió con extrañeza sobre la incorporación de un bailarín de color (se refería a Freddy Romero) en las obras del BCM, pues su presencia era más acorde con coreografías de corte moderno. Mencionó que el conjunto lucía desentrenado y que en *Las sílfides*, el cuerpo de ballet se veía rígido y desigual. Percibió que las solistas Susana Benavides y Socorro Bastida mejoraron su interpretación, y que Urdapilleta había "conquistado la mejor impresión" en *Don Quijote*, mientras Cano, su pareja, se esforzaba demasiado por encontrarse "pasado de peso". Para Reyes, *La faz del carnaval*, una obra moderna con base clásica, presentaba un "relato muy espectacular y de buen gusto", y *Grand tarantelle* había complacido al público por sus combinaciones bien ejecutadas. Finalmente, elogió de forma especial a Laura Urdapilleta y a Susana Benavides, esta última por su "técnica, temperamento, y progreso constante para bailar con precisión y elegancia".[63]

Bruno Ruiz aprovechó para manifestar que la visita de Urdapilleta a Europa la había beneficiado, lo que mostró al bailar *Don Quijote* y *Vitálitas*, esta última una obra en la que la estrella probó su inteligencia para adentrarse en coreografías de carácter moderno. En *Variaciones*, los bailarines lograron, afirmó, "admirables figuras plásticas", y Happee había redondeado su "personal estilo coreográfico" con *Encuentro*. Por otra parte, *Electra* alcanzaba fuerza expresiva lentamente, impresionando al espectador, en tanto que en *La bayadera* triunfaba el "estilo fácil (con la difícil facilidad) de la bailarina estrella Susana Benavides".[64]

En otro de sus artículos, Ruiz confirmó que el cuerpo de baile estaba más equilibrado en *Las sílfides* y destacó la actuación de Benavides, quien demostró "gran soltura y espontaneidad", por lo que auguró que sería una brillante figura de la danza mexicana. Agregó que Laura Urdapilleta había realizado unos "profesionales equilibrios" y Jorge Cano lucidos *tours*, enérgicos, en *Don Quijote*. En *Vitálitas* aplaudió nuevamente a Urdapilleta e indicó que en *La faz del carnaval* —obra con viveza y color, al igual que

[61] *Idem.*
[62] D. D. III, "Contradanza", en *El Sol de México*. México, D. F., 25 de julio de 1966, FFS-BNA.
[63] Víctor Reyes, "Ballet Clásico de México", en Notas Musicales, *Últimas Noticias*. México, D. F., 26 de julio de 1966, FFS-BNA.
[64] L. B. Ruiz citado en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 254.

Grand tarantelle— lucieron las máscaras y el vestuario de Antonio López Mancera.[65]

Para continuar con el balance crítico, H. Efese dijo que durante el primer programa hubo largos intermedios, lo que sin necesidad extendía la función a tres horas. Reconoció la dirección de Lland, que mostró al público un trabajo intenso y fructífero, sin embargo señaló la descuidada posición de brazos, los movimientos afectados de las manos y la torpeza en los desplazamientos, a causa de una economía de esfuerzo mal aplicada en *Las sílfides*. Por el contrario, *La faz del carnaval* le pareció un ballet "vistoso", a pesar de que el vestuario obstaculizaba el movimiento de los bailarines. Como observación importante mencionó que *Vitálitas* era un buen ejemplo de la línea coreográfica que debía seguir la compañía.[66]

La bayadera. Coreografía de Marius Petipa. De izquierda a derecha: Susana Benavides, Jorge Cano, Socorro Larrauri, Maya Ramos, Tania Álvarez; hincadas: Claudia Trueba, Artemisa Pedroza y Socorro Bastida.

Desde su perspectiva, *La bayadera*, bailada con "estilo", era "deliciosamente cursi y característica de las libres interpretaciones orientalistas de la época de los autores (segunda mitad del siglo XIX)". *Variaciones* —obra más afortunada que *Encuentro*, las dos de Happee— tenía influencia de Balanchine, y *Electra* era una experiencia interesante: tema ambicioso con una "peligrosa duración de casi treinta minutos", que acertaba al no apoyarse en la mímica para crear la tensión dramática, la cual se conseguía a través de movimientos y acciones simultáneas en varios planos, sin caer en confusiones.[67] Al igual que otros cronistas y críticos, Efese lamentó que se hubiera desintegrado la compañía por algún tiempo, ya que esta situación retrasó su crecimiento. Pero como un punto a favor señaló la juventud de los integrantes, su técnica, y la contemporaneidad de su tendencia estética, e hizo énfasis en la idea de que presentar obras clásicas completas aseguraba al BCM "una vigencia comunicativa" que lo conducía a un plano de igualdad "con las compañías internacionales".[68]

En opinión de Gerónimo Baqueiro Foster, *Variaciones* era un logro afortunado de Happee, en el que hacía gala de conocimiento de la danza académica; *Electra*, una obra de originalidad absoluta, con un ajuste perfecto entre el tema dramático y su ejecución coreográfica; y *Encuentro*, excelente ejemplo del desarrollo de una temática contemporánea. Foster también auguró el estrellato de Benavides por su actuación en *La bayadera*, y concluyó que el BCM había mostrado "andar por buen camino".[69]

Para Rafael Fraga, el BCM estuvo a la altura: "lucimiento en el vestuario y las escenografías", con actuación sobresaliente de la pareja Urdapilleta-Cano, así como de otros magníficos bailarines: "Sonia Castañeda, Ruth Noriega, Socorro Bastida, Susana Benavides, Francisco Martínez y Freddy Romero".[70]

Las polémicas del momento en el INBA fueron recogidas por H. Efese: el hecho de que la danza estuviera desapareciendo; que se hubiera instrumentado un festival sin mayor aclaración de sus propósitos, programando cuatro funciones de danza clásica y seis de danza moderna; que a la Sinfónica y a la ópera se les concedieran dos temporadas y a la danza sólo una; y que a la danza se le otorgara tan poco presupuesto. Ante estas acciones se quejó: "No causa ninguna buena impresión asistir a una función de ballet —por excelencia una manifestación espectacular— en donde no hay orquesta y la música se escucha en grabaciones de calidad que no corresponden en modo alguno, ni a un festival ni a un teatro como el Palacio de Bellas Artes".[71]

Al término del festival, Hans Sachs expresó su opinión general del evento: "una conjunción empírica y circunstancial de los grupos que, con un patrocinio oficial o sin él, han estado sobreviviendo heroicamente a la dura crisis que aqueja este importante renglón de las actividades artísticas". Indicó que

[65] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 24 de julio de 1966, FFS-BNA.
[66] H. Efese, "El primer programa de la compañía de Ballet Clásico de México", en *El Día.* México, D. F., 30 de julio de 1966, FFS-BNA.
[67] *Idem*.
[68] H. Efese, "El segundo programa de danza clásica", en *El Día*. México, D. F., 1 de agosto de 1966, FFS-BNA.
[69] Gerónimo Baqueiro Foster citado en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 257.
[70] R. Fraga, "Deslucida inauguración de Ballet", Música, en *El Universal*. México, D. F., 27 de julio de 1966, FFS-BNA.
[71] H. Efese, "El Primer Festival de la Danza", La vida musical, en *El Día.* México, D. F., 25 de julio de 1966, FFS-BNA.

desconocía si el festival se repetiría el año entrante y, de ser así, si se presentarían obras nuevas que pudieran mantener el interés del escaso público que asistía a las funciones —donde se habían visto obras "más o menos antiguas, más o menos recientes", unas "totalmente rudimentarias y de escaso valor"—, aunque advirtió que en esos momentos era más conveniente la tolerancia que la rigidez. Por otro lado, reconoció el avance técnico de los bailarines, que se entregaban al trabajo y a la superación personal y grupal.[72]

En agosto (los días 7 y 14) se reanudaron en el TB los denominados Domingos Populares de la Cultura con el programa *Las sílfides*, *Don Quijote, Encuentro* y *Variaciones*.[73]

Una nota señaló el éxito del BCM en su decimosexto Domingo Popular de la Cultura, en el cual —después de las interpretaciones musicales incluidas en el programa— bailó *Divertimento*.[74]

El 17 de septiembre, en el Teatro Playa Hornos, de Acapulco, la compañía presentaría *Grand pas de quatre*, *Don Quijote*, *La amapola roja*, *Encuentro* y *La bayadera*; y el día 18 interpretó *Variaciones*, *Vitálitas*, *El corsario* y *Divertimento*.

También en 1966, la compañía tomó en sus manos el proyecto de *La bella durmiente del bosque*, originalmente propuesto por la Academia de la Danza Mexicana (ADM), que se había escenificado un año antes y que ahora se incorporaba a la producción del BCM. Michael Lland se responsabilizó del montaje del Prólogo y los actos I y III, y Jorge Cano del segundo acto. Aunque pobre en elementos, esta obra fue muy exitosa, principalmente en las funciones programadas para escolares durante los meses de octubre y noviembre en el TBA, a cuya inauguración asistieron Guadalupe Borja de Díaz Ordaz y las esposas de varios secretarios de Estado.[75]

Sonia Castañeda y Jorge Cano en *Las sílfides*. Coreografía de Michel Fokine.

En una nota sin referencia se anunció, para el 20 de octubre, la temporada de once funciones de *La bella durmiente del bosque*, por primera vez en versión completa. Jorge Cano dijo en esa ocasión que, gracias a su accesibilidad, la obra podía ser disfrutada por todo tipo de público, y aprovechó la conversación para hablar del apoyo que anteriormente tenía la danza moderna, y el impulso que Celestino Gorostiza le otorgaba a las expresiones del ballet, "maravilloso arte", línea que sería "continuada por la actual administración del INBA".[76]

No podía faltar el comentario de Luis Bruno Ruiz, quien reportó algunos errores al principio de la presentación, aunque distinguió la escenografía y el vestuario de Antonio López Mancera. Destacó asimismo la actuación de Sonia Castañeda en la escena del encantamiento, donde hizo gala de "sus limpios equilibrios sobre la punta y la expresión física de un alto sentimiento artístico encarnando a la Princesa Aurora". También elogió la interpretación de Bettina Bellomo en el papel de Hada de Lilas y de Susana Benavides como la Princesa Aurora en las regiones del sueño, exhibiendo "una técnica plena de bríos". Para el cronista, Laura Urdapilleta había cerrado el espectáculo "con

[72] H. Sachs, "Festival de Danza", en *El Universal*. México, D. F., 22 de agosto de 1966, FFS-BNA.
[73] Programa de mano Domingos Populares de la Cultura, TB. México, D. F., 7 de agosto de 1966, ANH, carpeta X.
[74] S/a, "El Ballet Clásico tuvo éxito", en *El Nacional*. México, D. F., 3 de octubre de 1966, FFS-BNA.
[75] S/a, "*La bella durmiente del bosque*", en *Excélsior*. México, D. F., 12 de octubre de 1966, FFS-BNA. Tras el estreno del 20 de octubre hubo funciones los días 22, 25 y 29 del mismo mes, y 5 y 12 de noviembre. El elenco estuvo formado por: Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Susana Benavides, Jorge Cano; Bettina Bellomo, Socorro Bastida, Ruth Noriega, Tania Álvarez, Francisco Martínez, Freddy Romero, Artemisa Pedroza, Noé Alvarado, Claudia Trueba, Héctor Salcedo, Victoria Larrauri, Joyce Vives, Lupe Remírez, Guillermina Sánchez, Aurelio García, Miguel Galleto, Armando Zetina y Raúl Aguilar. Director artístico y maestro de ballet: Michael Lland; director musical: Jorge Delezé; jefe de producción: Antonio López Mancera; director de escena: Juan González Amador. Programa de mano *La bella durmiente del bosque,* TBA, INBA. México, D. F., 1966, Archivo Sylvie Reynaud (ASR).
[76] Recorte de periódico, *"La bella durmiente"*, s/r, AJC.

La bella durmiente del bosque. Coreografía de Marius Petipa, realizada por Michael Lland. Solistas; al centro, Noé Alvarado como el Hada Carabosse.

broche de oro", al aparecer con un traje blanco y danzando "entre el inmenso colorido de la gran *troup*e de todos los personajes de Perrault".[77]

Por su parte, Carlos Barbert criticó a la orquesta, pero resaltó la actuación de Sonia Castañeda, quien ofreció una versión "muy especial y juvenil", si bien con "fallas atribuibles al nerviosismo del estreno y no a la falta de talento o experiencia". El autor coincidió con otros cronistas en calificar como excelente el desempeño de Laura Urdapilleta y Jorge Cano al final de la obra, y distinguió el esfuerzo de superación realizado por el BCM.[78]

Víctor Reyes felicitó al Departamento de Danza por la calidad de la puesta en escena, que cumplió sus objetivos a pesar del bajo presupuesto con el que contaba; Elisa Kahn también elogió los diseños del vestuario y señaló que ésta era una de las producciones más completas y decorosas de la compañía de ballet. Mungarro consideró que la obra evidenciaba un nivel artístico de altura y reconoció que ya era posible programar largas temporadas que, con el tiempo, podían volverse institucionales para dejar de ser "atracciones del momento". Baqueiro Foster se quejó de la orquesta, solicitando que se integrara una especial para el ballet.[79]

Una nota publicada en *Siempr*e! ensalzó a Sonia Castañeda al decir: "fue la encarnación de la gracia. Nadie, en ese prodigioso danzar de niña sonriente, puede hoy en el mundo superarla. ¡Que baje Petipa y que lo diga! No lo haría mejor el nervio duro de Alicia Alonso, ni la maestría suprema de la Ulanova".[80]

[77] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 22 de octubre de 1966, FFS-BNA. En la presentación que reseña el crítico, tres bailarinas se alternaron el papel principal en cada acto, lo cual resultó bastante extraño porque se rompía con la identidad del personaje. El primer acto lo bailó Susana Benavides; el segundo, Sonia Castañeda; y el tercero, Laura Urdapilleta.
[78] J. Carlos Barbert, *"La bella durmiente"*, Desde las diablas, en *El Universal*. México, D. F., 22 de octubre de 1966, FFS-BNA.
[79] M. Tortajada Quiroz, *op. cit,* p. 175.
[80] S/a, s/t, en *Siempre!* México, D. F., 16 de noviembre de 1966, FFS-BNA.

La fille mal gardée. Coreografía de Jean Dauverbal, realizada por Enrique Martínez. Sonia Castañeda, Jorge Cano, Claudia Trueba, Socorro Larrauri, Bettina Bellomo, Maya Ramos y cuerpo de baile.

Con la llegada del Ballet Bolshoi a México, a mediados de noviembre, las notas periodísticas dejaron de interesarse por el BCM.

El 8 de enero de 1967, Miguel Guardia enalteció el programa de Otero ya que, independientemente de la calidad, había logrado activar el escaso y caótico movimiento de danza en la capital y en la provincia. Anunció, después de sus alabanzas, la organización del II Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea y tres temporadas independientes de clásico, moderno y folclor. Asimismo estableció que los Concursos Regionales y la Reunión Nacional de Danza seguirían vigentes, a la vez que se organizarían nuevas funciones populares en el Auditorio Nacional y en el TB, y se reanudaría la temporada de danza clásica para escuelas primarias y secundarias.[81]

La bella durmiente continuó sus presentaciones en el TBA durante el mes de febrero, acompañadas por la Orquesta de la Ópera dirigida por Jorge Delezé —en homenaje a Celestino Gorostiza que recién había fallecido—; de dichas presentaciones, la mayoría de los críticos destacaron las actuaciones de las primeras figuras, así como el desarrollo técnico e interpretativo del conjunto.[82]

Refiriéndose a la primera de estas funciones, un periodista anónimo aprovechó para señalar los titubeos de *La bella durmiente*, que seguramente serían resueltos. Desde su punto de vista, la ADM y el BCM habían mostrado:

> …con sorprendente arte, la potencialidad que existe en nuestros bailarines consagrados y en los nuevos valores […] vestuario elegante y de colores delicados; orquesta magnífica (dirigida por) el maestro Delezé y cuidada la coreografía clásica de Marius Petipa a cargo de los maestros Michael Lland, Josefina Lavalle y Jorge Cano.

Enseguida anotó que el Ballet Bolshoi debutaría en próximas fechas, y eso daría ocasión de constatar la calidad de la puesta en escena mexicana y apreciar que en México había "valores de la danza muy sobresalientes".[83]

Luis Bruno Ruiz y Víctor Reyes coincidieron en que las funciones lucían cada vez más profesionales debido a los concienzudos ensayos de Lland y destacaron las actuaciones de Urdapilleta-Cano, que realzaban el espectáculo al aparecer en escena, y de Ruth Noriega como el Hada Buena. El 14 de febrero, en presentación especial para los niños de los albergues, Susana Benavides representó el papel de la Princesa Aurora.[84]

En marzo de 1967, el INBA, a través de su Departamento de Danza, convocaría al II Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea en el TBA, bajo las siguientes bases: la participación estaba abierta a todas las compañías y grupos profesionales de danza clásica y contemporánea de la ciudad de México, y los interesados debían inscribirse en el Departamento de Danza. Las obligaciones de los concursantes eran concurrir a las presentaciones de selección y al festival con su propia música (grabada en cinta magnetofónica o en disco), vestuario y coreografía. Adjunto al pliego de inscripción se debería enviar una sinopsis de las obras, así como la relación de la música. La selección estaba a cargo de tres personas designadas por el Departamento de Danza: un crítico de danza, un coreógrafo y un

[81] Miguel Guardia, "La danza en 1967", en *Excélsior.* México, D. F., 8 de enero de 1967, FFS-BNA.
[82] S/a, "Segunda Temporada de ballet con *La bella durmiente",* en *El Sol de México.* México, D. F., 28 de enero de 1967, FFS-BNA.
[83] Programa de mano *La bella durmiente del bosque*, TBA, INBA. México, D. F., febrero de 1967. Programa conjunto con la ADM y la colaboración de la Orquesta de la Ópera. Coreografía original de Marius Petipa, realizada por Michael Lland, Josefina Lavalle y Jorge Cano. En febrero del año siguiente (los días 4, 6, 7, 11, 13, 14, 18, 21 y 28) continuó la presentación de esta obra.
[84] S/a, "Los niños de los albergues infantiles verán ballet", en *Novedades*. México, D. F., 12 de febrero de 1967, FFS-BNA.

representante de dicho departamento. La sede de las audiciones sería la ADM y cada uno de los grupos escogidos tendría de una a dos programaciones, cuya duración mínima se estipuló entre una y dos horas. El INBA se comprometía a entregar una cantidad máxima de producción por compañía o grupo de diez mil pesos, más la nómina de dos mil cuatrocientos por día, además de prestar los servicios del foro, sala y publicidad durante el festival. Firmaban la convocatoria el director general del INBA, José Luis Martínez, y la jefa del Departamento de Danza, Clementina Otero de Barrios.[85]

Las críticas a la convocatoria no se hicieron esperar: Miguel Guardia pronosticó que ésta no tendría atractivo por las desigualdades que seguramente encontrarían los distintos grupos, y manifestó que el Festival Nacional de Danza era una copia de lo que Otero organizara para el teatro.[86] Ante tales cuestionamientos, el INBA ofreció múltiples aclaraciones que desataron mayor confusión y descontento, pero la organización del festival siguió adelante, y durante ese sexenio, los distintos festivales se convirtieron en la actividad medular del Departamento de Danza.

El 19 de marzo el BCM actuó para celebrar el cincuentenario del periódico *Excélsior* en el Teatro Hidalgo. En su columna, Bruno Ruiz describió una vez más a *Encuentro* como un ballet con "un estilo firme de movimiento", obra que "transmite una fina emoción de los seres que se encuentran a través de barreras que edifica el destino", concluyendo su comentario con la afirmación de que Happee era "una de nuestras más distinguidas coreógrafas".[87]

Durante el mes de abril el BCM se presentó en los Domingos Populares de la Cultura con las obras *Encuentro*, *El combate* y *Las bodas de Aurora* en el TB.[88] En Cuernavaca, el día 30 del mismo mes bailó *Variaciones*, *El combate*, *Grand pas de quatre* y *Las bodas de Aurora* en el agradable Jardín Borda.[89]

Alaíde Foppa reveló entonces las difíciles condiciones a las que se enfrentaba una bailarina del BCM, con sueldos bajos y largas jornadas de trabajo, movida sólo por "el imponderable anhelo de expresarse, de transmitir un misterioso mensaje, sin excluir, quizá un vago y, en verdad, modesto anhelo de gloria". La función en el Borda podría haber sido memorable, expresó Foppa, de no ser por las equivocaciones de tantos auxiliares, de las que el BCM se defendía con heroísmo "cuando debería ser tratada como uno de sus casi obligados lujos".[90]

El 10 de mayo el BCM se presentó en el Auditorio Nacional, en una función patrocinada por *Excélsior*, con *Grand tarantelle*, acompañada por otros grupos del INBA.[91] Los días 6, 24 y 29 de julio, y 2 de agosto, bailó en el TBA *Divertimento*, variaciones de *La amapola roja*, el *pas de deux* de *El cascanueces*, *El combate* y *Grand tarantelle*.[92] Posteriormente, el 7 y 14 de agosto retomó la programación de los Domingos Populares en el TB con *Las sílfides*, el *pas de deux* de *Don Quijote*, *Encuentro* y *Variaciones*.[93]

Después de estas funciones se dijo que la revelación en la danza clásica del año de 1967 había sido Susana Benavides, que estaría actuando próximamente en las obras *La amapola roja* y *La bella durmiente del bosque* con el BCM.[94]

El II Festival se efectuó del 14 de agosto al 2 de septiembre, esta vez con la participación del BCM, BCoM, Ballet Nacional de México (BNM), Ballet México Contemporáneo (BMCo), Ballet Independiente (BI), además de danza folclórica tradicional de Japón.

[85] Convocatoria al II Festival de Danza Clásica y Contemporánea, s/r, marzo de 1967, AJC.
[86] Miguel Guardia citado en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.,* p. 245.
[87] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 19 de marzo de 1967, ANH.
[88] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.,* p. 175.
[89] S/a, "Ballet Clásico y trashumante en Cuernavaca", en *Cine Mundial.* México, D. F., 29 de abril de 1967, FFS-BNA.
[90] Alaíde Foppa, "El Ballet Clásico de México", en *El Día*. México, D. F., 13 de mayo de 1967, FFS-BNA.
[91] S/a, "En la fiesta de las madrecitas actuará el Ballet Clásico de México", en *Últimas Noticias.* México, D. F., 9 de mayo de 1967, FFS-BNA.
[92] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 177.
[93] *Ibid.,* p. 26. En ese momento el elenco era: Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Jorge Cano, Susana Benavides, Bettina Bellomo, Socorro Bastida, Ruth Noriega, Francisco Martínez, Freddy Romero, Tania Álvarez, Artemisa Pedroza, Noé Alvarado, Claudia Trueba, Héctor Salcedo, Victoria Larrauri, Joyce Vives, Lupe Remírez, Guillermina Sánchez, Aurelio García, Miguel Galleto, Armando Zetina y Raúl Aguilar, más alumnos de la ADM.
[94] S/a, "Susana Benavides; una revelación", en *El Sol de México.* México, D. F., 16 de agosto de 1967, FFS-BNA.

La programación del Ballet Clásico de México se organizó de la siguiente manera:

> Primer programa (agosto 14 y 15): *La bayadera* (coreografía de Marius Petipa y música de L. Minkus), *Alusione*s, de Gloria Contreras (con música de Anton Webern), *Caín y Abel,* de Cano (con música de P. Carson y Luc Ferrari), y *Tema y variacione*s, de George Balanchine (música de Tchaikovsky).
>
> Segundo programa (2 y 21 de agosto, y 2 de septiembre): *Diseños líricos*, de Gloria Contreras (música de Edino Krieger que constaba de tres movimientos), el *pas de deux* de *El cisne negro, El combat*e, de William Dollar, y *Danzas españolas*, de Cano (música de M. Moszkowsky).[95]

Al cabo de dos años, Gloria Contreras regresaba al BCM para montar *Diseños líricos* y *Alusione*s, esta última ya estrenada en Nueva York, Brasil y Canadá, habiéndose mostrado satisfecha con los resultados obtenidos con la compañía mexicana.[96]

Luis Bruno Ruiz reseñó las obras presentadas durante los días 14 y 15, entre las que destacó a Susana Benavides en *La bayadera*; dijo que *Alusione*s había mostrado un adelanto coreográfico; alabó la escenografía de *Caín y Abel*, y apuntó que tenía logros coreográficos muy merecidos. *Tema y variacione*s era, en su opinión, "elegante y muy bello".[97]

Después de mencionar la ardua tarea de los bailarines y el inconveniente de las eventuales funciones del BCM, Alaíde Foppa se refirió a este programa ensalzando la obra *Alusione*s. Sin embargo, le pareció lamentable que no hubiera quien apoyara a Jorge Cano en el conjunto masculino: "Freddy Romero era plástico, expresivo, dinámico, pero no entraba del todo en el clima del ballet clásico", y en otros casos las deficiencias eran tales, que los intérpretes varones no llegaban a constituirse en el "tercer pie de la bailarina". Para Foppa, el número menos logrado del programa había sido *Caín y Abel.*[98]

Una nota reportó el éxito del BCM con las coreografías *Diseños líricos*, de Gloria Contreras, interpretada por Sonia Castañeda, Jorge Cano y Socorro Bastida, "enmarcados por un magnífico elenco"; *El cisne negro* según Petipa (música de Chaikovski), encarnado por Sonia Castañeda; *El combat*e, una pieza plena de "belleza dramática"; y *Danzas españolas*, obra ligera, ágil y precisa. Con esta función concluyó el II Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea.[99]

Tema y variaciones. Coreografía de George Balanchine, realizada por Michael Lland. Jorge Cano y Bettina Bellomo al centro, el resto de la compañía, hincados.

Kut-berto señaló que el triunfo del festival había sido para el BCM.[100] Tras describir el programa de cierre, Ricardo Mungarro declaró que se alegraba por la superación constante de la agrupación, "que lucía un nivel coreográfico de altura, lo mismo que movilidad escénica adecuada".[101]

A Díez de Urdanivia le pareció que el II Festival era "un símil de las fiestecitas escolares", pues el público "tuvo que tragar nuevamente los *pas de deux*, los combates y las españoladas que lo tienen ahíto desde hace varios años". Su comentario, aclaró, no tenía la intención de demeritar a los grupos participantes, sino de criticar una política cultural equivocada. Así, recalcó que *Alusione*s había sido "de vivo interés", obra con la que México podía

[95] *50 años de danza…, op. cit.,* p. 487. El programa de lujo de las presentaciones menciona como director artístico y maestro del BCM a Michael Lland, junto con los coreógrafos Tulio de la Rosa, Josefina Lavalle y William Dollar. "Ballet Clásico de México A. C." Repertorio del II Festival de la Danza, julio de 1967, ANH.
[96] F. Díez de Urdanivia Jr. citado en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 268.
[97] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 17 de agosto de 1967, FFS-BNA.
[98] A. Foppa, "Presentación del Ballet Clásico de México en el II Festival de la Danza", en *El Día.* México, D. F., 21 de agosto de 1967, FFS-BNA. Según Nellie Happee, el comentario acerca de Freddy Romero era acertado, ya que a pesar de su excelente físico y facultad interpretativa no tenía el pie elástico, requisito indispensable dentro del ballet clásico.
[99] S/a, "Brillante noche de ballet en Bellas Artes", en *El Sol de México.* México, D. F., 31 de agosto de 1967, FFS-BNA.
[100] Kut-berto, "Siete días en música", en *Ovaciones*. México, D. F., 4 de septiembre de 1967, FFS-BNA.
[101] R. Mungarro, "Rapsodia", en *La Prensa.* México, D. F., 5 de septiembre de 1967, FFS-BNA.

presumir de una danza moderna "equivalente a una creación del ballet de Maurice Béjart". El crítico defendió al BCM, pues merecía más pero estaba obstaculizado por la burocracia y sus "temporadas organizadas al vapor, vestuarios que no estaban a tiempo, incomprensiones sistemáticas que se traducían en irregularidades que iban desde el impropio papeleo hasta los sueldos incongruentes de los bailarines". En su opinión, la solución era incorporar a la iniciativa privada en los distintos proyectos, y afirmó que la administración que lograra atraer el interés de este sector hacia el arte "habrá puesto los verdaderos cimientos de nuestras instituciones artísticas y les habrá señalado el buen camino de la independencia económica y la vida autónoma".[102]

Para Uwe Frisch Guajardo, el II Festival había sido deprimente, falto de un líder fuerte como Carlos Chávez, lo que llevaba al debilitamiento de la danza. Lo mejor fue el BCM, no por su fuerza imaginativa, sino por su dominio técnico. La única ventaja percibida en el evento "era la reanudación del movimiento dancístico, aunque se requería de mayor fuerza y de que las compañías determinaran su línea, la técnica, y aprendieran de los logros nacionales y extranjeros".[103]

Francisco Martínez en *Caín y Abel*. Coreografía de Jorge Cano. Las aguas y los vientos: Victoria Larrauri, Joyce Vives, Guillermina Sánchez, Laura Solórzano e Hilda Guzmán.

A pesar de las críticas adversas, la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música le otorgó a Clementina Otero el Premio 1967 por su labor como promotora y por haber logrado "hacer bailar a los grupos más distantes y escondidos de la República".[104]

Días después, en entrevista con Díez de Urdanivia Jr., Clementina Otero de Barrios daba a conocer a los cinco grupos profesionales más organizados y, por lo mismo, dignos de presentarse en el TBA: Ballet Nacional de México, Ballet Clásico de México, Ballet Concierto de México, Ballet Independiente y Ballet México Contemporáneo. El mérito principal de estas agrupaciones consistía en ofrecer un panorama del estado de la danza y el ballet en el país, además de demostrar que con paciencia y buena voluntad era posible obtener una secuencia de eventos decorosamente montados, a pesar de las limitaciones presupuestales que seguían siendo angustiosas. Desde el punto de vista de Otero, el evento constituía el mayor logro durante los veinte meses de su gestión administrativa; aclaró que la idea le había surgido al hacerse cargo del departamento y encontrar infinidad de solicitudes de apoyo, las cuales encauzó mediante la creación de un programa en el que pudieran participar varios grupos y compañías.

Alusiones. Coreografía de Gloria Contreras. De izquierda a derecha: Armando Zetina, Joyce Vives y Miguel Galleto; atrás, Aurelio García.

Clementina Otero aseguró que los bailarines mexicanos eran tan buenos como cualquier otro, que poseían técnica y "fuerza artística expresiva", e insinuó la necesidad de que la IP apoyara al gobierno en las empresas culturales, como sucedía en otras partes del mundo. Asimismo manifestó que los críticos del festival —cuya postura no había sido muy optimista— no eran capaces de observar los adelantos de las compañías por concentrarse en los errores, principalmente la ausencia de una orquesta en vivo. Finalizó declarando que a partir de entonces se dedicaría con mayor ímpetu a impulsar la difusión de

[102] F. Díez de Urdanivia Jr., "Ballet, necesita de autonomía financiera", en *Audiomúsica.* México, D. F., 15 de septiembre de 1967, FFS-BNA.
[103] Uwe Frisch Guajardo citado en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.,* p. 275.
[104] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 16 de diciembre de 1967, FFS-BNA.

la danza entre los niños y los jóvenes, e indicó: "contamos con material humano, contamos con ideas y proyectos: lo único que nos falta es […] con qué llevarlos a cabo".[105]

En octubre de 1967, una nota informó acerca de la gira del BCM a Estados Unidos, en respuesta a una invitación de la Houston Ballet Foundation, importantísimo paso para que la compañía obtuviera no sólo el reconocimiento nacional, sino también internacional.[106] En preparación a este evento, el BCM programó funciones en distintas localidades del norte del país antes de su debut en el extranjero. El 4 de octubre bailó en el cine Diana, contratado por la Sociedad Artística de Monclova, Coahuila, en una sola función formal.[107] Un programa del Teatro del IMSS de dicha localidad registró otra presentación de la compañía con las obras *Tema y variaciones*, *Huapango*, *El combate*, *El corsario y Grand tarantelle*.[108]

El 6 de octubre el BCM partió a Saltillo, donde bailó el mismo programa en la celebración del centenario del Ateneo Fuente,[109] y el día siguiente realizó una función nocturna en el Estadio Universitario de Monterrey.[110]

En un reportaje publicado en esta última localidad se hizo referencia a las cualidades de cada uno de los primeros bailarines: Laura Urdapilleta "bailarina innata, poseedora de un alto dominio escénico, brillante en su 'allegro', intensa en su 'adagio' "; Jorge Cano, bailarín completo, versátil, de pies privilegiados; Sonia Castañeda, bailarina pura de absoluta limpieza técnica, ligera en sus movimientos; Socorro Bastida, dotada de una gran capacidad de proyección, serena y de purísima técnica; Bettina Bellomo, precisa en sus movimientos, extraordinaria figura; Freddy Romero, con gran ritmo y "esencialmente moderno"; y Francisco Martínez, bailarín espontáneo, de "limpieza técnica".[111]

Los días 15 y 16 del mismo mes el ballet se presentó en Sonora, en el Auditorio del Instituto Tecnológico de Sonora (Itson), acompañado por la Orquesta Sinfónica del Noroeste, con el mismo programa, a excepción de *El corsario*, que cambió por el *pas de deux* de *El cisne negro*.[112]

De ahí, la agrupación partiría a Houston, Texas, donde bailó *Tema y variaciones*, de Balanchine, quien, enterado del prestigio y categoría del grupo, autorizó al BCM su montaje,[113] *Huapango*,[114] *El combate*,[115] *pas de deux* de *El corsario*[116] y *Grand tarantelle*.[117]

Las funciones en Houston tuvieron lugar el 28 de octubre y el 3 de noviembre. Carl Cunningham, crítico estadunidense, comentó que el BCM estaba integrado por hermosas y jóvenes bailarinas "de una región amplia de Latinoamérica, de la que no se conoce la existencia de una fuerte tradición balletística", y las describió como proporcionadas, algo bajas de estatura en comparación con las de Estados Unidos. En referencia al conjunto expresó: "sus pies tocan el suelo de manera inteligente y simultáneamente. Se mueven con gracia a través del escenario", aunque indicó que fallaban al integrarse en líneas rectas.[118] El cronista manifestó que *Tema y variaciones*, el primer número, fue el más orientado hacia lo clásico, con pausas separando los movimientos y una actitud de asentamiento métrico en el grupo. Acotaba enseguida que el BCM debería llamarse "Ballet exótico", aunque sus movimientos provinieran de la técnica tradicional del ballet. Luego prosiguió con la descripción del programa que fue, según Cunningham, más exótico y más "exitoso": *Huapango*, de Moncayo-Contreras, "una aventura jamaiquina que ofreció la danza elástica de Freddy Romero en contraposición con el oscilante trío femenino de Bettina Bellomo, Tania Álvarez y Socorro Bastida, donde Romero parecía gozar al abandonar a sus chicas y pavonearse frente a ellas". Con base en la leyenda de Tancredo y Clorinda, de *La Jerusalén libertada*, *El combate*

[105] F. Díez de Urdanivia Jr., "Confrontación en zapatillas", s/r, AJC.
[106] S/a, "Dos compañías de ballet irán a Estados Unidos", en *El Nacional*. México, D. F., 5 de octubre de 1967, FFS-BNA.
[107] Recorte de periódico, s/t, *El Tiempo*. Monclova, Coah., 3 de octubre de 1967, FFS-BNA.
[108] En ese momento los miembros del conjunto eran: Laura Urdapilleta, Jorge Cano, Bettina Bellomo, Sonia Castañeda, Tania Álvarez, Francisco Martínez, Aurelio García, Socorro Bastida, Victoria Larrauri, Freddy Romero, Miguel Galleto, Joyce Vives, Guadalupe Remírez, Guillermina Sánchez, Laura Solórzano, Hilda Guzmán, Gloria Macías, Sylvie Reynaud, Lourdes Ramírez, Noé Alvarado, Armando Zetina, Raúl Aguilar, Carlos Delgadillo, Lorenzo Hernández, Isaías Mino, Mario Moreno y Guillermo Valdez. M. Tortajada Quiroz, *op. cit.,* p. 178.
[109] Cartel Ballet Clásico de México, Comité del Centenario del Ateneo Fuente, Saltillo, Coahuila, 6 de octubre de 1967.
[110] Recorte de periódico, s/r, AJC.
[111] "El Ballet Clásico de México se presentará mañana en Estadio de la Ciudad Universitaria", s/r, AJC.
[112] Programa de mano El Ballet Clásico del INBA, Teatro Auditorio del Itson, Sonora, s/f, 1967, ACND.
[113] Coreografía interpretada por Laura Urdapilleta, Jorge Cano, Bettina Bellomo, Tania Álvarez, Francisco Martínez, Aurelio García, Socorro Bastida, Victoria Larrauri, Freddy Romero, Miguel Galleto, Joyce Vives, Guadalupe Remírez, Guillermina Sánchez, Laura Solórzano, Hilda Guzmán, Gloria Macías, Sylvie Reynaud, Noé Alvarado, Armando Zetina, Raúl Aguilar, Carlos Delgadillo, Lorenzo Hernández, Isaías Mino, Mario Moreno y Guillermo Valdez.
[114] Con Bettina Bellomo, Tania Álvarez, Socorro Bastida y Freddy Romero.
[115] Con Laura Urdapilleta, Jorge Cano, Noé Alvarado, Aurelio García y Miguel Galleto.
[116] Con Sonia Castañeda y Francisco Martínez.
[117] Con la participación de toda la compañía. Programa de mano Ballet Clásico de México, Houston Ballet Foundation, Houston, Texas, 1967, ACND, 1963-1977.
[118] Carl Cunningham, "Dance", en *The Houston Post.* Houston, Texas, 12 de octubre de 1967, AJC.

reunió los talentos de Laura Urdapilleta y Jorge Cano, descrito por Cunningham como un ballet notable por el efecto de espiral de la danza de Laura y la manera inteligente en que Cano semejaba estar defendiéndose de ella, cuando en verdad la sostenía haciendo uso del pivote. En esta coreografía el crítico destacó el uso del ciclorama rojo intenso, lo que le pareció un tinte de "surrealismo latino". Después del intermedio, Sonia Castañeda y Francisco Martínez ofrecieron el *pas de deux* de *El corsario*, lánguido, orientado a hacer alarde de la buena escuela del grupo en lugar de ofrecer un *élan* profesional. La *Grand tarantelle* se ejecutó, según dijo, "en forma festiva con vestuario colorido y un sentido adecuado de la precisión".[119]

Ann Colmes reportó que ésta era la primera aparición en Estados Unidos de la joven y prometedora compañía, la cual había mostrado estilo y vigor. La función se llevó a cabo en el Jesse H. Jones Hall, patrocinada por la Houston Ballet Foundation como contribución al Festival de Octubre. Colmes informó que el programa fue una agradable mezcla de lo clásico y lo contemporáneo, poniendo en obra lo que la futura compañía profesional de Houston tenía pensado, razón por la cual resultaba significativo encontrar las fortalezas y debilidades del BCM.

Como uno de los aciertos del conjunto mencionó a la pareja Urdapilleta-Cano que, según indicó, se acoplaban bien siendo ambos bailarines de "*poise* y fuerza técnica", por lo que ofrecieron muchos de los mejores momentos de la noche, en especial con *Tema y variaciones*. En *El combate* le parecieron "extraordinarios" como amantes y adversarios. Con respecto al conjunto consideró que no era aún lo que podría llegar a ser, ya que —robusto y exuberante— estaba demasiado consciente de la técnica y preocupado por guardar su lugar. Colmes criticó que Lland permitiera largas pausas en *Tema y variaciones*, aunque reconoció que la polonesa fue agradable y resultó efectiva la visualización de la estructura de la música en los movimientos de los bailarines, a pesar de que en algunos momentos la compañía parecía perder su disciplina. Reseñó *Huapango* como un ballet contemporáneo, "con movimientos libres y penetrantes y una interrelación con un varón, el excelente Freddy Romero, que brinca y gira con gusto y buen control". Consideró que el vestuario de esta danza fue escaso: *tops* coloridos y mallas negras, y resaltó la música de Moncayo, un fondo excitante para los movimientos geométricos. La cronista resumió así los aciertos del grupo: pocos bailarines líderes, otros en camino ascendente, un cuerpo de baile escogido y ganando confianza, así como el uso inteligente del material que le sienta y le gusta al público de hoy. Lo que le faltaba al conjunto era sutileza, teatralidad real e interés sostenido en los trabajos clásicos, y un sentido profesional en asuntos como puntualidad y ritmo de presentación. Sin embargo, dio la bienvenida a una compañía que obviamente "está en camino".[120]

El 10 de diciembre algunos miembros de la compañía participaron, con la coreografía realizada por Jorge Cano para *El murciélago*, de J. Strauss, en la II Temporada de Ópera en el Teatro Iris.[121]

Al iniciar 1968, Francisco Araiza —primer bailarín del BCM— fue invitado como "estrella huésped", por el gobierno de Jamaica, para actuar en las festividades del Little Theatre de la ciudad de Kingston, ocasión en la que fue considerado un "bailarín noble de grandes recursos y firme personalidad".[122]

Al igual que el año anterior, la Unión de Cronistas de Teatro y Música entregó un diploma a Clementina Otero de Barrios en marzo por la admirable promoción que realizara durante 1967.[123]

El día 10 de marzo se repitió la ópera *El murciélago* en la tercera temporada del Teatro Iris.[124] La revista *Siempre*! comentaría una de las funciones de la misma con un "lleno completo": "Capítulo aparte en materia de aplauso merece el BCM, cuya participación abrillantó el espectáculo y lo enriqueció enormemente. La presencia de Jorge Cano y Laura Urdapilleta en la fiesta de Orlofsky dio categoría al segundo acto".[125]

La intensa actividad desplegada por la compañía a tres años del sexenio convenció a los funcionarios de su incorporación al INBA: en 1968 el BCM se convirtió en la "compañía oficial" —sólo de nombre, ya que su decreto se estableció años después, durante el periodo del ingeniero Salvador Vázquez Araujo—, por lo que se programaron giras por la República y, por primera vez, a Europa para presentarse en el

[119] S/a, "Successful Ballet Clasico sets two performances", en *Mexico City Times*. México, D. F., 28 de octubre de 1967, AJC.
[120] Ann Colmes, "Young Ballet Clasico shows style and vigor", en *Houston Chronicle*. Houston, Texas, 12 de octubre de 1967, sección 1, p. 16, AJC.
[121] Programa de mano II Temporada de Ópera 1967, Teatro Iris. México, D. F., INBA/Asociación de Cantantes de Ópera, diciembre de 1967, AJC.
[122] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 14 de enero de 1968, FFS-BNA.
[123] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 4 de marzo de 1968, FFS-BNA.
[124] Programa de mano *El murciélago*, Asociación Mexicana de Cantantes de Ópera. México, D. F., marzo de 1968, AJC.
[125] S/a, "Ópera", en *Siempre!* México, D. F., 27 de marzo de 1968, AJC.

Festival de Atenas. La compañía actuó también en el Festival de Cultura de las Olimpiadas (de México 68), en los teatros asignados para los grupos mexicanos, ya que el TBA se dedicó por completo a la participación extranjera.

Después de someterlo a una serie de adaptaciones, el TB fue reabierto en abril con una función del BCM y la Orquesta Sinfónica de Guanajuato, que presentaron:

Primer programa: *Las sílfides*, *Alusiones*, *Danza para cinco palabras* y *Tema y variaciones* (24 y 26 de abril)[126]

Segundo programa: *Grand pas de quatre*, *Trío* y *La fille mal gardée* (27 y 28 de abril).[127]

El programa constituido por *Las sílfides*, *Alusiones*, *Danza para cinco palabras* y *Tema y variaciones* se bailó dentro de la Olimpiada Cultural y se presentaría como primer programa en el III Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea, realizado del 7 al 9 de junio. El único estreno para el festival fue *Pedro y el lobo*, con coreografía humorística de Farnesio de Bernal, obra que le fue encargada para cerrar el evento.[128]

A fin de dar mayor lucimiento a estas actuaciones se anunció la participación de dos artistas invitados: el solista estadunidense John Sellers y el bailarín argentino José Aberastáin, además de la inclusión de las alumnas sobresalientes de la ADM: Sylvie Reynaud, Gloria Macías, Mireya List e Hilda Guzmán, y de los varones Ricardo Riebeling y Alejandro Schwartz, de Xalapa, y Sergio Domínguez, del Distrito Federal.[129]

Elisa Kahan señaló que en *Las sílfides* el cuerpo de ballet había mostrado un significativo adelanto y aprovechó su espacio para felicitar a los bailarines, pues en *Alusiones* eran evidentes el nuevo estilo y la "estupenda coreografía" con música dodecafónica; *Danza para cinco palabras* le pareció "excelente y sumamente interesante y novedosa", y apuntó que los ejecutantes habían impresionado por el "elemento dramático y altamente expresivo". En *Tema y variaciones* el BCM ofreció, según Kahan: "alta clase de su danza y acabado artístico".[130]

Pedro y el lobo. Coreografía de Farnesio de Bernal. Pedro: Noé Alvarado; El gato: Bettina Bellomo.

Eloísa R. de Baqueiro mencionó, igual que otros cronistas y críticos, el adelanto de la compañía y destacó las coreografías *Danza para cinco palabras,* de Josefina Lavalle, y *Alusiones*.[131]

Víctor Reyes consideró que la severa disciplina de Michael Lland estaba cosechando frutos, por lo que el BCM no debía practicar "obritas del género moderno", no sólo por su línea, sino debido a que esa técnica "tan *sui géneris* perjudicaba a los bailarines clásicos". Además, afirmaba que por lo general los ballets modernos carecían de mensaje: "Las coreografías se confeccionan a base de un intelectualismo muchas veces dudoso, aunque abundante en actitudes plásticas con vistosos juegos de luces." Asimismo criticó el acompañamiento de la orquesta dirigida por Abel Eisenberg.[132]

Al concluir el festival, Juan Vicente Melo se quejó del TB —"cuyas butacas rechinaban, había aullidos de niños aburridos y vendedores de papas fritas"— y del ridículo nombre de "festival". Lo peor, en su opinión, fue el híbrido espectáculo de Orchisis, grupo coreográfico griego,[133] mismo que invitaría al BCM a Grecia.

En contraste con este punto de vista, Clementina Otero recibió felicitaciones por el éxito de BCM y por la elección del TB.

Una nueva gira del BCM fue anunciada: el 10 de mayo actuaría en la Sultana del Norte con *Las sílfides*, *El combate*, *Alusiones*, *Tema y variaciones*, y *Grand pas de quatre*. En la nota se incluyó el dato de que la agrupación contaba con cuarenta integrantes.[134]

---

[126] S/a, "Con el Ballet Clásico de México reinaugurarán el Teatro del Bosque", en *El Nacional.* México, D. F., 9 de abril de 1968, FFS-BNA.

[127] En esta ocasión el elenco estuvo formado por Laura Urdapilleta, Jorge Cano, Bettina Bellomo, Ernesto Pagnano, Socorro Bastida, Victoria Larrauri, John Sellers, José Aberastáin, Joyce Vives, Sonia Castañeda, Francisco Martínez, Susana Benavides, Tania Álvarez, Claudia Trueba, Noé Alvarado, Aurelio García, Guillermina Sánchez, Sylvie Reynaud, Ricardo Riebeling, Laura Solórzano, Gloria Macías, Mario Moreno, Maya Ramos, Angelina Barraza, Sergio Domínguez, Hilda Guzmán, Mireya List, Alejandro Schwartz y Rafael Butrón. Director y maestro de la compañía: Michael Lland; asistente: Jorge Cano; dirección artística: Clementina Otero de Barrios; dirección musical: Jorge Delezé.

[128] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 300.

[129] L. B. Ruiz, "Temas de Ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 24 de abril de 1968, FFS-BNA.

[130] Elisa Kahan, "Magnífica función del Ballet Contemporáneo [*sic*] de México", en Actualidad Musical, *Diario de la Tarde*. México, D. F., 30 de abril de 1968, FFS-BNA.

[131] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional.* México, D. F., 30 de abril de 1968, FFS-BNA.

[132] Víctor Reyes, "Ballet Clásico de México", en Notas de Música, *Últimas Noticias*. México, D. F., 29 de abril de 1968, FFS-BNA.

[133] Juan Vicente Melo citado en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 302.

[134] S/a, "Olimpiada Cultural", en *El Día.* México, D. F., 9 de mayo de 1968, FFS-BNA.

En la Primera Temporada de Danza Clásica en el Teatro del Ferrocarrilero, durante el Mes Olímpico Cultural de la juventud priista,[135] el 14 de mayo la compañía presentó *Las sílfides*, *El combate*, *pas de deux* de *Don Quijote* y *Divertimento*; y el día 25, el mismo programa para público en general.[136] El 8 de junio el grupo actuaría —en las últimas funciones que correspondían al III Festival de Danza— con el programa *Las sílfides*, *Trío*, *Alusiones*, y *Pedro y el lobo*.[137] El personaje de Pedro fue caracterizado en dicha ocasión por Noé Alvarado, a El lobo lo encarnó Aberastáin —quien empezaba a destacar—, Bettina Bellomo representó a La gata, y Joyce Vives a El pato.[138]

Durante la Olimpiada Cultural hubo un intenso contacto entre los bailarines de BCM y la compañía de Maurice Béjart que estaba por presentarse en el TBA, sede exclusiva para las compañías extranjeras invitadas. Muchos bailarines mexicanos se sumaron a la *Novena Sinfonía* de Beethoven, que causó sensación en el público nacional. Los bailarines también se intercambiaron libremente para tomar clases con los diferentes maestros de cada conjunto. Con gran entusiasmo, Clementina Otero organizó una función de exhibición del BCM para Béjart, en la que se bailaron las obras *Alusiones*, *Trío*, *Danza para cinco palabras* y *Encuentro*.[139]

La gira a Grecia

El programa presentado por el BCM cautivó a los participantes de la delegación de Grecia, y en consecuencia el grupo fue invitado a una gira artística. El 25 de julio, la señora Otero, el BCM y Michael Lland, su director artístico, partieron hacia Atenas para cumplir con tres funciones (30 de julio, 1 y 2 de agosto).[140]

En esa memorable ocasión el BCM llevó tres programas:

> Primer programa (30 de julio): *Tema y variaciones*, *Encuentro* y *La fille mal gardée*.
> Segundo programa (1 de agosto): *Huapango*, *El combate*, *Vitálitas* y *Divertimento*.
> Tercer programa (2 de agosto): *La bayadera*, *Alusiones*, *Danza para cinco palabras* y *Danzas españolas*.

Una nota periodística explicó que el BCM se presentó en Grecia gracias al interés de la señora (Pia) Hadjinikos, cabeza del grupo Orchisis, al considerarlo digno representante del desarrollo de la danza y el ballet en México. La propaganda elaborada en Atenas anunciaba que "un nuevo reto que capturó la imaginación del público" había llegado de México. En la nota se abordaron las críticas a *Tema y variaciones*, obra de Balanchine, en la que se distinguió su "cautivante interpretación", así como *Encuentro*, interpretada por el BCM con "bríos y ardor".[141]

A lo largo de este viaje internacional, una reseña manifestó que pese a la juventud de nuestro "arte balletístico", la sensibilidad y el sentimiento mexicanos se habían reflejado en él para convertir su danza en una de las más bellas del mundo. A consideración del autor, el BCM se consagró en su presentación en un teatro al aire libre al pie de la Acrópolis —Herodes Atticus—, al que asistieron "más de diez mil gentes, en tres funciones diferentes y ante la presencia del regente de la ciudad y cinco ministros de Estado". La crónica afirmaba que las coreografías gustaron, por lo que los bailarines mexicanos salieron varias veces a recibir el aplauso del público. Laura Urdapilleta lograba una verdadera creación en *El combate*, poniendo en alto el nombre de México en el viejo continente, "al lado de famosas orquestas […] y de destacadas compañías de Teatro y Cultura".[142]

---

[135] S/a, "Función del Ballet Clásico", en *El Universal*. México, D. F., 15 de mayo de 1968, FFS-BNA.
[136] Programa de mano Festival Internacional de las Artes, Teatro del Ferrocarrilero, INBA. México, D. F., 25 de mayo de 1968, ASR.
[137] S/a, "Funciones de Ballet Clásico", en *Excélsior*. México, D. F., 7 de junio de 1968, FFS-BNA.
[138] S/a, "Concluyó el Festival de Danza Profesional Clásica", en *Novedades*. México, D. F., 9 de junio de 1968, FFS-BNA.
[139] Programa en hoja impresa, ANH. En este documento se registró como coordinador al maestro Roberto Vallejo Muñoz y el elenco fue: Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Susana Benavides, Bettina Bellomo, Jorge Cano, Francisco Martínez, Socorro Bastida, Victoria Larrauri, Noé Alvarado, Carlos López, Joyce Vives, Aurelio García, Guillermina Sánchez, Maya Ramos, Hilda Guzmán, Sylvie Reynaud, Mireya List, Ricardo Riebeling, Mario Moreno, Alejandro Schwartz, y los alumnos de la ADM Isaías Mino, Oswaldo Rivas, Carlos Delgadillo y Guillermo Valdez.
[140] Programa de mano Ballet Clásico de México, Festival de Atenas 1968, Teatro Herodes Atticus, Atenas, Grecia, agosto de 1968, AJC. Estaba programado que el BCM bailara en Salónica, pero en el último momento la función se canceló.
[141] S/a, "Ballet Clásico de México", en *Athenas Daily Post*. Atenas, Grecia, agosto de 1968, B-5, CGB-BNA.
[142] S/a, "Artistas de ballet mexicano se proyectan internacionalmente. Festival de Atenas de 1968", en *Novedades*. México, D. F., 12 de agosto de 1968, FFS-BNA. Como elenco aparecen: Laura Urdapilleta, Jorge Cano, Sonia Castañeda, Noé Alvarado, Ruth Noriega, Francisco Martínez, Bettina Bellomo, Socorro Bastida, José Aberastáin, Aurelio García, Victoria Larrauri, Laura Echevarría, John Sellers, Joyce Vives, Claudia Trueba, Sylvie Reynaud,

En otra nota, publicada en el periódico *Le Messager d'Athénes*, se aseveró escuetamente que el BCM transitaba por el sendero saludable de la búsqueda y la selección, "a partir del cual se puede bifurcar con igual facilidad hacia el clásico y hacia el moderno".[143]

Laura Urdapilleta se refirió a la gran unidad que había mostrado el BCM y al apoyo brindado en todo momento por Michael Lland y Clementina Otero de Barrios quien, sin tener por qué hacerlo, permaneció con el grupo hasta las tres de la mañana.[144] Jorge Cano aseguró que ésta había sido una inigualable experiencia para el BCM.[145]

Todo parecía indicar que finalmente se lograban las fantasías de conquistar al mundo, sin embargo, al regreso de Atenas, harto del sistema y la burocracia del INBA, Lland decidió dejar la compañía.[146]

La partida de Michael Lland fue una gran pérdida. Los logros de BCM durante su estancia saltaban a la vista. El maestro Lland se hizo cargo del grupo y le entregó su sabiduría y su corazón, ya que prácticamente se encargaba de todo: dar clase, hacer montajes y dirigir ensayos. Pronto se vieron los avances técnicos y estilísticos de sus distintos miembros. Como conjunto, el cuerpo de baile unificó las posiciones de brazos y piernas, lo que le proporcionó brillantez, y los solistas empezaron a realizar proezas técnicas que le permitieron al BCM obtener *El combate*, de Dollar, quien siempre fue muy quisquilloso con sus intérpretes en su repertorio. Éstos fueron grandes progresos para una compañía que iniciaba. De igual forma, gracias a Michael Lland fue posible apreciar coreografías nuevas (dentro de la rama clásica) que estaban interesando al público internacional, como *La amapola roja.* Lland había viajado a Rusia, que en esa época comenzaba a abrirse al mundo. También fue la era de las deserciones de bailarines, como Nureyev, lo cual brindó a México la oportunidad de conocer la coreografía soviética.[147]

Con respecto a Lland, Sonia Castañeda comentó: "había muchos problemas por la burocracia; faltaba comprensión, ayuda; sólo estuvo tres años con nosotros, pero a mí me dejó una gran herencia".[148]

En opinión de las primeras figuras, con un espíritu generoso Lland enseñó muchas cosas a los bailarines; años después, Castañeda también señalaría que Lland "tenía buena técnica […] Tenía un ritmo fantástico, nos enseñó a trabajar mucho la rapidez, tipo Balanchine".[149]

Susana Benavides indicó en una entrevista reciente:

> Yo lo adoré, para mí fue un maestro extraordinario: él no sólo organizaba los ensayos y demás, sino [que] daba las clases, llevaba los ensayos, claro que la compañía era muy reducida, no era el elefante que es ahora. Tuve dos encuentros con él, cuando empezaba con Ballet Clásico, y después, cuando lo trajeron para revisar algunos ballets […] me le pegué como lapa para aprender de él todo lo posible porque era una gente que tenía muchísimos conocimientos y un carácter accesible, que te sacaba realmente adelante y no a base de gritos ni de maltratos ni nada, él tenía esa inteligencia.

Ricardo Riebeling, Guillermina Sánchez, Maya Ramos, Hilda Guzmán, Gloria Macías, Angelina Barraza, Mireya List, Mario Moreno, Sergio Domínguez, Alejandro Schwartz, Guillermo Valdez, Carlos Delgadillo, Lorenzo Hernández e Isaías Mino. Susana Benavides no asistió por estar embarazada.

[143] S/a, "Ballet Clásico de México", en *Le Messager d'Athénes*. Atenas, Grecia, agosto de 1968. B-5, CGB-BNA.

[144] Isabel Farfán Cano, "Hablando de mujeres. Bajo el cielo de Grecia", en *El Nacional.* México, D. F., 27 de agosto de 1968, FFS-BNA.

[145] J. Cano, "Mis pasos en la danza", *op. cit.*, p. 920.

[146] Lland les organizaría una segunda salida a Houston, y con esta gira dio por terminada su relación con el BCM, aunque tiempo después, ya como CND, se le volvió a invitar.

[147] El ingeniero Vázquez Araujo, futuro director de la CND, recuerda que siendo él funcionario de Bellas Artes le ofrecieron a Rudolf Nureyev, pero en ese entonces no sabía quién era y no lo aceptó. Argumenta que de todas formas no habría permanecido en México porque ninguna compañía tenía la calidad que le hubiera permitido destacarse. Salvador Vázquez Araujo en entrevista realizada por María Cristina Mendoza, mayo de 2012.

[148] Sonia Castañeda citada en M. A. Escudero, *Zapatillas y recuerdos…*, *op. cit.*, p. 197.

[149] *Ibid.,* p. 198.

Capítulo III

Una vez más a la deriva

Después de los adelantos técnicos e interpretativos que se obtuvieron gracias al liderazgo de Michael Lland, el BCM siguió su rutina en espera de un nuevo director. Felipe Segura seguía a la cabeza de BCoM y, al parecer, no resultó sencillo encontrar a la persona adecuada. Se pensó en la maestra Nellie Happee para conducir al BCM, pero ella no aceptó, no sólo por las características de su carácter y la experiencia anterior que le pareció "decepcionante", sino por temor a descuidar su academia particular donde estaba formando con entusiasmo a jovencitas, y que además representaba su única fuente de recursos segura.[1]

Ya en 1969 aparecen como directora general del BCM Clementina Otero de Barrios, y como director artístico y maestro Víctor Moreno, argentino de nacimiento que contaba con una importante trayectoria como bailarín, maestro y director artístico.[2] Ese mismo año, el INBA contrataría a Aurora Bosch para ofrecer a los bailarines del BCM, y a otros interesados, un curso de limpieza técnica.[3] Enseguida, Luis Bruno Ruiz dio la noticia de que el grupo estaba renovando su repertorio y que Waldeen y Happee estrenarían obras con él.[4]

En el Teatro del Bosque (TB) daría inicio la temporada de funciones para las escuelas primarias y secundarias, a fin de cumplir con el calendario que se estaba volviendo regular año con año. Del 20 de enero al 28 de marzo, el BCM actuó con el primer programa: *Grand pas de quatre, pas de deux* de *Don Quijote y La fille mal gardée*.[5] El segundo se conformaría con: *Las sílfides, pas de deux* de *El cascanueces, pas de deux* de *El cisne negro, pas de deux* de *El corsario, Bachianas, El combate y Divertimento*.[6]

La fille mal gardée. Coreografía de Jean Dauverbal, realizada por Enrique Martínez.

[1] En el Archivo de la maestra Happee hay un documento, fechado el 10 de septiembre de 1968, en el que Clementina Otero de Barrios le proponía ocupar el puesto del maestro Lland. En caso de no aceptar, le solicitaba investigar si Richard Holden, del Metropolitan Opera Ballet en el Lincoln Center —quien con anterioridad se había ofrecido como bailarín y coreógrafo—, sería un candidato conveniente para dirigir la compañía. Carta enviada por Clementina Otero a Nellie Happee, ANH.

[2] Víctor Moreno fue un connotado maestro de danza argentino (1928-2010). Empezó su carrera escénica a los catorce años con Francisco Gago, famoso mimo de Buenos Aires. Después se incorporó a la escuela de ballet del Teatro Colón y en 1944 ya tenía a su cargo papeles de solista. En 1950 dejó Argentina por problemas políticos. Participó en los Ballets Russes acompañando a bailarinas de la talla de Nathalie Krassovska y María Tallchief. Colaboró con coreógrafos distinguidos, entre ellos Leonid Massine y Jerome Robbins. Fue director artístico de muchas compañías en Estados Unidos, y por una corta temporada del BCM en México. http://www.realestatemendocino.com/pdfs_editorials/editorial_474print.pdf [Consulta: 19 de octubre de 2012]. Este afamado maestro estuvo sólo un año al frente de la compañía, por lo que poco pudo hacer por ella.

[3] Los créditos del BCM en aquel momento eran: dirección general, Clementina Otero de Barrios; asistente de dirección: Fernando Cuéllar; maestros de ballet: Víctor Moreno y Nelsy Dambre; y *régisseur*: Jorge Cano. Para ese año, la compañía había ofrecido cuarenta funciones de danza para las escuelas primarias y secundarias en el D. F., con la asistencia de mil doscientos niños en cada una de ellas; tres dentro de los Domingos Populares; diez en el interior (Guanajuato, Aguascalientes y Saltillo); y tres programas de TV para canal 8. ANH, carpeta X.

[4] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 8 de enero de 1969, FFS-BNA. Aurora Bosch es bailarina, coreógrafa y maestra del Ballet Nacional de Cuba, donde llegó a convertirse en primera bailarina. Fue directora artística del BCM en 1970 y posteriormente asesora del mismo (1975-1976). César Delgado Martínez (coordinador), *Diccionario biográfico de la danza mexicana*. México, Conaculta, 2009, p. 84.

[5] Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.,* p. 316.

[6] Los créditos de aquel momento eran: dirección general: Clementina Otero de Barrios; asistente de dirección: Jorge Cano; asistente de coreógrafos: Julián Calderón; maestra de ballet: Aurora Bosch. "Funciones especiales para las escuelas del Distrito Federal 1969", hoja mecanografiada, ANH.

De gira por Guanajuato, como parte de la Semana Cultural y con la promoción de "entrada libre" para todo público, el 2 de abril el BCM se presentó en la Presa de la Olla con *El lago de los cisnes, Las sílfides* y *El combate*.[7] Arturo González G. reseñó la función que se llevó a cabo en el parque Florencio Antillón —idea del ingeniero Vázquez Araujo, jefe del Departamento de Acción Cultural de Guanajuato—, que seguramente fue el origen del espectáculo de *El lago de los cisnes* en la isleta del Bosque de Chapultepec, mismo que se convertiría en una tradición años después.[8] La agrupación también bailó en el Teatro Juárez de Guanajuato,[9] y en el Teatro Morelos de Aguascalientes, con *Las sílfides, pas de deux* de *El corsario, Bachianas* y *El combate*.[10]

Posteriormente, el BCM participó dentro del ciclo Domingos Populares de la Cultura (el 27 de abril),[11] y viajó a fin de mes a Saltillo, Coahuila —invitado por el comité organizador del LXXV aniversario de la Escuela Normal del estado—, donde se presentó en el lago de la alameda Zaragoza con el programa *Bachianas, pas de deux* de *El cisne negro, Divertimento* y *El lago de los cisnes* (el 1 de mayo).[12]

Una nota informó que la compañía ofrecería tres funciones con *Dúo*, de Bodil Genkel, *Tiempo entre dos tiempos*, de Waldeen, y *Bachianas*, de Nellie Happee. Esta presentación formaría parte del Festival Nacional de Danza que organizaba anualmente el Departamento de Danza del INBA.[13] Además, en mayo tendría lugar el IV Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea, esta vez en homenaje a Bach, que iniciaba el 9 de mayo con BCM, Ballet Nacional de México y Ballet Independiente, todos utilizando música del compositor. El BCM tenía más presentaciones que las otras compañías: nueve en total, organizadas en dos programas.[14]

Primer programa: *El lago de los cisnes* (versión de Aurora Bosch), *pas de deux* de *El corsario, pas de deux* de *El cisne negro, Grand pas de quatre* (versión de A. Bosch), *Divertimento* y *Encuentro* (los días 6, 9, 10, 12 y 19).

Bachianas. Coreografía de Nellie Happee. Conjunto femenino.

Segundo programa: *Alusiones* y *Huapango*, de Contreras; *Trío* y *Bachianas,* de Happee, *Dúo*, de Bodil Genkel, y *Tiempo entre dos tiempos*, coreografía de Waldeen con música de Bach-Schoenberg (junio 2, 5, 7 y 9).[15]

Luis Bruno Ruiz afirmó que en *El lago* se había notado un cuerpo de baile mejor equilibrado, ya que las bailarinas tenían la misma estatura y mostraron una técnica "bien encaminada". Destacó el *Grand pas de quatre* bailado por Urdapilleta, Benavides, Bastida y Echevarría; con respecto a *Divertimento* enunció que "la Benavides" se convertía en una "flama vibrante en las encendidas partes de las danzas".[16] En cuanto al segundo programa manifestó que el BCM interpretaba las obras de "vanguardia de la danza académica en México", y que *Bachianas,* de Happee, mostraba "maestría de técnica y sentimientos".[17]

Eloísa R. de Baqueiro se sumó a los comentarios triunfales acerca de la agrupación y elogió los adelantos técnicos, así como lo

[7] S/a, "Ballet en el INBA". *La Prensa*, s/r, 30 de marzo de 1969, FFS-BNA.
[8] Arturo González G., "Magistral actuación del Ballet Clásico de México en un escenario de ensueño", en *El Sol*, Guanajuato, Gto., 3 de abril de 1969, expediente BCM, B-5, CGB, BNA.
[9] S/a, "Ballet Clásico en el Teatro Juárez para la Semana Mayor", en *El Universal*. Guanajuato, Gto., 31 de marzo de 1969, FFS-BNA.
[10] Cartelera del Programa Cultural de la Feria de San Marcos, abril de 1969, FFS-BNA.
[11] S/a, "Mañana el Ballet Clásico de México en el treceavo Domingo Popular", en *La Prensa*. México, D. F., 26 de abril de 1969, FFS-BNA.
[12] Programa de mano Ballet Clásico de México. Saltillo, Coah., mayo de 1969, AJC.
[13] S/a, "Danza", en *Revista Tiempo*. México, D. F., 5 de mayo de 1969, FFS-BNA.
[14] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 334.
[15] El elenco registrado fue: Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Jorge Cano, Susana Benavides, Francisco Martínez, Socorro Bastida, Alicia Pineda, Carlos López, Noé Alvarado, Victoria Larrauri, Claudia Trueba, Laura Echevarría, Carmen Olvera, Joyce Vives, Aurelio García, Martha Pimentel, Ricardo Riebeling, Hilda Guzmán, Mireya List, Elena Carter, Alejandro Schwartz, Gloria Macías, Laura Casas, Carlos Delgadillo, Guillermo Valdez, Isaías Mino y Lorenzo Hernández. Dirección general: Clementina Otero de Barrios, asistente: Jorge Cano. El siguiente texto explicaba la danza de Waldeen: "El hombre de hoy vive en un tiempo entre dos tiempos: el pasado que ha dejado de ofrecerle soluciones […] y el futuro que promete la satisfacción de sus necesidades y más altas potencialidades. Mientras tanto, la humanidad sigue en tortuoso, oscuro, laberinto de represión y frustración, en el que el hombre y la mujer devienen extraños de sí mismos […] incapacitados para la integración a través del amor y la hermandad debido al poder monolítico —el Minotauro— que se encuentra en el corazón de la masa de la sociedad tecnológica". M. Tortajada Quiroz, *op. cit.,* p. 334.
[16] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 11 de mayo de 1969, FFS-BNA.
[17] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 14 de mayo de 1969, FFS-BNA.

apropiado de las nuevas coreografías: *Bachianas* era una obra de gran plasticidad, y *Dúo* hacía alarde de la unificación entre música y danza. En *Huapango* aludió a tres secuencias: la primera presentaba "vivacidad musical, llevada a los movimientos del ballet con gran belleza y formando hermosas figuras"; en la segunda, de carácter andante, "los movimientos se volvieron más pausados y apasionados"; y para la tercera, "la vivacidad volvió al grupo que mereció los más cálidos aplausos de la noche". En *Tiempo entre dos tiempos* Baqueiro comentó que Waldeen había usado un vestuario al estilo de la Edad Media, que acentuaba la expresión de la música, coreografía en la que la autora no eludía los elementos de índole sexual alrededor de los cuales giraba gran parte de la misma.[18]

Sachs expresó que el BCM había alcanzado "una venturosa culminación de éxito renovado" por su "superación técnica y estética", y por el estímulo otorgado a la creación, en cierto modo "la parte más importante en un movimiento nacional de danza". Calificó a *Dúo* como la obra más gustada, con la participación de Urdapilleta y Noé Alvarado; y se refirió a la excelente producción de Waldeen, que entusiasmó por su habilidad para mover a los conjuntos, aunque el argumento "era forzado".[19]

Raquel Tibol puso de relieve que las obras presenciadas eran de mujeres con "una trayectoria artística importante y una concepción estética muy personal". Comentó que en el segundo programa era posible "confrontar estilos coreográficos" y "apreciar la ductilidad de la compañía": *Huapango* era danza-danza, brillante; *Dúo* daba la misma importancia a los "valores sicológicos y espirituales" que a los movimientos del cuerpo; *Bachianas* tenía "un aire de amplitud y elegancia muy especial"; y *Tiempo entre dos tiempos* usaba elementos mitológicos para expresar "situaciones actuales".[20]

Marco Antonio Acosta felicitó a la señora Otero por la inteligencia de invitar a coreógrafos mexicanos o extranjeros a realizar nuevos montajes con el BCM, como era el caso de Waldeen, y en espera de que esta iniciativa prosperara.[21] También Florestán subrayó el acierto de incluir nuevas coreografías y consideró que lo más interesante del programa había sido *Tiempo entre dos tiempos*.[22]

Por su parte, José Antonio Alcaraz se quejó de la difusión que, al no ser adecuada, provocó una asistencia fluctuante. En cuanto a las obras, se manifestó interesado en *Tiempo entre dos tiempos*, "una de las mejores de todo el Festival".[23]

El BCM clausuró el festival los días 2, 5, 7 y 9 de junio, y el día 8 apareció en otro de los Domingos Populares de la Cultura.[24] En su reseña, John Fealy criticó fuertemente el programa, que le pareció "empolvado por décadas. Sin aportaciones". En su opinión, la danza clásica requería de lujo: vestuario, escenografía y, sobre todo, bailarines estupendos, pues hacerlo a medias era "desembocar en el ridículo". Señaló que por lo menos *Divertimento* le había divertido, no por la alegría (notablemente ausente) sino por una "especie de juego para el público" que trataba de adivinar si caerían los bailarines al hacer "sus vueltas al aire", si lograrían brincar al mismo tiempo, o si se notaría algo de la grandeza propia de la escena.[25] Fealy calificó a *Huapango* como la mejor obra de Contreras, aunque no tuviera pasos de huapango: "(Hay danzas-problema, danzas-bandera). Esta primera brinca, resbala de pura alegría"; enseguida destacó *Bachianas*, con la que Happee daba un "enorme paso adelante", y *Dúo*, "obra bella" y cuidada en la que se lucían Laura Urdapilleta y Noé Alvarado, "muy desaprovechado por los coreógrafos".[26]

En julio (18, 19 y 21) el BCM ofrecería una temporada extraordinaria, acompañado del grupo Las Percusiones de Estrasburgo, con las coreografías de Manuel Parres: *Estudios coreográficos* (música de Maurice Ohana, compuesta en 1963), *Ocho invenciones* (música de Kabeláč, compuesta en 1965) y *Tríptico* (música de Edgar Varèse, compuesta en 1969). En escena, seis músicos que gracias a la embajada francesa habían participado en el VII Festival de Música Contemporánea del Conservatorio Nacional de Música, tocaron ciento cuarenta instrumentos. La sala del TBA se llenó por completo, pues Manuel Parres, coreógrafo de renombre, provenía del Ballet de la Ópera de París.

[18] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*. México, D. F., 7 de junio de 1969, FFS-BNA.
[19] Hans Sachs, "Ballet Clásico y Moderno", en *El Universal*. México, D. F., 8 de junio de 1969, FFS-BNA.
[20] Raquel Tibol, "Mujeres a las que congregó la danza", en "Diorama de la Cultura", suplemento de *Excélsior*. México, D. F., 8 de junio de 1969, ANH.
[21] Marco Antonio Acosta, "Sobre el Segundo Programa de Ballet Clásico de México", en *El Nacional*. México, D. F., 11 de junio de 1969, FFS-BNA.
[22] Florestán, "IV Festival de Danza", en *Novedades*. México, D. F., 11 de junio de 1969, FFS-BNA.
[23] José Antonio Alcaraz, "Tiempo de danza", en *El Heraldo de México*. México, D. F., 29 de junio de 1969, FFS-BNA.
[24] S/a, "Hoy el Ballet Clásico de México en otro Domingo Popular de la Cultura", en *La Prensa*. México, D. F., 8 de junio de 1969, FFS-BNA.
[25] El primer programa estuvo integrado por *El cascanueces* (segundo acto), *El lago de los cisnes* (segundo acto), *Grand pas de quatre y Divertimento* (de *Raymonda*).
[26] John Fealy, "IV Festival de Danza. Ballet Clásico de México", en *Siempre!,* núm. 837. México, D. F., 9 de julio de 1969, expediente BCM, B-5, CGB, BNA.

Sonia Castañeda *en Estudios coreográficos*. Coreografía de Manuel Parres.

Los *Estudios coreográficos* eran cuatro: *Diálogos* del grupo, bailable con las percusiones; *Poema de soledad* sobre el fondo de bombos tersos que traducen el rumor de la multitud en desfile; *Sobre el ritmo* obstinado de los platillos chinos, bailables de carácter clásico; y *El diálogo* del primer estudio que regresa. Juego de réplicas. Arrebato de la muchedumbre por el júbilo del movimiento. Descenso gradual de la calma nocturna.

Ocho invenciones, estrenada en el Teatro Municipal de Estrasburgo, constaba de ocho cuadros alrededor del tema del Minotauro: *Corales,* los guerreros del Minotauro se apoderan de las jóvenes; *Giubilosos* en el laberinto, juegos y danzas sagradas de los súbditos del Minotauro; *Recitativo,* danza ritual y los encantamientos de la Cortesana que provocan la aparición del Minotauro; *Lamentoso*, danza maléfica del Minotauro con la Cortesana; *Danza* en el palacio del Minotauro, juegos y sortilegios entre los músicos y el Minotauro; *Scherzo*, el Minotauro junto a los guerreros y los músicos en la danza del sacrificio; *Arias,* danza erótica del Minotauro y la Cortesana; *Diabólico*, apoteosis del Minotauro, desenfreno de las fuerzas en un delirio general. *Tríptico* se desplegaba en tres partes: *Juegos* (con Victoria Larrauri, Sylvie Reynaud, Martha Pimentel, Carlos López, Oswaldo Rivas, Carlos Delgadillo, Guillermo Valdez y Lorenzo Hernández), *El ritmo de la pareja* (con Noé Alvarado, Elena Carter, Gloria Macías y Oswaldo Rivas) e *Ionización* (con Jorge Cano, Francisco Martínez, Victoria Larrauri, Claudia Trueba, Joyce Vives, Martha Pimentel, Laura Lojo, Noé Alvarado, Carlos López, Aurelio García, Alejandro Schwartz y Roberto Rodríguez).[27]

David Negrete opinó que la compañía lucía muy bien bailando las obras de Parres que, a pesar de su aparente sencillez, tenían complicaciones. Notó que al igual que Béjart, Parres no utilizaba el gesto ni las convenciones del ballet clásico (salvo las zapatillas de punta), y estableció que los músicos eran verdaderos virtuosos, que si en su temporada en el Conservatorio no habían recibido gran respuesta del público, ahora con el BCM podían ser escuchados.[28]

O'Farrill observó: "estos ballets no nos interesaron ni por su estilo, ni por su composición (coreográfica)", que se limitó a "desplazar a los bailarines, de un grupo a otro, dejándolos de tal manera colocados cada vez, como si fueran las figuras de un cuadro".[29]

Para Eloísa R. de Baqueiro, *Estudios coreográficos* era una obra de "movimientos libres, emanados del ritmo impecable de los instrumentos"; consideró que *Invenciones* fue la coreografía más interesante, en

[27] Programa de mano Las Percusiones de Estrasburgo, Ballet Clásico de México, Manuel Parres, TBA, INBA y Embajada de Francia en México. México, D. F., julio de 1969, ASR.
[28] David Negrete, "Las Percusiones de Estrasburgo", en *El Heraldo*. México, D. F., 21 de julio de 1969, FFS-BNA.
[29] Jaime O'Farrill, "Conciertos coreográficos en el Teatro de Bellas Artes", en *Impacto*. México, D. F., 18 de julio de 1969, FFS-BNA.

la cual se exaltaba "lo primitivo y carnal, pero sin buscar ninguna expresión erótica"; y *Tríptico* le pareció "danza pura, donde lo fantástico hace irrupción en el ballet, que se convierte en una operación mágica".[30]

Luis Bruno Ruiz destacó las actuaciones de las primeras figuras y dijo que *Estudios coreográficos*, "modalidad de *avant-garde* francés", tenía firmes bases académicas.[31] En cambio, para Laura García Renat el espectáculo debió haber sido sólo musical, ya que la danza era "burda en la idea y catastrófica en la ejecución". Agregó que si la compañía salía de sus "ridículas sílfides" ofrecía un "ridículo más lastimoso", y expresó que la coreografía tenía "torpezas de mal gusto, banalidad en puntas, pesadez y falta de imaginación"; los "brinquitos, contorsiones, retortijones" sólo desviaban la atención de la música.[32]

Más positiva, Elisa Kahan declaró que con las obras de Parres fue posible apreciar "una nueva silueta de nuestras bailarinas", que habían realizado un "ballet moderno con la técnica del ballet clásico". Recalcó además la compenetración entre coreografía y música, que lograba crear "movimientos de intensidad con la magnífica colaboración de los seis percusionistas".[33]

Carmen G. de Tapia felicitó a Otero por el triunfo de la compañía y comentó que en *Estudios coreográficos*, tiempo, espacio y movimiento estaban en "tácito acuerdo con el carácter de la música"; y que en el "espléndido montaje" de *Invenciones* se unían "drama, pasión, ritmo y estética" con unos bailarines "disciplinados a una técnica precisa y rigurosa".[34] El 16 de agosto el BCM se presentó en el Auditorio Nacional en los Domingos Populares de la Cultura,[35] y nuevamente viajó al centro de la república para bailar en Irapuato, Guanajuato, Aguascalientes y Guadalajara, localidad en la que Laura Urdapilleta recibiría, una vez más, un homenaje. El grupo actuó el día 24 de agosto en el Teatro Juárez, con el apoyo del Departamento Cultural de la Universidad de Guanajuato, a cargo del ingeniero Salvador Vázquez Araujo;[36] ese día se interpretaron *Las sílfides, pas de deux* de *El corsario, Encuentro* y *El lago de los cisnes*;[37] en tanto que el 25, el BCM bailó *Grand pas de quatre, pas de deux* de *El cascanueces, Bachianas* y *Danzas españolas*.[38]

Jorge Cano en *Tríptico*. Coreografía de Manuel Parres.

Ocho invenciones. Coreografía de Manuel Parres. El Minotauro: Jorge Cano.

Durante el programa cultural de la XII Feria de San Marcos, en Aguascalientes, los días 28, 29 y 30 de agosto hubo cinco funciones y tres programas:[39] *Las sílfides, El corsario, Encuentro* y *El lago de los cisnes* (esta última coreografía tuvo dos presentaciones los días 28 y 29); *Grand pas de quatre, Don Quijote, Bachianas* y *Danzas españolas* (el día 30); y *Variaciones de Brahms, Huapango, La bayadera* y *El lago de los cisnes* (función nocturna).[40] También bailaron en Saltillo, Reynosa y Guadalajara (el 5 de septiembre con el programa *Grand pas de quatre, pas de deux* de *El corsario*, *Bachianas*, *El combate* y *El lago de los cisnes*),[41] y además se presentaron en televisión.

[30] E. R. de Baqueiro, "El Ballet Clásico de México y Las Percusiones de Estrasburgo", en *El Nacional*. México, D. F., 21 de julio de 1969, FFS-BNA.
[31] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 22 de julio de 1969, FFS-BNA.
[32] Laura García Renat, "El Ballet Clásico de México", en *El Día*. México, D. F., 25 de julio de 1969, FFS-BNA.
[33] Elisa Kahan, "Actualidad musical", en *Diario de la Tarde*. México, D. F., 26 de julio de 1969, FFS-BNA.
[34] Carmen G. de Tapia, "Brillante actuación del Ballet Clásico de México", en Teatro en Acción, *El Universal*. México, D. F., 29 de julio de 1969, FFS-BNA.
[35] S/a, "El Ballet Clásico de México mañana en el Auditorio Nacional", en *La Prensa*. México, D. F., 16 de agosto de 1969, FFS-BNA.
[36] A. González G., "Gran calidad de inspiración en el nuevo grupo de ballet que nos envió el INBA", en *El Sol del Centro*. Guanajuato, Gto., 26 de agosto de 1969, FFS-BNA.
[37] Programa de mano Ballet Clásico de México, Teatro Juárez, INBA, Universidad de Guanajuato. Guanajuato, 24 de agosto de 1969, ASR.
[38] Programa de mano Ballet Clásico de México, Teatro Juárez, INBA, Universidad de Guanajuato. Guanajuato, 25 de agosto de 1969, ASR.
[39] S/a, "Destacadas figuras integran el Ballet Clásico de México que actuará aquí", en *El Sol del Centro*. Aguascalientes, Ags., 26 de agosto de 1969, FFS-BNA.
[40] Programa de mano Ballet Clásico de México, Teatro Morelos, Aguascalientes, Ags., agosto de 1969, AJC. Las obras presentadas fueron: *Las sílfides*, con Alicia Pineda, Noé Alvarado, Socorro Bastida y Laura Echevarría; *El corsario*, con Urdapilleta-Cano; *Encuentro*, con Sonia Castañeda, Francisco Martínez y el cuerpo de baile; y *El lago de los cisnes*, con la que el público se entregó ante "la gracia y belleza de esa Odette que tuvo a su cargo Susana Benavides".
[41] Programa de mano Noches de Gala. Ballet Clásico de México, INBA y Promociones culturales en provincia, s/r, 1969, ASR.

Fernando Larroca registró el éxito de BCM en el Teatro Degollado de Guadalajara con el programa *Grand pas de quatre, El combate, El corsario* y *Bachianas* con Laura Urdapilleta, Laura Echevarría, Alicia Pineda y Carmen Olvera (el día 7). Larroca describió que *El combate* era un ballet dramático en el que Urdapilleta-Cano dieron una "brillante demostración de arte y maestría"; el *pas de deux* de *El corsario* (con Benavides-Cano) y *Bachianas*, "un derroche de espiritualidad musical"; y *El lago de los cisnes*, "todo lo conocido que se quiera pero que aparece nuevo cuando recibe una interpretación como la ofrecida por el Ballet Clásico de México".[42]

Finalmente, en septiembre se realizaría la Temporada Inaugural del Teatro de la Danza (del 19 al 30 de ese mes) con las presentaciones de BCM los días 19, 20 y 21. El programa estuvo formado por *Bachianas* (con Benavides-Cano), *Dúo* (con Urdapilleta-Alvarado), *Huapango* (con Jorge Cano, Alicia Pineda, Laura Echevarría y Martha Pimentel, a quien se le auguró un brillante futuro), y *Ocho invenciones*, de Manuel Parres.[43]

El 19 de diciembre el BCM presentó *El cascanueces* en el Auditorio Nacional, la última de diecisiete funciones especiales para las escuelas primarias, las cuales registraron una asistencia total de ciento setenta mil niños, razón por la que el autor de la nota felicitó a Clementina Otero de Barrios.[44] Dos días después la agrupación actuaría para público en general, ocasión en la que Aurora Bosch bailó el Hada de Azúcar.[45] *El Día* anunció paralelamente el curso de perfeccionamiento impartido por la célebre maestra cubana en la ADM.[46]

Por primera vez una compañía mexicana de ballet efectuaba más de cien funciones en el año. El nivel alcanzado hasta ese momento por el BCM le permitió tener obras de repertorio como "*El lago de los cisnes, Las sílfides, La fille mal gardée* y *Giselle*, además de nuevas creaciones".[47]

Giselle. Coreografía de Felipe Segura sobre la original de Jules Perrot. Despedida de Jorge Cano.

Al inicio de 1970, el Departamento de Danza del INBA anunció su programa de trabajo del año: como evento principal, la organización del V Festival de Danza, las giras y temporadas del BCM, la contratación de los maestros Aurora Bosch, Gene McDonald y Miro Zolan, así como dar continuidad a la difusión de la danza folclórica con el apoyo de las embajadas.[48] Aurora Bosch siguió impartiendo clases a la compañía e incluso se le llegó a mencionar como directora huésped. Sin embargo, el 16 de enero el INBA contrató los servicios del maestro y coreógrafo Miro Zolan, ex director artístico del Royal Opera Ballet del Covent Garden. Luis Bruno Ruiz entrevistó a Zolan, quien manifestó que: "los ballets clásicos pierden terreno cuando se interpretan mal. Poquísimas compañías tienen bien puestas obras tradicionales […] pues la verdadera interpretación es muy difícil".[49] Tal vez este comentario convenció al INBA de contratar a Miro Zolan. Asimismo, se invitó al bailarín francés Bernard Hourseau para fortalecer la planta de varones.

[42] Fernando Larroca, "Gran éxito del Ballet Clásico en el Degollado", en *El Occidental*. Guadalajara, Jal., 9 de septiembre de 1969, expediente BCM, B-5, CGB, BNA.
[43] Ricardo Mungarro, "Función inaugural del Teatro de la Danza", en *Rapsodia*. México, D. F., 23 de septiembre de 1969, FFS-BNA. En esta temporada participaron el BNM y el Ballet Autóctono y Mexicano de Ciudad Juárez.
[44] S/a, "Funciones de Ballet Clásico del INBA", en *Novedades*. México, D. F., 12 de diciembre de 1969, FFS-BNA. Para mayores detalles véase M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 320.
[45] S/a, "Actuación del Ballet Clásico de México", en *El Universal*. México, D. F., 22 de diciembre de 1969, FFS-BNA.
[46] S/a, "Cine, nueva veta en Bellas Artes", en *El Día*. México, D. F., 17 de enero de 1970, FFS-BNA.
[47] El nivel del BCM se alcanzó a pesar de la inestabilidad en su dirección. Entre 1969 y 1973, Víctor Moreno, Miro Zolan y Carlos Gaona dirigieron la compañía. El siguiente responsable fue Job Sanders, quien trajo consigo a un grupo de bailarines que conocían su repertorio, lo cual generó una serie de conflictos en la agrupación que provocaron su división.
[48] S/a, "Tres extraordinarios maestros de danza ha contratado el INBA", en *El Día*. México, D. F., 22 de enero de 1970, FFS-BNA.
[49] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 22 de enero de 1970, FFS-BNA.

Clementina Otero quiso que el V Festival de Danza fuera mejor que los anteriores, por lo que estuvo dedicado a conmemorar el segundo centenario del natalicio de Beethoven, y solicitó a cada una de las compañías participantes (BCM, BNM y BI) que presentaran una obra con su música. El BCM fue la única que cumplió con el requisito: Zolan trabajó con el tercer concierto para piano del compositor, sobre el que desarrolló tres etapas de su vida.[50]

El programa del V Festival de Danza Clásica y Contemporánea incluía *Bachianas, Ocho invenciones, Jig-saw* y *Concerto,* que se presentaron los días 4, 6 y 8 de abril. Zolan compuso para la ocasión dos obras muy distintas:[51] *Jig-saw* (música de Boris Blacher) y *Concerto* (música de L. Beethoven), acompañadas de *Bachianas* y *Ocho invenciones*, de Parres.[52] *Concerto* constaba de tres partes con tres personajes: La muchacha, La dama y La condesa, y era "una ficción basada en la vida y obra" de Beethoven; *Jig-saw* consistía en "un rompecabezas, un juego abstracto" en continua construcción, pero siempre con un elemento que no podía integrarse.

Concerto. Coreografía de Miro Zolan. El muchacho: Francisco Martínez.

Hubo críticas que calificaban de pésimos los estrenos de Zolan, mientras que otras señalaron sus méritos. Un reportero afirmó que *Jig-saw* había sido lo mejor de la noche, con mención especial para la escenografía de López Mancera. A pesar de la plasticidad de *Concerto*, el mismo autor encontró falta de fuerza en su interpretación; además expresó que *Bachianas* no tuvo "relieve" y se desaprovecharon algunos momentos de gran belleza; y que *Ocho invenciones* se bailó con "falta de interés".[53]

Luis Bruno Ruiz, como siempre, habló positivamente de la función. Reseñó que en *Bachianas* —con Urdapilleta-Hourseau en los papeles protagónicos— se había mantenido el dibujo escénico con limpieza, así como el braceo de las bailarinas que proyectaron "el sentimiento del vuelo", e hizo referencia especial a la diagonal del grupo, cuyos pasos mostraron gran uniformidad plástica. En *Jig-saw* encontró humor inglés, distinto al que acostumbramos, pero de brillante efecto; y de *Concerto* destacó la actuación de las tres mujeres en la vida de Beethoven, interpretadas por Socorro Bastida, quien encarnó a uno de sus amores platónicos (Teresa Brunszvik), Laura Urdapilleta, el amor pasional (Julieta Guicciardi), y Alicia Pineda como Teresa Malfatti (Beethoven fue interpretado por Francisco Martínez).[54]

Elisa Kahan expresó que de *Concerto* sólo le había impresionado el segundo tiempo, bailado por Urdapilleta y Martínez; consideró que *Jig-saw* fue "lo mejor de la noche" porque incorporaba "la agilidad y plasticidad de las danzarinas y de los grupos", y en especial sobresalía la danza individual de Martha Pimentel, la muchacha que trata de acomodarse en la vida, y cuando cree haberlo logrado es rechazada…[55]

Como pronóstico, David Negrete dijo que los bailarines de BCM tendrían que habituarse a esa tendencia "anticonvencional", evidente en las obras contemporáneas, lo cual no era "un detalle superfluo y de fácil adquisición", pues el entusiasmo que demostraban no corría parejo "con la comprensión de los principios que a estas nuevas tendencias obedecen". No obstante afirmó: "no quedaron ocultas las cualidades intrínsecas de *Jig-saw*".[56]

Eloísa R. de Baqueiro indicó que *Bachianas* era un "ballet de figuras abstractas, sin tema", que llevaba a la danza clásica "a sus más modernas expresiones"; *Jig-saw* lograba la coincidencia entre música, escenografía, danza e imaginación; *Ocho invenciones* era "una de las coreografías más fuertes y de gran éxito";

[50] El festival fue transmitido por el canal 11 de TV.
[51] Miro Zolan (1926), bailarín, coreógrafo y *ballet master* checo-británico. Debutó en Praga en 1941; estudió con Gsovsky y Egorova; participó en varias compañías europeas, y en el International Ballet alcanzó el nivel de primer bailarín. Asimismo formó parte del Sadler's Wells Ballet y del Royal Winnipeg Ballet, entre otros. M. A. Escudero, *Zapatillas y recuerdos…, op. cit.,* p. 210. Zolan también fue director de la Iranian National Ballet Company. Después de su estancia en México fue comisionado para trabajar en Manila.
[52] Programa de mano V Festival de la Danza, BCM, TBA, México, 1970.
[53] S/a, "V Festival de Danza Clásica y Contemporánea", en *Hoy,* s/r, p. 41, expediente BCM, B-5, CGB, BNA.
[54] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 6 de abril de 1970, FFS-BNA.
[55] E. Kahan, "Actualidad musical", en *Diario de la Tarde*. México, D. F., 8 de abril de 1970, FFS-BNA.
[56] D. Negrete, "El Ballet Clásico de México", en *El Heraldo.* México, D. F., 10 de abril de 1970, FFS-BNA.

y finalmente asentó que en *Concerto*, el desarrollo temático de la obra de Beethoven estaba "completamente alejado en ritmo y expresión".[57]

Marco Antonio Acosta escribió que *Bachianas* era una obra bella con "elementos técnicos y artísticos renovados y delineados conscientemente"; *Jig-saw*, un "trabajo fino e ingenioso" que jugaba con los "colores y la alegría cómica"; y *Concerto*, una "seria coreografía" que reinauguraba el ballet con el "regreso a los tules, los tutús, las florecillas", ballet "fastuoso sin llegar a la cursilería". En cambio, calificó a *Ocho invenciones* de obra pretenciosa que "manifiesta un deseo de medir fuerzas con obras maestras" sin agregar nada: "¿qué es eso de presentar el mito clásico sin mostrar un trasfondo ideal contemporáneo o al menos una renovación de los símbolos mismos? Todo es tan gratuito como el vestuario", sentenció.[58]

Después de afirmar que Clementina Otero de Barrios dirigía acertadamente el Departamento de Danza, otro periodista externó que la función del BCM no había tenido de clásico "sino el calzado". Describió *Bachianas* como "algo lánguida y quieta"; en *Jig-saw* gustó más de la escenografía y el vestuario de Antonio López Mancera, así como de la música, que "en su modernismo ruidoso [le resultó] amable, grata", que de la coreografía. Finalmente indicó: "Mejor estuvo el bailete en ocho cuadros sobre el tema del Minotauro", pues tuvo "ecos de la gran época", una pieza en la que Jorge Cano "hizo una hermosa creación de su astado personaje", por encima de Laura Urdapilleta, que "es la diosa en esa compañía". De la obra *Concerto* subrayó que Zolan "no temió hacer citas de conocidas obras clásicas", respetando el espíritu de la obra musical, por lo que el programa fue a más y terminó triunfal después de "haber comenzado en una forma algo melancólica y pobre".[59]

Para John Fealy, el festival había tenido "pocas cosas elogiables y muchísimo fraude, mal gusto y falta de talento". Desde su punto de vista no había dirección artística en BCM, sino despilfarro, pues las obras de Parres y Zolan, de gasto excesivo, eran muestra de "una falta absoluta de talento coreográfico". En *Bachianas* notó bailarines inseguros a los que no ayudaba la orquesta, y a su autora Happee, una de las pocas buenas coreógrafas, le pidió:

> …un poco más de soltura, de pasión, y un poco menos de preocupación por lo correcto según los cánones de composición. Tiene todo a su haber. Un conocimiento extraordinario de música y excelente gusto […] Hay varios momentos verdaderamente brillantes: los cinco tríos sobre una diagonal fuerte; el uso de un impulso de la samba; el sentido de espacio...

Sin los músicos en el foro, *Ocho invenciones* le pareció "ridícula"; *Jig-saw* era, en su opinión, una obra para cabaret, "mucha pierna, mucho *charme* y muy poco valor como danza", y si bien la idea no era mala, observó que el coreógrafo introdujo el rompecabezas para luego olvidarse de él. Finalmente aseveró que en *Concerto* sólo se había conseguido "el asesinato del compositor", pues nunca se entendió qué lo atormentaba. Con sarcasmo comentó que la falla quizá era ocasionada por "la horrenda peluca del bailarín que escenificara a Beethoven". También se quejó de que durante esta obra fueran cambiadas tres escenografías con largas pausas, lo que destruía la ductilidad del bellísimo tercer Concierto del compositor. En síntesis, la coreografía fue un naufragio del que sólo se salvaban Alicia Pineda y Francisco Martínez, además de Urdapilleta y la muy prometedora Elena Carter.[60]

A mediados de abril el BCM participó en los Domingos Populares de la Cultura en el TB; el 15 de junio se presentó en el Teatro Morelos, de Toluca, en un espectáculo organizado por el Instituto de Protección a la Infancia del Estado de México (IPIEM); y luego viajó por cuatro ciudades de Coahuila bailando *El lago de los cisnes, Huapango, Bachianas, El combate* y *Concerto.*

En agosto, defendiéndose de las críticas de las que era objeto, Clementina Otero declaró que el BCM había progresado mucho gracias a la dirección de Miro Zolan —cuya competencia era reconocida mundialmente—, quien además impartió clases a la compañía y montó dos notables coreografías.[61] Con la intención de reforzar al criticado cuerpo de baile masculino, a fines de septiembre la prensa anunció que el bailarín ruso Gennadi Vostrikov había solicitado asilo en México y se incorporaba al BCM, por lo que actuaría en las funciones de *La bella durmiente*, con coreografía de Tulio de la Rosa y Jorge

[57] E. R. de Baqueiro, "V Festival de Danza", Ópera, conciertos, ballet, en *El Nacional.* México, D. F., 9 de abril de 1970, FFS-BNA.
[58] M. A. Acosta, "Sobre el V Festival de la Danza", en *El Nacional.* México, D. F., 19 de abril de 1970, FFS-BNA.
[59] S/a, "V Festival de Danza", en *Siempre!* México, D. F., 22 de abril de 1970, AJC.
[60] J. Fealy, "El V Festival: Ballet Clásico", en *Siempre!* México, D. F., 29 de abril de 1970, FFS-BNA.
[61] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 14 de agosto de 1970, FFS-BNA.

Cano, y con asesoría de Clara Carranco del BNC, las cuales darían inicio el día 6 y se prolongarían hasta el 18 de octubre en el TBA. La querida maestra Nelsy Dambre, quien actuó en el papel de La reina, recibiría un homenaje en una de las presentaciones. Elisa Kahan asentó que *La bella* era un gran espectáculo infantil, cuyo vestuario e iluminación le otorgaban un sello de "alegría y ritmo", además de mostrar concienzudo ensayo.[62] Para H. Wilhelm, con *La bella* se constataban las pésimas condiciones de la danza en nuestro país: no se cambiaban los elencos por falta de "nuevos valores"; Jorge Cano era *partenaire* en todas las obras, aunque ya habían pasado sus mejores días. Francisco Martínez era el único que sabía dar suavidad a sus papeles con virilidad, mientras que el bailarín ruso mostró una actuación mediocre. Desde su perspectiva, la escenografía fue acertada, no así el vestuario, ni la orquesta, ni su director. La obra resultaba "demasiado grande" para el nivel artístico del BCM, y para concluir decía que confiaba en que el "único conjunto clásico de danza con que contamos en la capital, en el próximo sexenio sea más brillante al cambiar de dirección general y artística", ya que sus integrantes se lo merecían.[63]

Francisco Araiza y Sonia Castañeda en *El lago de los cisnes*. Coreografía de Marius Petipa.

Carmen G. de Tapia coincidió en que la obra le había quedado grande al BCM, sorprendida por "la pobreza de expresión del conjunto", aunque no de las estrellas. En su opinión, el grupo carecía de unidad de movimiento y de "concepto de ligereza y levedad", y por momentos parecía que los bailarines tenían "permiso para descansar".[64] Una vez concluida la temporada en el TBA, *La bella* se llevó al Auditorio Nacional con la intención de presentarla ante trescientos mil niños.[65]

Después de que el BCM ofreciera una presentación especial para la crítica cultural, O'Farrill destacó la incapacidad de muchos de los que se dedicaban a esta labor, pues desde su perspectiva, la actividad crítica proyectaba una lucha incesante para asegurar su poder y bienestar a cambio de ensalzar tal o cual espectáculo, además de que "músicos fracasados [refiriéndose con seguridad a Wilhelm] escribían para saciar su sed de venganza". Pidió más seriedad a este gremio, que sólo tenía una idea vaga de la danza —y a veces de la música—, y solicitó que sus comentarios sirvieran para orientar al público en materia de actividad cultural.[66]

La bella durmiente del bosque. Coreografía de Marius Petipa, realizada por Michael Lland, Josefina Lavalle y Jorge Cano. Al centro: Alicia Pineda, Jorge Cano y Sonia Castañeda. A la derecha: Madame Dambre.

Para cerrar el año, el sexenio, y como despedida de Clementina Otero, el 16 de noviembre de 1970 bailaron en el TBA las cinco compañías más importantes de los géneros clásico y moderno: BNM, BC70, Ballet Contemporáneo de la ADM, BI y BCM. Esta última agrupación rindió un homenaje a Otero por "su brillante y desinteresada labor para beneficio de la danza", en el que también se reconoció a Antonio López Mancera por haber resuelto de manera acertada los escollos en el campo de la producción.[67]

[62] Programa de mano *La bella durmiente del bosque*, TBA, México, D. F., 1970, ANH, carpeta X. Como director artístico invitado se menciona a Tulio de la Rosa; como *régisseur*, a Jorge Cano. La dirección general a cargo de Clementina Otero y la coreografía se registra como original de Marius Petipa, realizada por Tulio de la Rosa y Jorge Cano. La asesora fue Clara Carranco del BNC, ANH. La llegada del bailarín ruso se anunció en una nota de periódico: S/a, "Vostrikov forma parte del Ballet Clásico de México", en *Excélsior*. México, D. F., 24 de septiembre de 1970, FFS-BNA. E. Kahan citada en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 323. El 17 de octubre Laura Urdapilleta, Jorge Cano, Susana Benavides, Francisco Martínez y Alicia Pineda recibirían una medalla de oro al término de las representaciones. S/a, "Premio a la bailarina de ballet Laura Urdapilleta", en *Diario de la Tarde*. México, D. F., 17 de octubre de 1970, FFS-BNA.

[63] K. H. Wilhelm, "Bellas Artes: Ballet Clásico de México", en *La Semana Musical*. México, D. F., 18 de octubre de 1970, FFS-BNA. Kurt Hermann Wilhelm nació en Xalapa, Ver., y su formación la obtuvo en Cuba. Perteneció a la Unión de Cronistas de Teatro y Danza como crítico de espectáculos líricos. Fernando Díez de Urdanivia, "Recuerdo de Kurt Hermann", 13 de abril de 2004. http://www.el universal.com.mx/columnas/3767.4hml [Consulta: 30 de enero de 2014]

[64] C. G. de Tapia, "El teatro en acción", en *El Universal Gráfico*. México, D. F., 27 de octubre de 1970, FFS-BNA.

[65] S/a, "V Festival de Danza Clásica y Contemporánea", s/r, en *Hoy*, p. 41, 1969, expediente BCM, B-5 CGB, BNA.

[66] J. O'Farrill, "Ballet Clásico de México", en *Impacto* núm. 1077. México, D. F., 21 de octubre de 1970, FFS-BNA.

[67] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.,* p. 324.

Por esas fechas, Sam Askinazy señalaba que dentro de las principales compañías mexicanas se encontraban doscientos bailarines profesionales, mientras que en las escuelas de danza había cerca de seiscientos alumnos que esperaban poder integrarse a alguna de las primeras. En su opinión, la danza profesional capitalina se sostenía con un escaso presupuesto, que se reflejaba en los bajos salarios de los bailarines. Esto lo atribuía a la poca promoción y a la falta de un público conocedor que impulsara esta expresión artística. Asimismo, criticó que los espectadores apoyaran a las compañías extranjeras y no consideraran a las locales, que eran "excelentes".[68]

Juan Alonso aseveró que en esos momentos había "más grupos que nunca" y que el problema de la danza no era la falta de creatividad, e insistió en la necesidad de brindar mayor apoyo económico y realizar una labor eficaz de difusión de los distintos grupos existentes.[69]

En la década de los setenta, el filósofo, poeta y ensayista Jaime Labastida, quien también se ocupó de escribir artículos acerca de la danza, se encargaría de defenderla al exaltar sus posibilidades de comunicación con el público y tratar de demostrar que el crecimiento sostenido en todos sus ámbitos requería de mayores apoyos. Asimismo, Alberto Lozoya reportó que el INBA, responsable de promover el arte y la danza, contaba con un presupuesto famélico, y que a los bailarines nunca se les retribuía lo merecido, por no ser reconocida su profesión. Denunció entonces que cada jefe del Departamento de Danza instrumentaba proyectos personales según sus inclinaciones, en lugar de dedicarse a coordinar la labor de las compañías vigentes en ese momento.[70]

Según afirma Tortajada Quiroz, la compañía de clásico fue la que más se quejó, a pesar de ser la mejor remunerada y la más apoyada, por lo que se ganaba la antipatía de otras compañías subsidiadas e independientes.

[68] Sam Askinazy citado en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 417.
[69] Juan Alonso citado en *ibid.*, p. 418.
[70] Alberto Lozoya citado en *ibid.*, p. 419.

Capítulo IV

La escisión

A fines de 1970 el filósofo Miguel Bueno (Hans Sachs) fue nombrado director del INBA, y en enero de 1971 la prensa anunció que había dos candidatos para ocupar la jefatura del Departamento de Danza: Clementina Otero de Barrios —quien podía ser reelecta— y Héctor Fink, que conocía a fondo los problemas de la danza moderna y las posibles soluciones para rescatarla de su letargo.[1]

Finalmente, y quizá por representar una postura sin una tendencia pasional hacia esta actividad, el 16 de enero Otero fue ratificada en el puesto después de reconocerse que su labor había sido "muy meritoria", pues la difusión de la danza creció enormemente en la capital y en la provincia. En la nota que publicó esta noticia se puso de manifiesto que la difusión educativa tenía que ser metódica, "comenzando por presentar danzas y ballets que puedan entender las masas de bajo nivel intelectual", siendo el ballet la expresión idónea, como lo demostraba la línea seguida por el Ballet Nacional de Cuba.[2]

El programa de trabajo de Otero fue casi igual al anterior: las temporadas habituales en el Teatro de la Danza (TD), los Festivales de Danza Profesional en el TBA, los Concursos Nacionales de Danza, el acercamiento al público infantil y juvenil, y la consolidación de las figuras del BCM. Como nuevos objetivos figuraban la creación de una compañía oficial de danza moderna, así como lograr que la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música acompañara las funciones del BCM, en atención a una de las tantas observaciones hechas por los críticos. Además de estos planes, la señora Otero anunció una gira del BCM en octubre a Salónica, Grecia, y otra en noviembre a París, las cuales nunca se efectuaron.[3]

La intención declarada por la jefa del Departamento de Danza era consolidar y procurar el desarrollo de la actividad dancística con la idea de arraigar en el país a sus talentos dancísticos, al proporcionarles educación y trabajo.[4] Para concretar este ambicioso proyecto sería necesario conseguir mayores ingresos, por lo que anticipó que se dedicaría a ello con esmero.

El 10 de febrero, en la revista *Siempre!* se comentó airadamente un discurso elaborado por Miguel Bueno en el que evidenciaba de manera tajante la desunión del gremio dancístico, así como su creatividad en franco descenso. De igual forma, el funcionario dio a conocer su idea de integrar una compañía de danza moderna que "hiciera resurgir la Época de oro". A causa de tal incongruencia, la autora de la nota expuso que los males de la danza eran causados por los burócratas que no se preocupaban realmente por ella, además advirtió que no era necesario atraer a un público masivo, y que la danza no sería mejor agrandando la compañía o imponiéndole una sola línea artística.[5]

En su tradicional síntesis de lo ocurrido durante el año, Luis Bruno Ruiz hizo referencia a las funciones de *El cascanueces* —que habían reunido a ciento sesenta mil jóvenes espectadores—, así como a la contratación en el mes de marzo de Miro Zolan como director de la compañía. También mencionó que la Unión de Cronistas de Teatro y Música les concedió el premio de 1970 a la maestra Nelsy Dambre y a la coreógrafa y bailarina Gloria Contreras.[6]

---

[1] S/a, "Dos candidatos a la jefatura de danza", en *Cine Mundial*. México, D. F., 13 de enero de 1971, FFS-BNA.
[2] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 16 de enero de 1971, FFS-BNA.
[3] S/a, "Gira del Ballet Clásico de México a Europa; planes de danza para este año", en *Excélsior.* México, D. F., 30 de enero de 1971, FFS-BNA.
[4] L. B. Ruiz, "Danza", en *Tiempo*. México, D. F., 25 de enero de 1971, FFS-BNA.
[5] Raquel Tibol citada en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 435.
[6] L. B. Ruiz, "Balance del 1970", Danza, en *Tiempo.* México, D. F., 4 de enero de 1971, FFS-BNA.

El cascanueces. Coreografía de Lev Ivanov, realizada para BCM y ADM por Socorro Bastida, Josefina Lavalle, Guillermo Valdez y Mirna Villanueva.

En enero de 1971, bajo la dirección de Antonio López Mancera, el día de la apertura de la X Feria del Estado de Guanajuato, en la ciudad de León, el BCM presentó *La bella durmiente* en el Cinema Estrella, además de una función especial dedicada a la niñez.[7] Para ello se implementó la colaboración entre las instituciones culturales de la capital y las del estado, por lo que el jefe del Departamento de Coordinación del INBA, Eduardo Castellanos Díaz, expresó que este convenio de cooperación tan exitoso debería ser desarrollado en otras localidades, y sugirió que se fundaran patronatos estatales porque resultaba imposible resolver los problemas que se suscitaran al interior de la república desde la ciudad de México.[8]

El BCM haría otra breve gira a Toluca, donde ofrecería dos funciones de *La bella durmiente del bosque* en el Teatro Morelos,[9] e inmediatamente después bailaría en un estadio deportivo en Monterrey, Nuevo León, para reanudar el 7 de marzo los Domingos Populares de la Cultura en el TB, donde presentó nuevamente *La bella durmiente del bosque*. También se anunció que en abril iría a Cuernavaca para participar con la misma obra en los eventos organizados para la Feria de la Flor.[10]

La temporada infantil en el Auditorio Nacional abarcó del 1 de abril al 14 de mayo, y el BCM ofreció veintinueve funciones de *Coppélia* a las que asistieron doscientos cuarenta mil niños,[11] lo cual, según Eloísa R. de Baqueiro, constituyó un gran acierto, pues la obra gustaba a todo tipo de público.

Se contrató a Fedor Lensky, director de la International Dance School del Carnegie Hall de Nueva York, como maestro invitado para entrenar al BCM en 1971, pero sólo permaneció una corta temporada; por su parte, Aurora Bosch obtuvo el nombramiento de maestra residente por su importante colaboración durante el año recién finalizado. La razón para elegir a estos dos maestros se basó en el deseo de comparar métodos, sistemas y escuelas. El BCM no tenía entonces un director artístico y la explicación oficial era que ello le permitía a la compañía tener mayor apertura ante las corrientes renovadoras del momento.[12]

El 1 de mayo, en la Feria de San Marcos, el BCM interpretó *La bella durmiente del bosque*,[13] y días después presentó *Coppélia* en el TBA (30 de mayo; 6, 13, 20 y 27 de junio; y 4, 11, 18 y 25 de julio).[14] A pesar de las declaraciones, Felipe Segura se haría cargo de la dirección artística del BCM una vez que BCoM se extinguió. El maestro Segura fue quien montó la coreografía de *Coppélia*.

El 29 de junio dio inicio el denominado Festival Internacional de Danza con gran apoyo para la contratación de compañías y amplia difusión, en el que participaron BI, BCM, Ballet de los Cinco Continentes, BCoADM, BNM, BC70 y el Taller Coreográfico de la UNAM. Entre las agrupaciones extranjeras figuraron la First Chamber Dance Company de Nueva York, el Ballet Theatre Contemporain de Francia, el Ballet Nacional de Senegal, y la compañía Vale un Perú. El 4 de julio el BCM bailó *Coppélia* (versión de Segura, con Aurora Bosch como invitada) y *La fille mal gardée*, éxitos del grupo, según Otero. En el programa de mano de estas funciones se explicaba la dificultad que enfrentaba la compañía al querer conservar las obras tradicionales y al mismo tiempo abrirse a nuevas tendencias coreográficas.[15]

---

[7] S/a, "El INBA en la Décima Feria de Guanajuato", en *El Día*. México, D. F., 15 de enero de 1971, FFS-BNA.
[8] S/a, "Éxito del Ballet Clásico de México", en *El Universal*. México, D. F., 17 de enero de 1971.
[9] Programa de mano *La bella durmiente del bosque*, Teatro Morelos, IPIEM-INBA, 10 de febrero de 1971, AJC.
[10] S/a, "El Ballet Clásico en la Feria de la Flor", en *Cine Mundial*. México, D. F., 15 de marzo de 1971, FFS-BNA.
[11] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 436. La versión de *Coppélia* que se presentó fue la de Felipe Segura. En otro documento se dice que la temporada sería del 12 de abril al 11 de mayo. En aquel entonces, el BCM contaba con treinta y dos elementos, además de quince alumnos de la carrera de bailarín clásico. El elenco estable eran: Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Jorge Cano, Susana Benavides, Francisco Martínez, Alicia Pineda, Socorro Bastida, Noé Alvarado, Héctor Salcedo, Claudia Trueba, Laura Echevarría, Sylvie Reynaud, Martha Pimentel, Gloria Macías, Joyce Vives, María Acevedo, Laura Casas, Sofía Espinoza, Patricia Gómez, Leonor Medina, Alma Mino, Rosa Zamora, Carlos Delgadillo, Rubén Godínez, Lorenzo Hernández, Isaías Mino, Gregorio Ortega, Oswaldo Rivas, Alfonso Rousseau, George Roussis, Raúl Santillán, Víctor Salas y Guillermo Valdez.
[12] *Idem*.
[13] S/a, "Presentaciones de *Coppélia*", en *El Día*. México, D. F., 20 de mayo de 1971, FFS-BNA.
[14] Programa de mano *Coppélia*, TBA, INBA, Departamento de Danza. México, D. F., 1971, ACND, 1963-1977.
[15] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 459. Los cargos en ese momento eran: dirección general: Clementina Otero; asistente de dirección: Fernando Cuéllar; *régisseur*: Jorge Cano; maestras de ballet: Nelsy Dambre y Aurora Bosch; director de escena: Juan González Amador; jefe de producción: Antonio López Mancera; coordinador: Roberto Vallejo; y encargada de relaciones públicas: Nieves Paniagua.

Durante los domingos de julio, el BCM presentó *Coppélia* a precios populares, con teatro lleno.[16] Al finalizar estas actuaciones, Wilhelm elogió el trabajo del BCM, atribuible a Segura, "único y total responsable de este cambio tan favorablemente experimentado", después de "la indisciplina, falta de estilo y ausencia de dirección artística con que había venido presentándose el conjunto". Para corroborar lo antes dicho, recalcó que la función transcurrió sin contratiempos y que el cuerpo de baile lució parejo, "con brazos y piernas en posición exacta", por lo que Segura debía ser el director de la agrupación. Sin embargo, el propio crítico consideró esta propuesta como imposible debido a "los intereses creados", y aprovechó su nota para destacar la actuación del joven director de orquesta Fernando Lozano, augurando que en el futuro tendría gran influencia en el campo de la música y la danza del instituto.[17]

La fille mal gardée. Coreografía de Jean Dauberval, realizada por Enrique Martínez. Cuerpo de baile y solistas.

Aurora Bosch y Noé Alvarado en *Coppélia*. Coreografía de Felipe Segura sobre la original.

En el marco del Festival Internacional de Danza, BC70, compañía con entrenamiento en ballet y tendencia contemporánea, presentó el 18 de julio las obras *Screenplay* e *Intermezzo*, del coreógrafo holandés, radicado en Estados Unidos, Job Sanders.[18] Estas piezas, bien montadas, mostraban una juvenil renovación, lo cual llamó la atención de la jefa del Departamento de Danza, quien al poco tiempo decidió contratarlo como director de BCM, lo que causaría un gran revuelo y le costaría, a la larga, su puesto.

Un articulista informó que Amalia Hernández se había encontrado con Job Sanders en Europa, y lo invitó a montar tres coreografías para BC70 —compañía de danza bajo la dirección artística de Nellie Happee, que tenía su sede en el BFM—, aunque declaró no saber cómo fue contratado después por el INBA.[19] En realidad, Nellie Happee se puso en contacto con Lawrence Rhodes para conseguir la dirección de Job Sanders y extenderle una invitación a fin de que montara algunas obras al BC70, pues le había gustado mucho su trabajo cuando lo vio en una presentación en México.

Job Sanders, de nacionalidad holandesa,[20] tuvo contacto personal con la vanguardia coreográfica de George Balanchine. Tras desarrollar su carrera en Nueva York, a fines de los años cincuenta fue invitado a su país natal, donde permaneció por un largo tiempo. En 1961 se integró al Nederlands Dans Theater (NDT), al que brindó ayuda para conformarlo y apoyar su florecimiento.[21] Sanders compuso sus primeras coreografías en la época en que el director de NDT era Hans van Manen, con quien tuvo enfrentamientos debido a su

[16] *Ibid.*, p. 438.
[17] K. H. Wilhelm, "Bellas Artes: *Coppélia*, por el Ballet Clásico de México", La semana musical, en *El Redondel.* México, D. F., 21 de junio de 1971, FFS-BNA.
[18] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 467. En la función del Ballet Clásico 70 también se presentaron las obras: *Mozartiana*, de Dambre; *Dúo posible no. 2*, de Fealy; *Juegos*, de Graciela Henríquez; y *Dueto*, de Happee.
[19] S/a, "Avances extraordinarios de la danza en México en los últimos 7 años: INBA", s/r, 1970.
[20] Hijo de padres judíos, emigró a Estados Unidos en 1939 y obtuvo una beca para estudiar en la escuela del American Ballet, donde Balanchine fue su maestro. Inició su carrera de bailarín en el Ballet Society de Balanchine, que posteriormente se convertiría en el NYCB. Bailó con las compañías Ballet Russe de Monte Carlo, ABT, Nederlands Ballet y American Festival Ballet. Como bailarín, el éxito de Job Sanders fue enorme hasta 1962, cuando se lesionó una rodilla al bailar *Carmina Burana* con el American Festival Ballet. Las primeras coreografías que montó para el NDT fueron *El viaje* y *Valkuil* en la temporada de 1961-1962, y *El harapiento* en 1962-1963. Job Sanders nació en Ámsterdam el 21 de julio de 1929 y murió en La Haya el 26 de mayo de 2008.
[21] Job Sanders y Jaap Flier fueron los dos solistas más importantes de la compañía. Annette Embrechts, "Job Sanders. Renovado bailarín y coreógrafo a nivel mundial", s/r, ANH.

tendencia hacia el realismo social y su acercamiento al teatro. Manen gustaba de la danza más intelectualizada, especialmente creada para la elite holandesa de la época.[22]

El 7 de agosto el periódico *El Día* anunció que Job Sanders —coreógrafo y maestro de prestigio mundial— iba a incorporarse al BCM como coreógrafo y director artístico,[23] después se supo que el objetivo al invitarlo era someter a la compañía a una reestructuración general. Angelina Camargo informó que Sanders —quien fuera esposo de Sonia Arova— había estudiado en Nueva York con eminentes maestros, su debut fue en el Ballet Society, y bailó en compañías como el Ballet Russe de Monte Carlo, el Ballet Theatre, el Ballet Komaki de Tokio, el Ballet Chicago de Ruth Page, el Nederlands Ballet y el Nederlands Dans Theatre. Entre sus obras coreográficas mencionó *A time for parting, L'heur bleu, Street corner Royalty, Contretemps, Tiempo vivo, Holberg Suite* y *Bachianas brasileiras*.[24]

El Ballet Clásico de México continuó con la programación de *Coppélia* a pesar de los nuevos nombramientos y ofreció dos funciones extraordinarias los domingos del mes de agosto, a las dos y media de la tarde, horario diseñado especialmente para la convivencia familiar, que competía con otros entretenimientos populares, como el cine. En la primera presentación, Alicia Pineda y Jorge Cano interpretaron los papeles de Swanilda y Franz, mientras que en la segunda (15 de agosto), Aurora Bosch y Bernard Hourseau se hicieron cargo de los mismos.[25]

En septiembre el BCM bailó la misma obra en el TB, dentro de la programación de los Domingos Populares de la Cultura, y en octubre la llevó al Teatro Degollado de Guadalajara, donde se presentó los días 8 y 9.[26]

La Tercera Temporada en el Teatro de la Danza (TD) se programó del 9 de septiembre al 28 de noviembre, con la participación de BNM, Ballet Español de Roberto Iglesias, BI, BCoADM, Grupo de Danzas Mexicanas de la ADM, y BCM. El Clásico de México, bajo la batuta de Sanders, cerraría la temporada (del 18 al 28 de noviembre) con la reposición de *Jig-saw*, de Zolan; *Tensione*s, del chileno Germán Silva, y cuatro obras del director. Una nota anunció su presentación en el TB los días 18, 19, 20 y 21 (luego se añadirían los días 25, 27 y 28) de noviembre.[27]

Como una manifestación de apertura del BCM, Job Sanders invitó a Silva a montar *Tensiones*: "un canto plástico de protesta, que se refiere a las tensiones provocadas por el compulsivo mundo del hombre latinoamericano de nuestros días, con un marco auditivo de ruidos cotidianos, la voz humana y el silencio".[28] Con esta obra Silva demostró ser un coreógrafo pensante, con una postura política interesada en las problemáticas de los pueblos latinoamericanos. En una entrevista para *Excélsior*, efectuada antes de las presentaciones, Silva criticó que los bailarines, los maestros, los coreógrafos, estuvieran tan aislados, creyendo ser una "raza aparte", pues esta actitud distanciada favorecía la idea de que el ballet era una "cosa entretenida, intrascendente, para no decir inútil". Manifestó igualmente que "mucha de la danza en Latinoamérica" estaba en manos de directores extranjeros, por lo que era imposible que pudieran expresar su sentir.[29]

Después de presenciar las funciones, Bruno Ruiz consideró que las coreografías de Sanders tenían un vocabulario diferente "al que nos había acostumbrado la compañía": describió *Pastel de bodas* como un "vals neorromántico" bailado por Susana Benavides y Bernard Hourseau. La más tradicional de todas las obras, *Jig-saw*, le pareció "una pantomima algo jocosa, sin mucha trascendencia". *Visiones fugitivas* tenía "fuerte colorido expresivo, musical y plástico", y *En l'air* era "una obra lírica de gran vuelo". *Tensione*s le resultó "muy interesante" porque se bailaba en "un silencio solemne", salvo al final, cuando surgían voces

[22] Cuando Jiri Kylian ingresó al NDT Sanders se fue a La Haya al Koninklijk Conservatorium, y después a la Rotterdamse Academie, y distintos grupos lo invitaron a hacer coreografía. *Idem*. En total se registran más de cincuenta obras de Sanders, algunas de las cuales causaron controversia al tratar temas como la enfermedad, los accidentes o las drogas. Como maestro, Job Sanders también se abrió a nuevas perspectivas, introduciendo técnicas esotéricas al entrenamiento de los bailarines, tales como yoga, taichi y meditación.

[23] S/a, "Job Sanders, nuevo coreógrafo del Ballet Clásico de México", en *El Día*. México, D. F., 17 de agosto de 1971, FFS-BNA.

[24] María Elena Matadamas, "Visita de reconocido coreógrafo en México", en *Novedades*. México, D. F., 14 de noviembre de 1971, FFS-BNA.

[25] S/a, "Aurora Bosch bailará en *Coppélia*", en *El Día*. México, D. F., 12 de agosto de 1971, FFS-BNA. Aurora Bosch, bailarina del Ballet Nacional de Cuba, participaba con el BCM desde hacía unos meses atrás, como bailarina y maestra, por lo que el INBA le otorgó una medalla de oro en reconocimiento a su calidad artística.

[26] Programa de mano *Coppélia*, Ballet Clásico de México, Departamento de Bellas Artes y Gobierno del Estado de Jalisco, Guadalajara, Jal., 1971, ASR.

[27] S/a, "El Ballet Clásico de México en el Teatro de la Danza", en *Cine Mundial*. México, D. F., 15 de noviembre de 1971, FFS-BNA. En esas presentaciones, Aurora Bosch se incorporó como artista invitada y bailó *Visiones fugitivas*, *Tensiones* y *En l'air*. S/a, "Aurora Bosch con el Ballet Clásico de México", en *Cine Mundial*. México, D. F., 17 de noviembre de 1971, FFS-BNA.

[28] S/a, "Estrenarán en esta ciudad el ballet *Tensiones*, de J. Silva" [*sic*], en *El Nacional*. México, D. F., 17 de noviembre de 1971, FFS-BNA.

[29] Beatrix Denis, "¿Por qué no surge un Maurice Béjart en Latinoamérica?", en *Excélsior*. México, D. F., 21 de noviembre de 1971, FFS-BNA.

y ruidos "innecesarios". Ruiz comentó que ante la presencia de tantos nuevos elementos y la ausencia de "las primeras bailarinas y otras figuras", se preguntaba si se había dado un cambio radical en el elenco.[30]

Pastel de bodas era una obra muy corta, pero Susana Benavides confesó que fueron "los seis minutos más difíciles que yo he bailado en la vida, porque no respirabas un segundo […] me costó trabajo. Me acuerdo que cuando Bernardo y yo la hicimos completa la primera vez, nos fuimos al suelo y no podíamos respirar. Imagínate cómo te enriquece todo eso, cómo creces […] fue una pena que Job dejara la compañía".[31]

El BCM volvió a presentarse con *Coppélia* (8 y 9 de octubre), esta vez en el estado de Jalisco.[32] De regreso, actuó el 22 de noviembre en el TD,[33] y tres días después ofreció una función especial en las festividades de la Semana Francesa, organizada por la embajada de dicho país en México en el mismo teatro.[34]

Las notas de prensa a favor del nuevo director enfatizaron los cambios percibidos en la compañía, su profesionalismo y su acertada tendencia hacia el modernismo dancístico. Una vez más, Bruno Ruiz difundió la idea de que el BCM se veía diferente debido a que Sanders, con base en la técnica clásica, "crea movimientos de un sentido modernista".

Para Ruiz, *Visiones fugitivas* hacía "del espacio y del tiempo […] un fuerte colorido expresivo, musical y plástico que es como un coral que se ve". *En l'air* permitió resaltar las actuaciones de Susana Benavides y Martha Pimentel. De *Impresiones,* obra basada en siete estudios sobre temas del pintor Paul Klee, describió distintas secciones: "La ciudad árabe" y "Canción oriental", danzas que provocaban hilaridad; "Teatro de los exóticos" era "un cuadro de espectros que no los desperdiciaría Goya"; y lo más serio, "Plantas moribundas y una niña que sufre", en la que Svea Eklof interpretó muy bien a la niña atormentada. Por último, dijo que *Pastel de bodas* fue magistralmente bailado por Susana Benavides y Bernard Hourseau.[35]

Pedro Díaz opinó que gracias al trabajo de Sanders el BCM había aumentado su calidad, y se refirió a las mejores coreografías: *Visiones fugitivas* y *Tensiones*, esta última relacionada con los conceptos de la danza mexicana de los años cincuenta, época que no se repetiría, pues los creadores le daban la espalda a la realidad mexicana y buscaban los modelos de Estados Unidos o Europa. En *Visiones fugitivas* se notaba, según Díaz, "aceptación y asimilación de las nuevas formas", mientras que *Tensiones* mostraba "una transposición de un plano de la realidad actual latinoamericana a expresiones de la danza internacional", aunque no fue muy bien ejecutada, afirmó. *Pastel de bodas* carecía de poesía y utilizaba "formas coreográficas clásicas muy socorridas", en tanto que *En l'air* le pareció interesante por utilizar "formas distintas y hasta opuestas" entre la música y la danza.[36]

Joyce Vives, Svea Eklof, Bernard Hourseau, Gloria Macías, Martha Pimentel y Rubén Godínez en *Visiones fugitivas*. Coreografía de Job Sanders.

Todo parecía funcionar correctamente en el BCM, pero el 24 de noviembre los conflictos generados por la presencia de Sanders se hicieron públicos. A escasos meses de haber asumido la dirección fue acusado ante la Secretaría de Gobernación de ser un "extranjero pernicioso" que deseaba "quitarles el pan de la boca a los mexicanos" al sustituirlos por elementos extranjeros.[37]

[30] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 21 de noviembre de 1971, FFS-BNA.
[31] Susana Benavides en entrevista realizada por María Cristina Mendoza, 9 de julio de 2009, Cancún, Q.R.
[32] Programa de mano *Coppélia*, BCM, INBA, Gobierno del Estado de Jalisco, s/l, 1971, ACND, 1966-1973.
[33] S/a, "Se presentó con éxito el Ballet de México", en *Cine Mundial*. México, D. F., 22 de noviembre de 1971, FFS-BNA.
[34] S/a, "Función especial del Ballet Clásico de la ciudad, hoy", en *Novedades*. México, D. F., 25 de noviembre de 1971, FFS-BNA.
[35] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 27 de noviembre de 1971, ANH.
[36] Pedro Díaz, "La actuación del Ballet Clásico de México en el Teatro de la Danza", en *El Día.* México, D. F., 26 de noviembre de 1971, FFS-BNA.
[37] Alberto Domingo escribió: "En Gobernación actuaron con diligencia extrema y comenzaron a expulsar, con modales digamos 'enérgicos', a los que habían llenado de piedritas los calcetines de los divos y divas mexicanísimos ¡uyjayjay!" A. Domingo, "Job Sanders", en *Siempre!* México, D. F., 10 de febrero de 1972, ANH.

Con el objetivo de presionar a Gobernación para que expulsara al director, los bailarines disidentes del BCM —diez en total— argumentaron que Sanders estaba trabajando sin contrato.[38] Los disgustados le comentaron a otro reportero que tenían pruebas de la paranoia de Sanders —quien terminó por ser desenmascarado— y declararon que los bailarines que no se quejaban estaban intimidados y temían perder su trabajo.[39]

Poco tiempo después, debido a las quejas por "los malos tratos y groserías del coreógrafo", y al no recibir apoyo por parte de la jefa del Departamento de Danza, renunciaron al BCM las primeras figuras Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Alicia Pineda y Francisco Martínez, así como los solistas y bailarines Laura Echevarría, Claudia Trueba, Noé Alvarado, Patricia Gómez, María Acevedo, Carlos Delgadillo y Gregorio Ortega, quienes solicitaron la intervención del director del INBA, Miguel Bueno, para resolver los problemas internos de la compañía. Una de las quejas de los bailarines inconformes fue que Sanders introdujo al ballet a su esposa Svea Eklof, quien "tiene menos que mediana calidad y no es algo excepcional físicamente hablando". También señalaron que la obra del chileno Silva se canceló por

Susana Benavides y Bernard Hourseau en *Pastel de bodas*. Coreografía de Job Sanders.

haber declarado que una compañía como el BCM debería tener un director latinoamericano, capacitado para entender los problemas derivados del contexto nacional. En contra de la tendencia artística de Sanders, afirmaron que "un país que no tenga compañía de ballet clásico es un país negado a la danza".[40]

En otra entrevista, Sonia Castañeda y Francisco Martínez puntualizaron que el director desconocía las condiciones socioeconómicas del país y pretendía hacer del BCM una compañía estadunidense. Dejaron entonces en claro que era imposible dedicar todo su tiempo a la agrupación de danza, pues

[38] A. Domingo salió en defensa de Sanders alegando que el INBA no daba contratos, ya que ésa era su forma de trabajar.
[39] S/a, "Sanders terminará por ser desenmascarado, dicen los solistas de Ballet Clásico", en *Excélsior*. México, D. F., 28 de noviembre de 1971, FFS-BNA.
[40] S/a, "Crisis del Ballet Clásico de México; renunció la primera bailarina y tres miembros principales", en *Excélsior*. México, D. F., 26 de noviembre de 1971, ANH.

los primeros bailarines percibían dos mil setecientos pesos mensuales, y el cuerpo de baile mil pesos. Además se manifestaron en contra de la idea de una compañía de gente joven y bella —que en opinión de Sanders debía estar conformada por extranjeros—, pues excluía a los bailarines mexicanos, "muchos de ellos formados en la ADM y en quienes la nación ha invertido considerables sumas de dinero y de esfuerzos".[41]

Maya Ramos, en plática actual, asegura que muchas de las afirmaciones que hicieron los elementos enojados no eran ciertas, ya que nunca se pretendió que la compañía estuviera integrada por bailarines extranjeros.

En noviembre de 1971 Job Sanders comentó en *Cine Mundial* que por su exigencia disciplinaria, justificada al observar los resultados obtenidos en cuatro meses de trabajo, había ganado amigos y enemigos entre los bailarines a su cargo. Sin embargo, lo alentaba la respuesta del público y de la crítica especializada, y mencionó que el BCM estaba en el proceso de compararse con cualquier compañía del mundo.[42]

Por otra parte, Sanders explicó a Manuel Blanco que había visitado nuestro país en 1956, como primera figura del ABT de Nueva York en su gira por Sudamérica, y que no regresó hasta 1971, invitado por Amalia Hernández para trabajar con el BC70 en el montaje de las obras *Intermezzo y Screenplay.*[43] Al poco tiempo volvió para hacerse cargo de la dirección artística del BCM, en respuesta a una invitación de Clementina Otero de Barrios.[44]

Job Sanders, amigo de Michael Lland en el ABT, estaba enterado de los problemas que atravesó el BCM durante la estancia de Lland, y a pesar del complejo panorama expuesto, el coreógrafo decidió aceptar la invitación, pues estaba cansado de vivir en Estados Unidos. En su opinión, la danza en México necesitaba vitalidad, y pensaba que ello se lograría mediante la integración de las técnicas clásica y moderna, y al contratar gente joven. Señaló también que en los cuatro meses que llevaba en el país había logrado montar cuatro obras suyas: *Pastel de bodas, Visiones fugitivas, Impresiones* y *En l'air.* Aclaró que su contrato con el INBA era de catorce meses, pero que tenía la intención de quedarse en México "hasta que lo corrieran",[45] cosa que realmente sucedió.

En otra entrevista, el coreógrafo negó las acusaciones de que era objeto, aunque en el transcurso de la misma se comentó que en un programa para canal 11 Sanders reiteró su objetivo de hacer de BCM una compañía bella, joven, con un repertorio original; una agrupación de la que se sintieran orgullosos los bailarines mexicanos residentes en el extranjero, a quienes deseaba entusiasmar para que regresaran al país. Asimismo se hizo referencia a que Sanders no decidía las contrataciones, sino la señora Otero, quien había considerado la integración de tres bailarinas norteamericanas: Christine Sheahan, Ann Marie Spector y Svea Eklof para sustituir a algunas de las primeras bailarinas y solistas que se negaban a trabajar con él.[46]

El 1 de diciembre de 1971, María Luisa Mendoza defendió a los disidentes y dio un giro político al asunto al atacar el "imperialismo" de Sanders y exigir a Miguel Bueno "liquidar el contrato al novísimo Hernán Cortés y apoyar, tope donde ajuste, a los artistas de México".[47]

En el pleito se recurrió a los medios de comunicación, y a través de *Excélsior* se convocó la presencia de Miguel Bueno (Hans Sachs). Se supo que hasta ese momento les había negado una audiencia a los inconformes, mismos que afirmaron estar dispuestos a hablar con el presidente Luis Echeverría para que Sanders fuera removido de su puesto y se le expulsara del país como un enemigo de la cultura de México y de sus artistas, que él denominaba "subdesarrollados". De igual forma pidieron que se despidiera a Clementina Otero por el apoyo que le había concedido al coreógrafo.[48]

---

[41] S/a, "Dos figuras del Ballet Clásico de México hablan sus diferencias con el director Job Sanders", en *Excélsior*. México, D. F., 29 de noviembre de 1971, ANH.
[42] S/a, "Frente a la tormenta de polémicas… pero, ¿quién es Job Sanders?", en *Cine Mundial.* México, D. F., 29 de noviembre de 1971, ANH.
[43] *Idem*.
[44] Manuel Blanco, "Remover las viejas estructuras de Bellas Artes", en *El Nacional.* México, D. F., 14 de diciembre de 1971, ANH. Probablemente Miguel Bueno, director del INBA, al conocer su trabajo decidió contratarlo para el BCM.
[45] *Idem*.
[46] Sanders confesó que él sí quería trabajar con Urdapilleta, pues era una bailarina fina, que había sido utilizada por los elementos inconformes del BCM, quienes —él opinaba— tenían una "condición física insuficiente". Otero rectificó entonces y expuso: "quiere decir que hay muchos buenos elementos, pero que desafortunadamente no quieren trabajar ni disciplinarse". En ese momento, Susana Benavides dijo estar contenta con Sanders, al igual que los otros treinta y dos elementos. S/a, "Niega Sanders que haya tenido actitudes hostiles contra miembros del ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 27 de noviembre de 1971, FFS-BNA.
[47] María Luisa Mendoza, "La O por lo redondo", en *El Día*. México, D. F., 1 de diciembre de 1971, FFS-BNA.
[48] S/a, "Acusan de ultraje a Job Sanders contra el BCM", en *Excélsior*. México, D. F., 9 de diciembre de 1971, ANH.

En algún momento, Alberto Domingo subrayó el difícil papel de Clementina Otero de Barrios, quien tenía que lidiar con bailarines, "la gente más díscola, más personalista, más envidiosa, de entre todo el no muy bien afamado medio artístico", y expresó: "un aire de juventud sopla en esa casa; y la juventud, en el mundo de la danza, es algo que se cotiza muy alto, que tiene mucho mérito".[49]

Domingo declaró en *Siempre!* que, antes de Sanders, los integrantes del BCM decían estar cansados de bailar obras tradicionales "de puntitas y *tutú"*, pero que cuando él dejó en la banca a la gente con "exceso de barriga o exceso de reumas, montó coreografías de vitalidad y emotividad auténtica [y] comenzaron los aullidos".[50] Como crítico avezado, en distintas ocasiones indicó que el trabajo de BCM era sorprendente y defendió con pasión a su director: "a los ojos de los más lerdos, al sentimiento más miope, bastarían dos obras: *En l'air*, original de Sanders, y la reposición de la coreografía de Nellie Happee, *Encuentro*, para demostrar la capacidad de Sanders en su difícil materia".[51]

En diciembre, los bailarines descontentos enviaron una carta a la opinión pública, en esta ocasión a través de *Siempre!,* donde expusieron nuevamente sus peticiones al haber sido desplazados por bailarines extranjeros que recibían mayor sueldo, estar vetado el derecho a crítica, y ser tratados de "simios vulgares". Hacían mención de que algunos críticos (entre ellos Domingo) estaban a favor del coreógrafo y propagaban la idea de que gracias a Sanders el BCM se veía como "una compañía profesional", siendo que el grupo demostró su profesionalismo desde su creación.[52]

Mientras estas polémicas continuaban en los periódicos y las revistas, el 5 de diciembre el BCM se presentó en el cine Francisco Villa, anexo al Centro Social Popular José María Pino Suárez, en la colonia Jamaica Merced.[53]

Dos días después, Amalia Hernández ofreció un Homenaje al BCM y éste presentó una función a la que asistieron "las mejores inteligencias de la danza mexicana, de la prensa, y de la crítica". En dicha presentación, el doctor Bueno ratificó la nueva cara de la compañía, cuyo programa estaba integrado por coreografías que mostraban la concepción moderna en cuanto a técnica y espíritu argumental: "casi es la danza por la danza lo que se pretende postular". Se refirió como ejemplo a *Encuentro*, "coreografía neorromántica"; *Pastel de bodas,* "una danza que recuerda el *pas de deux* tradicional"; *Jig-saw, Visiones fugitivas* e *Impresiones*, que "mantienen inmensa variedad de movimientos y actitudes […] Los bailarines hacen figuras que antes se consideraban de *stacatto,* sin valor positivo, y ahora entran como necesarias en el ballet actual". Miguel Bueno aseveró que en la obra *En l'air*, una de las más vistosas, "los danzarines se tornan seres musicales, transmiten emociones melódicas como un poema de palabras cristalinas. Todos […] se lucen […] ya no existen estrellas, porque a todos se les exige esa capacidad".[54]

En l´air. Coreografía de Job Sanders. Al centro: Alfonso Rousseau, Susana Benavides, Bernard Hourseau y Svea Eklof; izquierda: Héctor Salcedo y Rebecca McLain; derecha: George Roussis y Gloria Macías.

Al día siguiente una nota expuso la opinión de Miguel Bueno, quien reconocía que el BCM era resultado del esfuerzo de muchas personas, y reforzó la idea de abrazar la "avanzada coreográfica del mundo". Por su parte, Amalia Hernández declaró

[49] A. Domingo, s/t, en *Siempre!* México, D. F., 8 de diciembre de 1971, ANH.
[50] A. Domingo, s/t, en *Siempre!* México, D. F., 15 de diciembre de 1971, ANH.
[51] *Idem.*
[52] Los disidentes explicaron que ellos habían mantenido las funciones de *Coppélia* con una producción raquítica, obra que logró reunir medio millón de espectadores. Aclararon no estar en contra de los extranjeros, pero indicaron que a éstos les resultaba difícil entender la problemática de los bailarines mexicanos, por lo que solicitaban detener los planes "de terminar con la danza clásica en México". Con ello pretendían dar fin a la burocratización de la danza que obtenía beneficio sólo para sus administradores, y eliminar el *show* montado para una elite minoritaria que "encuentra un gran goce en las manifestaciones modernas de la danza". *Idem.*
[53] Fotografía con nota al pie, en *El Nacional.* México, D. F., 5 de diciembre de 1971, FFS-BNA.
[54] L. B. Ruiz, "Homenaje al Ballet Clásico de México", Temas de ballet, en *Excélsior*. México, D. F., 9 de diciembre de 1971.

que el BCM había alcanzado un nivel profesional, cuyas coreografía original y labor cultural "lo hacen merecedor de elogio".[55]

El 14 de diciembre Alberto Domingo abrió un espacio para la opinión de los inconformes, quienes señalaron que el interés del director era montar sus propias coreografías; por otro lado, reconocían "la importancia y las necesidades culturales del país que exigen una programación más equilibrada, en la que no deben olvidarse las grandes danzas clásicas. Creemos que no se puede conocer a los contemporáneos si antes no se conoce a los clásicos".[56]

Cinco días después Raquel Tibol argumentó que el público seguía exigiendo las obras tradicionales del repertorio decimonónico, sin pensar ni exigir, por lo que si el artista aceptaba el aplauso de dicho público, se volvía cómplice de su mediocridad. Desde su perspectiva, las funciones del TD habían mostrado los esfuerzos realizados por Sanders para sacar del estancamiento a la compañía, y ofrecer fluidez escénica y vistosidad.[57]

El repertorio se modernizó, pero en opinión de algunos, el estilo de la agrupación se modificaba al incluir sólo obras de danza contemporánea. El resultado de este nuevo esfuerzo por dar al BCM un repertorio actualizado fue que a fines de 1971 la compañía se escindiera en dos conjuntos: el Ballet Clásico de Bellas Artes (BCBA), dirigido por Job Sanders, y el BCM, a cargo de Felipe Segura. El primero perduró hasta 1972, mientras que el segundo mantuvo una línea tradicionalista y se convertiría en la Compañía Nacional de Danza (CND), la cual convocó a audiciones y así se incorporaron bailarines de ambos grupos, además de otros elementos —profesionales y no— externos.

Susana Benavides, Maya Ramos y Alejandro Schwartz en *Impresiones*. Coreografía de Job Sanders.

Al finalizar el año, el director del INBA informó que para dar acceso al público popular a la "alta cultura", a partir del 17 de diciembre las funciones de ópera, música y danza costarían dos pesos en el TBA y en el Auditorio Nacional, como parte de los Domingos Populares de la Cultura. Además, la entrada a las salas de exposiciones del TBA sería gratuita, en respuesta a la obligación gubernamental de difundir el arte.[58]

A mediados de diciembre, para complicar el ambiente, el jefe de Difusión del INBA, licenciado Livingston Denegre Vaught, entregaría públicamente su renuncia a Miguel Bueno a consecuencia de los malos tratos del director, el gasto excesivo e innecesario que hacía, así como su nepotismo. Al día siguiente, las críticas a la labor del director del INBA fueron manifiestas en la prensa, lo que puso en entredicho sus funciones.[59]

Al terminar el año, las inconformidades con respecto a la administración de Miguel Bueno fueron creciendo, al grado de que los diarios sugerían el cambio de autoridades en el INBA, así como su reestructuración. José Barros Sierra planteó la necesidad de que el TBA y los teatros oficiales se independizaran de la institución; el máximo escenario debía convertirse en "representativo de la alta cultura del país, del cual irradien hacia la periferia los mejores espectáculos de arte, seleccionados mediante normas

[55] S/a, "Función homenaje a los miembros del Ballet Clásico de México", en *Novedades*. México, D. F., 20 de diciembre de 1971. La función se llevó a cabo el 7 de diciembre.
[56] A. Domingo, "Los Diez", en *Siempre!* México, D. F., 14 de diciembre de 1971, ANH.
[57] Raquel Tibol, "El Ballet Clásico de México, compañía que necesita estabilidad", en *Excélsior.* México, D. F., 19 de diciembre de 1971, FFS-BNA.
[58] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 512.
[59] S/a, "Malos manejos de dinero existen en Bellas Artes", en *El Informador.* México, D. F., 19 de diciembre de 1971, FFS-BNA.

de calidad inquebrantables, que excluyan la mistificación y anarquía que han prevalecido durante los últimos doce meses".[60]

A principios de 1972 Froylán López Narváez estableció —en los párrafos finales de un largo artículo— que se había acusado a Bueno de ser un administrador inepto, autocrático, caprichoso, virreinal, lo cual demostraba que tenía una fama adversa en el medio, por lo que se especulaba acerca de su sucesor, toda vez que sería inadmisible que en una institución "anquilosada, popularmente inútil, se despilfarre aún más por injusticias, querellas, controversias". El autor concluyó que no bastaría el cambio de dirección, pues lo que se requería era cambiar el concepto del INBA mediante una reforma educativa, y la elección de funcionarios "que entiendan las necesidades de democracia, respeto, cambio hondo, sencillez, lo que no tolera el doctor Bueno, según sus varios detractores".[61]

Todavía en funciones como director del INBA, Miguel Bueno inauguró la promoción Enero, mes de la danza, organizada por el IPN, donde participaron BCoADM (5, 7 y 19), BI (12 y 13) y BCM (21, 26 y 28). Las funciones del BCBA fueron tres, con el programa: *Jig-saw, Pastel de bodas, Encuentro* y *En l'air.* Entre los proyectos del año para esta compañía se mencionó el montaje de *Petrushka,* por Job Sanders.

Una nota anunció que las futuras actividades del BCM iniciarían el 6 de febrero y continuarían con una temporada permanente los domingos en el TBA con *Coppélia.*[62]

Alumnos y maestros de la ADM le entregaron una carta al arquitecto Luis Ortiz Macedo, quien sustituyó a Miguel Bueno, en la que solicitaban que Otero permaneciera en el puesto, con el argumento de que había desarrollado una administración inteligente, en la que se equilibró el manejo de las distintas expresiones de la danza.[63]

Días después, Baqueiro Foster manifestó que el BCBA seguía nuevos derroteros, tanto en la selección de obras como en los elementos programados, y reseñó en su nota que no se percibía la ausencia de los disidentes, ya que entre los que quedaban había bailarines que satisfacían al público exigente, por su figura y su técnica. Tomó como ejemplo a Susana Benavides: joven elegante, de técnica sólida, expresiva y espiritual. El conjunto constaba de dieciocho bailarines que ofrecían un interesante programa de "danza interpretativa que podríamos definir como una forma moderna que combina la expresión con la visualización de la música", advertía. El crítico señaló que Sanders sabía escoger el fundamento musical de sus obras: "partituras interesantes que se prestan al desarrollo de un tema", y que coreográficamente ofrecen "la realización de situaciones determinadas y posibilidades que nos hablan de su intelectualismo y fantasía". *Impresiones* era una obra compuesta por cuatro cuadros que se basaron, a su vez, en cuatro lienzos de Paul Klee muy bien logrados, de "humor y fina ironía", la cual fue bien aceptada por el público. Finalmente, Baqueiro Foster alabó a Benavides y Cano, que lograron "verdadera maestría" en el movimiento lento.[64]

A pesar de los esfuerzos por permanecer, el 12 de enero de 1972 Miguel Bueno fue sustituido por el arquitecto Luis Ortiz Macedo (1972-1974), quien nombró a Sergio Galindo como subdirector del INBA, designación que fue apoyada por el gremio, pues a través de él ganaba la tendencia gubernamental hacia la democratización de la cultura. La renuncia de Bueno fue aceptada, después de hacer públicos sus méritos y de nombrar como encargado provisional del Departamento de Danza (de enero a agosto de 1972) al escritor Fernando Sánchez Mayans, quien no estaba metido en "chismes de comadres", por lo que se esperaba que ejerciera una administración nítida y ofreciera un impulso equitativo a todos los grupos. Se empezó a especular entonces si los disidentes se podrían convertir en un grupo de cámara bajo la dirección de Felipe Segura, que en ese entonces trabajaba en el BFM.[65]

Tratando de promover la permanencia de la jefa del Departamento de Danza, un artículo destacó los avances de esta actividad bajo su administración, como incesante trabajadora que cumplía treinta años de servicios continuos para la institución. En el mismo texto se manifestó el apoyo de veinte integrantes del BCBA hacia Job Sanders, quien fuera "el primero en darse cuenta de la realidad de la danza en nuestro país". Sanders trataba de crear unión, tenía calidad humana y había desarrollado un enorme trabajo en los últimos meses. El autor de la nota expresó que si bien había renunciado la primera figura

[60] José Barros Sierra citado en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 454.
[61] Froylán López Narváez, "El destino del INBA", en "Diorama de la Cultura", suplemento de *Excélsior.* México, D. F., 2 de enero de 1972, FFS-BNA.
[62] S/a, "Inicia temporada el Ballet Clásico de México", en *Avance*. México, D. F., 6 de enero de 1971, FFS-BNA.
[63] S/a, "Alumnos abogan por la señora Clementina Otero", en *Cine Mundial.* México, D. F., 15 de enero de 1972, FFS-BNA.
[64] Gerónimo Baqueiro Foster, "El Ballet Clásico de México", Ópera, conciertos, ballet, en *El Nacional.* México, D. F., 25 de enero de 1972, FFS-BNA.
[65] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.,* p. 484.

del BCM, Laura Urdapilleta, el trabajo con los nuevos elementos era notable. Señaló entonces los adelantos alcanzados por Martha Pimentel, Sylvie Reynaud, Elena Carter, Gloria Macías y Alma Mino, e informó del regreso de elementos como Héctor Salcedo, Aurelio García y Alejandro Schwartz a la compañía. Con respecto a Felipe Segura, el periodista indicó que se encontraba trabajando, satisfecho, en el BFM, por eso no se le había convocado en esos momentos. Asimismo decía que la institución realizaba una distribución equitativa del presupuesto entre las distintas compañías, por lo que, según opiniones recogidas en el medio, ya no existían bailarines famélicos en el BCM.[66]

En esta ocasión, los juicios favorables no fueron suficientes para mantener a la señora Otero como jefa del Departamento de Danza y se vio forzada a renunciar. Con los cambios efectuados en el INBA, la nueva dirección les propuso a los integrantes de ambas compañías la formación de dos grupos, uno de neoclásico y otro de clásico, propuesta contradictoria en opinión de Sonia Castañeda, pues no se trataba "de volver a empezar, sino de que la compañía saliera a flote". A pesar de los diversos puntos de vista, las agrupaciones quedaron separadas, pero ni así terminarían los problemas.[67] Finalmente, en abril de 1972 se informó que el subsidio para la danza clásica se dividiría entre las dos compañías y Luis Ortiz Macedo aseguró que el conflicto se había resuelto equitativamente.[68] Al dividirse, el BCM quedó ¡por fin! en manos del maestro Felipe Segura —creo que ésta era una aspiración perseguida por él desde tiempo atrás—, quien se dedicó al montaje de obras del repertorio tradicional, en tanto que el BCBA continuó bajo el liderazgo de Sanders.[69]

El programa de BCM fue *La fille mal gardée, Pedro y el lobo, pas de deux* de *El corsario* y *Coppélia*, en cuyo elenco permanecían algunas de las figuras de la danza mexicana: Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Francisco Martínez, además de Sylvie Reynaud, Claudia Trueba, Laura Echevarría y Carlos Delgadillo. Felipe Segura reaccionó conciliadoramente, externó el respeto que sentía por Job Sanders, aunque este último afirmaría tiempo después que eran demasiadas las compañías subsidiadas y que sólo debía existir una de clásico para que realmente alcanzara el presupuesto. En febrero se programó *El lago de los cisnes* para presentarse en un programa televisivo del canal 2, dirigido por Paco Malgesto, con la intención de aprovechar la fuerza de los medios de comunicación para educar a grandes masas poblacionales de la capital. Ese mismo mes daría inicio la temporada para alumnos de escuelas oficiales y particulares de la ciudad.

El BCBA se presentó con *Danzas españolas,* de Cano; *Un cuento*, de Farnesio de Bernal; e *Impresiones* y *En l'air*, de Sanders (los días 10, 13, 14, 20, 21, 27 y 28).[70]

Por su parte, el BCM ofreció al público de las escuelas *Coppélia*, versión de Segura, los días 10 y 15 de abril en el Auditorio Nacional.[71]

Kurt H. Wilhelm se manifestó a favor de la designación de Segura como director del BCM, pues era el mejor conocedor de la danza clásica en México. Desde el punto de vista del crítico, los disidentes, a los que luego se les denominó "el grupo de los diez", habían luchado a brazo partido por sus derechos, y la solución no llegó hasta haberse retirado del cargo a Clementina Otero de Barrios. Alabó el compañerismo del grupo y se alegró de que los bailarines se hubieran preocupado "por el bien de la danza nacional, y no guiados por intereses individuales". Wilhelm auguró a Segura un futuro brillante debido al respeto y estimación que todos los bailarines le tenían, además de elogiar su actuación como Doctor Coppélius, "quien durante diez años había hecho ese papel, siempre renovándolo". Describió al cuerpo de baile: "joven e inexperto, pero con ganas de bailar", y anunció el segundo programa de esta compañía, constituido por *Pedro y el lobo* (coreografía de Felipe Segura, música de Prokófiev), *El corsario*

[66] S/a, "Avances extraordinarios de la danza en México en los últimos 7 años", INBA, en *Excélsior.* México, D. F., 21 de enero de 1972, FFS-BNA.
[67] M. A. Escudero, *Zapatillas y recuerdos…, op. cit.,* p. 198.
[68] *Ibid.*, p. 77.
[69] Patricia Cardona, *La danza en México en los años sesenta.* México, UNAM, 1980, p. 34. En el Primer Festival Internacional de Danza, efectuado en 1971, se montó *Coppélia* en versión de Felipe Segura, con Aurora Bosch. Los créditos fueron: dirección general: Clementina Otero; asistente de dirección: Fernando Cuéllar; *régisseur:* Jorge Cano; maestros: Nelsy Dambre y Michel Resnikoff. En abril de 1972, en distintos programas se presentaron las obras *Pedro y el lobo, El corsario, La fille mal gardée, Danzas españolas* y *Coppélia,* y en diciembre se escenificó *Giselle.*
[70] Los créditos del BCBA fueron: director artístico: Job Sanders; jefe de producción: Antonio López Mancera; *régisseur:* Jorge Cano; director de escena: Juan González Amador; coordinador: Roberto Vallejo; y promotor: Guillermo Noriega. Los bailarines eran: Susana Benavides, Jorge Cano, Alicia Colino, Bernard Hourseau, Martha Pimentel, Héctor Salcedo, Jean-Michel Bouvron, Svea Eklof, Aurelio García, Gloria Macías, Alejandro Schwartz, Marisela Abreu, Laura Casas, Alma Mino, Maya Ramos, Patricia Romero, Christine Sheahan, Ann Marie Spector, Guillermo Valdez, Isaías Mino y George Roussis.
[71] S/a, "Promoción popular de la danza", en *El Día*. México, D. F., 11 de abril de 1972, FFS-BNA.

(coreografía de Michael Lland, música de Drigo) y *La fille mal gardée* (versión de Enrique Martínez), que sería presentado dos veces al día.[72]

En abril, el BCBA bailó en Toluca, y del 2 al 11 de mayo actuó para escolares en el TBA. Ambas compañías viajaron ese mismo mes para participar en el Festival Mundial de Folklore, en Guadalajara, que se celebró de abril a junio. El BCM se presentó 2 y 3 de mayo, y el BCBA 27 y 28, compartiendo ambos el Teatro Degollado con BI, Taller Coreográfico de la UNAM (TCUNAM), BCoADM, BNM y Louis Falco Dance Company. En ese festival, miembros sobresalientes del BCM recibieron medallas en reconocimiento a su labor, entre ellos Felipe Segura, Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Francisco Araiza y Guillermo Keys. Las funciones estuvieron integradas por *Tragedia en Calabria* (coreografía de Salvador Juárez, música de Ruggero Leoncavallo, escenografía y vestuario de Xavier Lavalle), *El corsario* (coreografía de Lland, interpretado por Sonia Castañeda y Francisco Martínez) y *La fille mal gardée* (con Laura Urdapilleta y Francisco Araiza en los papeles protagónicos).[73] Por su parte, el BCBA bailó el 5 de mayo en Xalapa, Veracruz.

Durante 1972 las funciones formales en el TBA fueron pocas, pero con la implementación de las Temporadas Populares en el Teatro Jiménez Rueda (TJR) y en el TBA (con un costo de dos pesos la entrada) quedaba demostrada la intención del INBA de popularizar la cultura.[74]

Se programó al BCM con *Coppélia* a partir del 22 de julio, con funciones todos los domingos a las doce del día. Del 6 al 14 de agosto cambió su programación por *Tragedia en Calabria, El corsario, Grand pas de quatre* y *La fille mal gardée*. Las primeras figuras seguían siendo Laura Urdapilleta, Francisco Martínez, Sonia Castañeda, Alicia Pineda, Francisco Araiza, además de Noé Alvarado, Laura Echevarría Carlos Delgadillo y Tomás Seixas.[75]

Segura se refirió en esos momentos al buen desempeño del equipo de jóvenes del que se rodeó Ortiz Macedo, entre ellos Salvador Vázquez Araujo,[76] a quien consideraba una persona capaz que impulsaría la danza, pues a partir de septiembre de 1972 se encargaría del Departamento de Danza, tomando en cuenta que el periodo de Sánchez Mayans había sido un interinato.

Con respecto a las presentaciones públicas, en agosto, el BCM y el BCBA participaron en la ópera *Aída,* con la coreografía de Guillermo Keys, y el éxito fue tal que se detuvo la representación para aplaudir al ballet.[77]

Por esas fechas, Domingo señaló en su columna que un cuerpo de baile se integraba a través de un maestro, más que con coreografías y puestas en escena fastuosas: "lo que hace a un ballet […] es el modelado de los bailarines del grupo". Puso como ejemplo al Ballet Nacional de Cuba (BNC), guiado por Fernando Alonso y Joaquín Banegas, quienes habían ido "amasando, palmo a palmo, músculo a músculo, cada pierna vibrante, cada cuerpo alado, cada paso preciso y bello en todas ellas". Después de este preámbulo afirmó que el ballet en México no avanzaba debido a:

> …la insuficiencia crónica y la falta de buenos maestros, dotados de esa luz que infunda a los alumnos mucho más que la corrección, la disciplina, sino el conocimiento profundo de lo que hace [que sepa] encenderle la emoción sincera y la comprensión inteligente no nada más en el hueso y en la carne, sino en la sangre que alimenta el espíritu.

Según el crítico, Sanders no sólo conocía anatomía, dinámica, composición en el espacio, manejo del ritmo, sino cómo integrar esos elementos para que se produjera el "arte verdadero". Por lo tanto,

[72] K. H. Wilhelm, "La semana musical", en *El Redondel*. México, D. F., 23 de abril de 1972, FFS-BNA.
[73] Programa de mano Ballet Clásico de México, Festival Mundial de Folklore, Teatro Degollado, Guadalajara, Jal., s/r, 1972, ASR. Los créditos que aparecían eran: director: Felipe Segura; elenco: Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Francisco Martínez, Alicia Pineda, Francisco Araiza, Noé Alvarado, Tomás Seixas, Claudia Trueba, Laura Echevarría, Sylvie Reynaud, Hilda Guzmán, Guillermo Maldonado, Leonor Medina, Carlos Delgadillo, Angelina Morales, Ricardo Rincón, Giselle Colás, Carmen Alvarado, Gregorio Ortega, Carmen Ramírez, Raúl Santillán, Gustavo López, Sergio Lanz; y como jefe del Departamento de Danza: Fernando Sánchez Mayans.
[74] S/a, "Grandes funciones de ballet en Bellas Artes", s/r, ANH. En estas presentaciones, el BCBA fue el que atrajo mayor número de espectadores.
[75] S/a, "El Ballet Clásico se presentará en el Jiménez Rueda", en *Cine Mundial*. México, D. F., 6 de agosto de 1972, FFS-BNA. El elenco estaba constituido por Laura Urdapilleta, Alicia Pineda, Sonia Castañeda, Francisco Martínez, Noé Alvarado, Francisco Araiza, Tomás Seixas, Claudia Trueba, Sylvie Reynaud, Laura Echevarría, Raymunda Arechavala, Leonor Medina, Elba Rodríguez y Guillermo Maldonado, entre otros más.
[76] Alfredo Henares, "El Ballet Clásico de México y Felipe Segura", en *El Sol de México*. México, D. F., 18 de agosto de 1972, FFS-BNA.
[77] K. H. Wilhelm, "La semana musical", en *El Redondel*. México, D. F., 20 de agosto de 1972, FFS-BNA. Maya Ramos cuenta que Guillermo Keys se portó muy mal con los bailarines de Job Sanders.

arremetió contra "los bailarines de oficina, las divas de nómina, los artistas por salario, [que] como no lo entienden lo rechazan, lo intrigan, intentan desconcertarlo".[78]

Salvador Vázquez Araujo intervino en la temporada del TJR, y al asumir la jefatura de Danza informó que por iniciativa de Ortiz Macedo se reestructuraría dicho departamento de acuerdo a la nueva tendencia popular. El nuevo funcionario declaró que el objetivo era la sensibilización hacia el arte en todo el país, ya que la programación del INBA estaba dirigida principalmente a la ciudad de México. Para llevar a cabo la reestructuración se consideraron dos coordenadas: la sensibilización masiva y la preparación académica, ya que ambas se retroalimentaban. Expuso que ya se había avanzado en lo académico cuando el INBA se sumó a la Reforma educativa echeverrista, impulsada desde principios de 1971; asimismo destacó el haber replanteado los planes de estudio de la ADM, ya se habían revisado los elementos educativos y la planta de maestros, además de renovar el edificio.[79] El plan de Vázquez Araujo era más ambicioso, pues pretendía involucrar a todas las compañías dancísticas. Como afirma Tortajada Quiroz, la posición de Vázquez Araujo "se fue fortaleciendo paulatinamente" e impulsó un proyecto de trabajo que tuvo un efectivo impacto en el medio educativo y profesional, "que incluso logró trascender los cambios de directores y el sexenio".[80]

Para promocionar las funciones en puerta del BCBA se recalcó la audacia coreográfica de Job Sanders y se anunciaron los estrenos *Idilios*, de Jorge Cano; y *Sansón y Dalila,* de Hourseau. De igual manera se difundió la próxima temporada en el TJR, que comenzaría el 15 de octubre con *La historia del soldado* y *Pas de trop*, ambas de Sanders. Como primeros bailarines actuaron Susana Benavides, Martha Pimentel, Alicia Colino y Jorge Cano, y como solista, Bernard Hourseau. Además se incluyeron en el elenco a Gloria Macías, Héctor Salcedo, Aurelio García, Svea Eklof, Rebecca McLain y Jacqueline Fuller.[81]

En lo que se refiere a las funciones en el TBA, el 1 octubre de 1972 el BCBA ofreció, en su primer programa de corte popular, *Idilios,* de Jorge Cano (música Antón Dvořák), *Sansón y Dalila,* de Bernard Hourseau (música Saint-Saëns), así como *Visiones fugitivas* y *En l'air*, de Sanders.[82] El teatro estuvo lleno, y asistieron sectores sociales que nunca habían pisado Bellas Artes.[83]

David Romero Rincón expuso que desde muy temprana hora el público había llenado la sala al enterarse del precio de la función. Reseñó que hubo necesidad de colocar sillas adicionales y algunas personas se quedaron de pie. En las presentaciones se incluía, como modalidad educativa, una introducción y pláticas con el público en las que se pretendían responder dudas referentes a la función o a la danza en general.[84] El presentador fue Guillermo Noriega quien, según indicó Romero Rincón, no siempre estuvo acertado en sus respuestas.

Para H. Wilhelm, estas funciones estuvieron mal organizadas, ya que no sólo se abarrotó el teatro, situación peligrosa en caso de algún accidente, sino que al no haberse numerado las localidades, todos los asistentes se dirigían al primer piso, causando aglomeraciones innecesarias en los pasillos y caos general. Reportó una función sin pena ni gloria, menos afortunada "que las de Zacatenco". En su opinión, Benavides había bailado con desgano, Cano —al que veía más esbelto— ofreció una buena presentación, y Svea Eklof se lució en todas sus intervenciones. Lo mejor de la ocasión fue *Visiones fugitivas,* y lo peor *Sansón y Dalila.*[85]

Henares subrayó la tendencia popular de la política cultural: "una sala pletórica y entusiasta. Hombres y mujeres de todas las edades y condiciones sociales se reunieron para ser partícipes de un sonado triunfo", y añadió: "la compañía entera lució espléndida en todo momento, apreciándose pureza en la técnica, un extraordinario sentido de grupo y profesionalismo fuera de toda duda".[86] Le pareció que *En l'air:*

[78] A. Domingo, recorte de revista, s/r, en *Siempre!* México, D. F., 6 de septiembre de 1972, ANH.
[79] Gloria Velasco Zendejas, "Sensibilización masiva a la danza", en *El Día.* México, D. F., 22 de septiembre de 1972.
[80] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 495.
[81] S/a, "El renovado Ballet Clásico estrenará varias obras aquí", en *Cine Mundial.* México, D. F., 1 de octubre de 1972, FFS-BNA.
[82] Programa de mano Ballet Clásico de Bellas Artes, TBA, INBA, 1 de octubre de 1972, AJC. En *Idilios* bailaron Susana Benavides, Alicia Colino, Gloria Macías, Martha Pimentel, Héctor Salcedo, Rebecca McLain, Aurelio García, Alma Mino, Maya Ramos, Jacqueline Fuller, Christine Sheahan, Ann Marie Spector, Patricia Romero, Víctor Salas, Guillermo Valdez, Isaías Mino y Jorge Cano; en *Visiones fugitivas* intervinieron Rebecca McLain, Svea Eklof, Bernard Hourseau, Alicia Colino, Alma Mino, Gloria Macías, Maya Ramos, Isaías Mino, Héctor Salcedo, Aurelio García, Guillermo Valdez y George Roussis. En *Sansón y Dalila* actuaron Jacqueline Fuller y Bernard Hourseau; y en la última obra, *En l'air,* participaron Susana Benavides, Alicia Colino, Martha Pimentel, Svea Eklof, Gloria Macías, Christine Sheahan, Jorge Cano, Bernard Hourseau, Héctor Salcedo, Aurelio García, George Roussis, Isaías Mino, Maya Ramos, Patricia Romero, Jacqueline Fuller, Rebecca McLain y Ann Axtmann.
[83] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 513.
[84] David Romero Rincón, "Gran éxito de Ballet Clásico en la función de Bellas Artes", en *El Día.* México, D. F., 2 de octubre de 1972, FFS-BNA.
[85] H. Wilhelm, "La semana musical", en *El Redondel.* México, D. F., 8 de octubre de 1972, FFS-BNA.
[86] A. Henares, "Espléndida actuación del BCBA", en *El Sol de México.* México, D. F., 8 de octubre de 1972, ANH.

"Nos hizo remontarnos en la contemplación de una obra bella, plena de elementos estéticos, de una fuerza insuperable, de una línea de danza que debería imponerse en nuestro medio. Job Sanders, con ese conjunto debería salir al extranjero". El crítico concluyó diciendo —quizá bajo el embrujo coreográfico que le producía Sanders— que de las cinco compañías que sostenía el INBA debían hacerse dos, una de clásico y otra de moderno, para así seleccionar a los mejores elementos y hacer menos escaso el presupuesto.[87]

David Romero Rincón enumeró las obras: *Idilios, Visiones fugitivas*, dedicado a Margaret Petty; *Sansón y Dalila*,[88] número muy gustado del que resaltó la delicadeza de la bailarina; y *En l'air*, donde "se presentan estas aves [describe varias] cómo hacen el amor, cómo se pelean y cómo se comportan bajo un estudio previo de los movimientos" de las mismas.[89]

Manuel Blanco volvió a la defensa del coreógrafo holandés y de su trabajo:

Carlos López y Patricia Aulestia en *Intermezzo,* Coreografía de Job Sanders. Ballet Clásico 70.

> Si bien es cierto que es todavía difícil catalogar el trabajo y el talento de Sanders […] se respira un aire distinto, como si de pronto las estructuras mentales de los bailarines (que parecían definitivamente cerradas a otra cosa que no fueran las sonrisas estereotipadas y los pasos bonitos) se hubieran removido en virtud de no sé qué artes mágicas.

De las obras de Sanders enfatizó su tono ligero, "a veces la vistosidad y a veces el mero entretenimiento jocoso", que ponía de manifiesto su experiencia en la comedia musical hollywoodense. De *Visiones fugitivas* y *En l'air* expresó: "hay momentos de verdadera gran danza, precisamente donde se integran lo clásico y lo moderno para liberar al bailarín de las formas muertas"; y para finalizar hizo un esfuerzo de síntesis: "si esta sacudida, si este intento por integrar lo clásico con lo moderno […] ha servido para liberar a los bailarines, para hacerlos recapacitar sobre el sentido profundo de la danza, sobre su carácter de relación y comunicación con un público mayor, me parece que todo el mundo saldrá ganando".[90]

Sin querer dar importancia a la separación del BCM, los directivos del INBA reforzaron el objetivo de atraer a una audiencia mayoritaria a las funciones. En una reseña se hizo saber a los lectores que el ballet clásico "empieza a recuperar una preferencia de primer orden entre el público mexicano que venía pensando, equivocadamente, que este tipo de espectáculo era sólo para las minorías, las clases privilegiadas", refiriéndose a la temporada del TJR.[91]

Vázquez Araujo comentó que la intención de difundir el ballet era formar a un público, y en una entrevista reiteró su deseo de incrementar el nivel académico de la danza. Los grupos participantes en la temporada del TJR fueron BCM, BCBA, BI y BCoM; en el primer programa, que empezó el 23 de julio (con un costo de quince pesos la entrada), el BCM bailó *Coppélia*. El segundo programa estuvo formado por *Tragedia en Calabria, El corsario, Grand pas de quatre* y *La fille mal gardée* (23 y 30 de julio, y 6 y 13 de agosto).

En el TBA (8 de octubre), y a dos pesos la entrada, el BCM se presentaría con *Tragedia en Calabria, El corsario, Gran pas de quatre* y *La fille mal gardée*, repitiendo el lleno absoluto.[92] Luis Bruno Ruiz elogió la programación, que fue bien apreciada por el público infantil; destacó la labor de Urdapilleta y Seixas en *El corsario*, pero recomendó a los solistas superarse, y al cuerpo de baile adquirir precisión.[93]

---

[87] *Idem*.

[88] Bernard Hourseau estudió en la Ópera de París y compuso la coreografía *Sansón y Dalila* con base en el aria *Mi corazón se abre a tu voz*, de Saint-Saëns.

[89] D. Romero Rincón, "Gran éxito de Ballet Clásico en la función popular de Bellas Artes", s/f, ANH.

[90] Manuel Blanco, "Remover las viejas estructuras de Bellas Artes", s/r, expediente Job Sanders, ANH.

[91] S/a, "Poco a poco gusta el ballet clásico en México", en *Cine Mundial.* México, D. F., 25 de octubre de 1972, ANH.

[92] En la temporada participaron también BI, BCoADM, BNM, Ballet Flamenco de Antonio Gades y BC70. Vázquez Araujo declaró que se pretendía que en 1973 continuaran las funciones con un costo de dos pesos en el TBA, incluidos los espectáculos internacionales, pero el plan no prosperó. M. Tortajada Quiroz, *op. cit.,* p. 503.

[93] *Ibid.*, p. 504. Los integrantes del BCM eran: Laura Urdapilleta, Alicia Pineda, Sonia Castañeda, Francisco Martínez, Noé Alvarado, Francisco Araiza, Tomás Seixas, Claudia Trueba, Sylvie Reynaud, Laura Echevarría, Raymunda Arechavala, Leonor Medina, Elba Rodríguez, Guillermo Maldonado, Carlos Delgadillo, Angelina Morales, Ricardo Rincón, Giselle Colás, Carmen Alvarado, Gregorio Ortega, Ana Bernal, Cecilia Bueno, Solange Lucio, Doris Topete, Raúl Santillán, Eduardo Flores y Gustavo López. Director: Felipe Segura; director de escena: Juan González Amador; maestros: Nelsy Dambre y Michel Resnikoff; y jefe de producción: Antonio López Mancera.

Para el primer programa en el TJR (que se presentaría los domingos 15 y 22 de octubre), la compañía BCBA bailó *Visiones fugitivas, Pastel de bodas, Idilios, Sansón y Dalila,* y *Encuentro.*[94] Como segundo programa (29 de octubre y 5 de noviembre) se escenificó *La historia del soldado.* Alfredo Henares reportó que el teatro estaba lleno y había expectación por ver esta obra donde se combinaban la música —de Stravinski—, el ballet y el teatro. Tanto El soldado como El diablo, dos de los personajes, estaban identificados temáticamente en la forma musical. Un narrador explicaba dentro del foro lo que sucedía: la conciencia del ser humano, su alma, son vendidos al diablo para obtener un beneficio. Las otras obras fueron *Pas de trop* (con Susana Benavides, Alicia Colino y Jorge Cano), también con música de Stravinski, y *En l'air.*[95]

Henares puntualizó además que con cuatro personajes solamente —El soldado, La princesa, El diablo y El narrador— Sanders había logrado una obra de "belleza extraordinaria", con música que toma elementos del jazz.[96]

Luis Bruno Ruiz expresó que *La historia del soldado* era una obra "cuya extensión parlamentaria puede pertenecer más al teatro que al arte del ballet, a pesar [de] que los momentos coreográficos están muy bien construidos".[97] Otra crítica describió la función como "un espectáculo pleno de cosas nuevas", una especie de *collage* en el que podía admirarse "la danza, el teatro, la música".[98]

Eloísa R. de Baqueiro hizo referencia a la temporada dominical de danza en el TJR, y calificó a Sanders de coreógrafo innovador, en busca de "transformar el trillado repertorio con obras frescas".[99] Asimismo realizó una pequeña descripción de *La historia del soldado*:[100] un soldado en licencia se encuentra con el diablo, con quien cree haber pasado tres meses de su vida, cuando en realidad fueron tres años; al volver a su aldea se entera de que su novia se ha casado; así, sin un futuro en puerta, decide regresar con el diablo. La crítica también subrayó elementos que le aportan interés a la obra: "La música consiste en trozos cerrados que funcionan en el momento oportuno y son […] fragmentos de marchas, intermedios para violín, danzas que se encuentran ligadas a la coreografía. Ahí además los bailarines deben ser actores perfectos, saber hablar en público y tener un dominio absoluto de la mímica".[101]

Gilberto Cantón resaltó las innovaciones de *La historia del soldado* —dedicada a Otero—, obra en la que se prescindió de los bailarines "estrella", e incluso se introdujo a alguien que nunca había actuado, pero el conjunto resultó muy bien logrado: "cada uno de los que participan pone su entusiasmo, su gracia y sus facultades para lograr un espectáculo redondo y completo".[102]

Eladio Pintos hizo una crítica a las obras de Sanders, obras neoclásicas:

> …del tipo de ballet ligero que mira más al divertimento, a los planos líricos y a las evocaciones; los trazos coreográficos son de líneas contrastadas, sencillas, y el movimiento es más bien clásico, sin grandes innovaciones, a veces repetitivo, pero en busca siempre de su justa correspondencia con la música y la idea coreográfica.

Señaló que *La historia del soldado* era "una especie de comedia musical que en manos de Sanders observa notables altibajos", a veces "danza fluida" en concordancia con la música o el texto, y en otras, desviaciones del eje argumental que permiten observar los límites y las posibilidades del coreógrafo. Pintos calificó *Pas de trop* como un "ballet ligero sin mayores aspiraciones que un cuestionable purismo técnico", ya que el academicismo a ultranza no puede convertirse en todo, y menos en la danza mexicana "con tanto y tan acendrado subdesarrollo a cuestas". *En l'air,* indicó, mejoró en coherencia y seguridad, lo cual

[94] Programa de mano Temporada Dominical de Danza, TJR, INBA, s/f. México, D. F., octubre de 1972, AJC.
[95] A. Henares, "*La historia del soldado,* con un concepto novedoso en su tratamiento", en *El Sol de México*. México, D. F., 1 de noviembre de 1972, FFS-BNA.
[96] A. Henares, "Job Sanders: la danza exige un espíritu libre", s/r, expediente Job Sanders (JS), ANH.
[97] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, s/f, expediente JS, ANH.
[98] S/a, "Historia de un soldado en ballet", en *El Universal.* México, D. F., 4 de noviembre de 1971, expediente JS, ANH.
[99] Eloísa R. de Baqueiro, "Temporada dominical de danza", en *El Nacional.* México, D. F., 6 de noviembre de 1972, expediente JS, ANH.
[100] *La historia del soldado* fue tomada del célebre libro de historias populares de Afanassiev.
[101] Participaron Óscar Carrillo (El narrador), Juan González Amador (El diablo), George Roussis (El soldado) y Svea Eklof (La princesa), con escenografía de Job Sanders. La obra hizo patente el pesimismo que dejan las guerras.
[102] Gilberto Cantón, "Reloj de arena", en "Diorama de la Cultura", suplemento de *Excélsior*. México, D. F., 28 de noviembre de 1972. En la nota se resaltaba el tema de los elementos extranjeros dentro de la compañía, respaldando la idea de que los hay en todos los buenos ballets del mundo. Acerca de González Amador se dijo que era un comediante nato que explotaba con buena fortuna las distintas caracterizaciones que requería el profético diablo que le fue encomendado.

Giselle. Coreografía de Felipe Segura sobre la original. Al centro: Laura Urdapilleta, Jorge Cano y Sandra Ziering. Hincada a la izquierda: Giselle Colás; de pie, al centro: Raúl Santillán; atrás: Juan Artemios.

dejó ver un movimiento alado con "momentos de buena danza que logran envolver al espectador. Y eso es todo".[103]

Debido a su éxito, el BCBA fue programado para cuatro funciones más en el TJR, utilizando las fechas que originalmente eran del BNM.

El 7 de diciembre el BCM ofreció una función popular en el TBA con *Giselle*, obra escogida por Jorge Cano, quien de esta manera se despedía de los escenarios. En ese entonces el artista comentó que la situación de la compañía no era fácil, pues continuaba dividida, experimentando con un par de directores, lo cual —desde su perspectiva— "no funciona".[104] El día 10 el grupo bailó la misma obra con Laura Urdapilleta y Francisco Araiza en los papeles protagónicos, la coreografía fue de Felipe Segura, basada en la original de Jules Perrot y Jean Coralli.[105]

El BCBA también daría una función especial en el TBA —junto con la exposición de Carlos Tejeda— el 9 de diciembre para festejar los diez años de KLM, aerolínea holandesa, en la que bailó *Pas de trop* y *En l'air,* de Sanders.

Efraín Gutiérrez Arias comentó que habían sido pocas las funciones de danza en lo que llevaba el año, hasta que el INBA organizó su Temporada Dominical de Danza el 23 de julio en el TJR, y continuó con las Funciones Populares en la sala principal del TBA (a dos pesos por persona), lo que mostró la intención de llevar la cultura a todas las clases sociales. En esas funciones actuaron grupos que "sabían transmitir un sentimiento e imponían la tarea de pensar, y otros que brindaban un espacio, un oasis donde relajarse". Mencionó que en la temporada participaron BI y BCoADM, afirmando que el BCBA era

[103] Eladio Pintos, "Ballet Clásico de Bellas Artes", en *El Nacional.* México, D. F., 28 de noviembre de 1972, FFS-BNA.

[104] Jorge Cano, "Mis pasos en la danza", en M. Ramos y P. Cardona, *La danza en México,* vol. I, *op. cit.*, p. 921. Programa de mano Función de despedida de Jorge Cano, TBA. México, D. F., 7 de diciembre de 1972, AJC. El elenco era: director: Felipe Segura. Primeras figuras: Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Francisco Martínez, Francisco Araiza, Alicia Pineda. Solistas: Claudia Trueba, Sylvie Reynaud, Noé Alvarado. Cuerpo de ballet: Raymundo Areca, Leonor Medina, Giselle Colás, Carmen Alvarado, Angelina Morales, Doris Topete, Elba Rodríguez, María Acevedo, Ana Bernal, Rosa Zamora, Cecilia Bueno, Olivia Bucio, Sandra Ziering, Carlos Delgadillo, Guillermo Maldonado, Gregorio Ortega, José Vizcaíno, Gustavo López, Eduardo Flores, Raúl Santillán, Leonardo Levitsky, Juan Artemios. Maestros: Michel Resnikoff, Fedor Lensky y Nelsy Dambre.

[105] Programa de mano Ballet Clásico de México, TBA, s/f. México, D. F., 1972, ACND, 1963-1977.

uno de los grupos más destacados al realizar sus mejores interpretaciones "ante un mayor número de público".[106]

En una entrevista concedida a Alfredo Henares, Sanders insistió en los criterios físicos esenciales de un bailarín: "la proporción y la flexibilidad […] oído para la música", y en cuanto a la formación emocional indicó que era necesario "un espíritu libre que rápidamente absorba los cambios y las emociones nuevas". Además mencionó una educación vasta para evitar el escapismo: "El ballet esencialmente comunica ideas, por lo tanto hay que redondear la educación en forma integral, saber lo que está sucediendo alrededor. Jamás debemos perder de vista el hecho innegable de que el ballet es primero un arte y después un espectáculo".[107]

Entre los planes futuros de Sanders destacaban establecer relaciones con BC70 y BI para intercambiar experiencias y coreógrafos, pues deseaba que surgieran nuevos creadores. Tenía en mente el proyecto de montar *Petrushka*, la organización de un festival de danza en el que participaran varios grupos con la música de Stravinski como tema, y un programa educativo que no fuera aburrido. Manifestó que no había problema con los bailarines que se inconformaron con él y expuso sus razones para no haberlos escogido: no le gustaban física ni técnicamente, o por su forma de bailar, o bien, por "crear problemas". En defensa de su punto de vista afirmó que no creía que funcionaran "las comisiones directivas".[108]

El ingeniero Salvador Vázquez Araujo, jefe del Departamento de Coordinación de Bellas Artes,[109] felicitó a Job Sanders (en carta fechada el 4 diciembre de 1972) por la Temporada Dominical de Danza en el TJR (del 25 de julio al 17 de diciembre de 1972), y en otra misiva por la coreografía *La historia del soldado*, que se estrenó durante dicha temporada.[110] A pesar de estas muestras de aprecio, meses después no lo apoyaría para que continuara con su labor en México.

En entrevista con Eduardo Garduño y Sergio Carrasco, a principios de febrero de 1973, Sanders aseveró que en México no había público para el ballet porque no existían buenas compañías. Para reforzar su idea puso como ejemplo al Ballet de Stuttgart, que después de un trabajo de ocho años con bailarines de diferentes países llegó a ser uno de los mejores del mundo. En esa conversación condicionó su estancia a los apoyos que pudiera recibir y puso énfasis en su determinación de expulsar a los bailarines que no concordaban con su visión estética o conceptual: "Esas personas gordas, viejas, malas, feas y sin talento, escribieron cartas contra ello, pero ya están en otra compañía". Sanders consideraba que cuando tuviera gente preparada, con un alto nivel cultural y conocimientos de todas las ramas del arte, estaría listo para trabajar, pues: "estar en el foro es una obra de amor, amor en todos los aspectos: como amistad, físico y universal. También es una forma de protestar contra algo. Es un grito, pero un grito de amor y por amor. Ésta es mi filosofía del arte".[111] El polémico coreógrafo mencionó a otras buenas compañías en México: BNM, TCUNAM y BI, y declaró que se inclinaba por esta última debido al carácter festivo de sus obras. Enseguida criticó a Guillermina Bravo y a Gloria Contreras por su falta de sentido del humor y lo aburrido de sus propuestas. En su opinión, a pesar de que el pueblo mexicano era dramático, la danza folclórica mostraba color y alegría.[112]

En abril, Fernando Sánchez Mayans sería sustituido como jefe del Departamento de Danza por Carlos Gaona, quien provenía del BNM y había fundado las compañías de Xalapa y Guanajuato (donde tuvo contacto con Salvador Vázquez Araujo). Al asumir el cargo declaró que su intención inmediata era

[106] Efraín Gutiérrez Arias, "Grandes funciones de ballet en Bellas Artes", en *México en la Cultura* núm. 1229, 3ª. época. México, D. F., 15 de octubre de 1972.
[107] A. Henares, "Job Sanders: la danza exige un espíritu libre", *op. cit.*
[108] M. Blanco, "Remover las viejas estructuras de Bellas Artes", *op. cit.*
[109] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.,* pp. 494-495. Cuando en mayo de 1972 Ortiz Macedo anunció la división del subsidio entre el BCM y el BBA, el ingeniero Vázquez Araujo, procedente de la burocracia cultural de Guanajuato, ocupó el cargo de jefe del Departamento de Coordinación del INBA. Salvador Vázquez Araujo nació en Guanajuato en 1939, se graduó como ingeniero topógrafo y en minas; en 1959-63 fue actor del Teatro Universitario en Guanajuato; en 1960, auxiliar del Departamento de Acción Cultural de la Universidad Autónoma de Guanajuato; en 1962-69, jefe del Departamento de Acción Cultural de la UAG, cargo en el que impulsó a la Orquesta Sinfónica de Guanajuato, el Coro Universitario, el Teatro Universitario, el Grupo Experimental de Teatro, las estudiantinas y rondallas de los conjuntos estudiantiles, las galerías del Taller de Artes Plásticas, la Galería Universitaria de Artes Plásticas, el cine club, el Ballet de la UAG (Carlos Gaona y Ana Mérida). Además fue fundador de la Orquesta de Cámara de Guanajuato y del Conjunto de Flautas Dulces de Guanajuato, y gerente de la editorial de la UAG. En 1968 fungió como representante del Comité de la Olimpiada Cultural en Guanajuato, subsede de los Juegos Olímpicos. También se hizo cargo de la organización de algunos Festivales Cervantinos y de las giras del BFM y del BCM por su estado.
[110] Carta dirigida a Job Sanders, firmada por Vázquez Araujo, con fecha 4 de diciembre de 1972, expediente JS, ANH.
[111] Eduardo Garduño y Sergio Carrasco, "¿Buen ballet clásico en algunos años?", en *Revista de Revistas*. México, D. F., febrero de 1973, expediente JS, ANH. Para cerrar la nota Sanders se refirió a un proyecto denominado "Bellas Artes sobre ruedas"; y negó haber tenido actitudes hostiles contra miembros del ballet.
[112] *Idem.*

difundir la danza en las escuelas, propiciar un ambiente agradable entre los diversos grupos del país, fomentar la colaboración de los artistas, impulsar giras nacionales e internacionales, y promover la creación de nuevos centros en provincia.[113]

En una misiva dirigida a Carlos Gaona, con fecha 15 de marzo de 1973, se le pedía tomar en cuenta a BCBA dentro de los planes del área durante el periodo que se avecinaba. En el documento se aclaraba que dicha compañía estaba en manos de Job Sanders, quien realizaba una labor conocida desde 1971.[114]

El 2 de abril Carlos Gaona le extendió una carta a Job Sanders en la que le hacía saber que, dada su determinación de irse del país, le enviaba el entusiasta reconocimiento del INBA "por la brillante y tenaz labor desempeñada" durante dos años como maestro, coreógrafo y director artístico del BCBA; y así dio por terminada la relación.[115]

En el tiempo que Sanders ocupó su puesto conformó el siguiente repertorio con obras de su autoría: *Pastel de bodas, Impresiones, Visiones fugitivas, En l'air, Gran paso clásico húngaro* (tercer acto de *Raymonda*, basado en la coreografía de Marius Petipa, música de Glazunov, escenografía y vestuario de López Mancera), *Dedicación* (música de Stravinski), *La historia del soldado* (música de Stravinski). Además de *Encuentro*, de Happee; *Fuego muerto* y *Danzas españolas*, de Jorge Cano; *Un cuento*, de Farnesio de Bernal (música de anónimos de los siglos XII, XIV y XV, escenografía y vestuario de Raúl Flores Canelo); y *Sinfonía de salmos*, de John Fealy (música de Stravinski).

A pesar de los ambiciosos planes de Sanders para el futuro de BCBA, y de los halagos que recibiera como maestro y coreógrafo, no se renovó su contrato.[116]

Susana Benavides expuso su punto de vista:

> Yo no fui de los disidentes, ahora no creo que haya sucedido eso porque fue una separación terrible entre compañeros. Él llegó y quiso imponer sus ideas, él traía bailarines. Entonces entró Vázquez Araujo, no a la dirección pero sí a poner orden, porque fue de los pocos funcionarios que nos recibió y nos escuchó, y dijo: "Vamos a encontrarle una solución". Se hicieron dos compañías, incluso con dos nombres distintos, y se dividieron las funciones, los salones. Esta división duró hasta que acabó el contrato de Job Sanders […] El pleito fue terrible, la señora Clementina Otero era la jefa de Danza y renunció junto con el director del INBA. Fue demasiado. Después entraron otras gentes y volvieron a juntar a la compañía. Se acabó su contrato [de Sanders] y ya no lo renovaron, porque fue él quien causó los problemas. No sé si él, o las autoridades que lo permitieron…

Con respecto a sus aportes coreográficos sentenció:

> …él dijo que no podíamos hacer el ballet tradicional: nos insultó, dijo que éramos indios que no podíamos hacer una *Giselle*, ni *Las sílfides*, ni nada, y que él iba a montar sus ballets. Si él se hubiera abierto […] pero no, él era un coreógrafo, primero que nada, y tenía el gusto muy personal por cierto tipo de bailarines. Él lo que quería hacer era montar sus coreografías.

¿Una nueva historia?

Una vez más, durante 1973 no habría presencia de la danza clásica en los escenarios nacionales debido al proceso de fusión de las dos compañías, ahora con el nombre de Compañía Nacional de Danza (CND), que quedó bajo la dirección artística de Felipe Segura.[117] Sin embargo, a fines de enero de 1973 renunciaron las primeras figuras Sonia Castañeda y Francisco Martínez por estar en desacuerdo con las

[113] S/a, "Carlos Gaona, nuevo jefe de danza del INBA", en *El Día*. México, D. F., 3 de abril de 1973, FFS-BNA.
[114] Carta dirigida a Carlos Gaona, con fecha15 de marzo de 1973, ANH. No se encontró firma en esta carta.
[115] Carta dirigida a Job Sanders, firmada por Carlos Gaona, con fecha 2 de abril de 1973.
[116] A. Henares, "Job Sanders: la danza exige un espíritu libre", *op. cit.* En el artículo se afirmaba que la danza iba adquiriendo un renovado impulso. Henares elogiaba a Job Sanders: "Ver a este hombre impartir clase es una experiencia nueva e inquietante. Los ejercicios son agotadores. Sanders vigila todo: cada gesto, las manos, los pies; cada movimiento". Pero agregó que era controvertido y que recibió ataques y elogios pasionales. Asentó, no obstante, que Sanders era de lo mejor que había venido a México: "Ahí están las prestigiadas publicaciones sobre danza en el mundo que se han deshecho en alabanzas para Sanders; que se han dedicado al análisis minucioso de su técnica".
[117] M. A. Escudero, *Zapatillas y recuerdos…*, *op. cit.*, p. 173.

decisiones del director, a quien defendieron durante el conflicto con Sanders. En aquel momento la agrupación estaba integrada por treinta y dos bailarines; los primeros solistas ganaban un sueldo de mil doscientos cincuenta pesos mensuales, y los primeros bailarines de dos mil setecientos pesos.[118]

Como consecuencia de estas condiciones ya vividas en otros tiempos, Susana Benavides declaró en una entrevista que Gaona quería orientar a la compañía hacia la danza contemporánea y que ella —como muchos otros bailarines— defendía la expresión clásica, pues reconocía el beneficio que brindaba como entrenamiento, así como el aprecio que el público tenía por ella. Argumentó que ya existían buenas compañías de danza moderna, como el BNM, por lo que no era necesario que la agrupación cambiara su línea estética. Se quejó de que cuando Job Sanders regresó a Europa, en junio de 1973, el BCBA se quedó a la deriva, sin *partenaire*s, sin dinero, sin zapatillas, sin maestro. Gaona les indicó que ensayaran *Giselle, Las sílfides, El combate,* entre otras piezas tradicionales para la siguiente temporada, pero sin ofrecerles apoyo o guía. Benavides insistió en que los sueldos que recibían los bailarines les impedían dedicarse por completo a la danza, y afirmó que si Bellas Artes tuviera un poquito de interés, sería posible organizar una buena compañía "porque hemos demostrado que sí podemos". Sin embargo, confesó que en ese momento los bailarines habían perdido la motivación para trabajar, ya que no tenían presentaciones y sí se les multaba cuando no cumplían con los horarios.[119]

Carlos Gaona apoyaba los planes de Vázquez Araujo, o sea, efectuar la reorganización una vez más, lo que ocasionó la inquietud de los bailarines, quienes sentían que estaban perdiendo el tiempo. En ese año la compañía se redujo de cuarenta y cinco a veinticinco elementos, ya que muchos de ellos buscaron nuevas experiencias, como la misma Benavides, que se trasladó como invitada al Ballet de Florida. Susana Benavides tuvo la impresión, desde el inicio de la directiva de Carlos Gaona, de que él pretendía orientar a la CND hacia la danza contemporánea. No obstante, él duró poco tiempo en el puesto, pues por razones de salud tuvo que renunciar en enero de 1974, aunque continuó en el cargo hasta marzo, cuando fue comisionado a Guanajuato.

Según expresó John Fealy, con la reestructuración de la compañía tampoco se alcanzaría el "alto nivel" pretendido, ya que ello exigía un "alto presupuesto". El crítico sostuvo entonces que el requisito indispensable para encabezar al grupo era "una dirección firme, con visión, sin trabas burocráticas", pues opinaba que cuando el arte estaba dirigido desde las oficinas gubernamentales tendía a desaparecer. Fealy también se manifestó en contra de un Consejo porque: "Demasiadas cocineras arruinan el consomé".[120]

Las únicas funciones que presentó en 1973 la compañía oficial unificada y reestructurada —desde el 1 de marzo se le nombró de esta manera, aunque sólo como una formalidad— fueron las de agosto en el TBA, con un programa conformado por *Las sílfides, Adagio de la rosa, El combate, Don Quijote* y *Divertimento;* y el 9 de septiembre bailó, en el Teatro Francisco J. Clavijero, en Veracruz, *Las sílfides, El corsario, El combate* e *Idilios.*[121]

En octubre participó en la coreografía *Redes,* de Hilda Vilalta, con música de Revueltas.[122]

En febrero y marzo de 1974, el programa que presentó la compañía estuvo integrado por *Las sílfides, Adagio de la rosa, Don Quijote, Divertimento* y *Redes*. El 13 de marzo de 1974 —después de que en octubre de 1973 se oficializara que Salvador Vázquez Araujo sería jefe del Departamento de Danza— se anunció de manera formal la creación de la CND, primera en su género en México, cuyos objetivos serían la conservación y el fomento de la danza clásica, la investigación y el montaje de un repertorio

[118] S/a, "Por disentir de su manejo, dos bailarines se retiran del ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 22 de enero de 1973, FFS-BNA.
[119] Rodolfo Rojas Zea, "Poco a poco se desmiembra la compañía del Ballet Clásico de México: Susana Benavides", en *Excélsior*. México, D. F., 9 de diciembre de 1973, FFS-BNA. También se prepararon los montajes de *Carnaval*, de Fedor Lensky; y *La balada de la luna y el venado*, de Ana Mérida.
[120] John Fealy, "Más confesiones de un crítico", en "El Gallo Ilustrado", suplemento de *El Día*. México, D. F., 6 de mayo de 1973, FFS-BNA.
[121] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Teatro Francisco J. Clavijero, INBA; y en *El Dictamen*, Veracruz, Ver., 1973, ACND, 1963-1977. Los elementos de la agrupación eran: Laura Urdapilleta, Alicia Pineda, Susana Benavides, Francisco Araiza, Alicia Colino, Martha Pimentel, Noé Alvarado, Jacqueline Fuller, Claudia Trueba, Gloria Macías, Héctor Salcedo, Aurelio García, Ricardo García, Giselle Colás, Rebecca McLain, Christine Sheahan, Carmen Alvarado, Coral Zayas, Roxana Flores, Eloísa Navarro, Leticia Flores, Olivia Bucio, Elba Rodríguez, Guillermo Maldonado y María Acevedo. Director: Felipe Segura; director de escena: Juan González Amador; *régisseur:* Jorge Cano; maestros: Fedor Lensky, George Houbiers y Socorro Bastida.
[122] En 1973 y 1974 se sucedieron las temporadas en el TJR como parte de la reestructuración implementada por Vázquez Araujo en el Departamento de Danza. En esa ocasión, el primer grupo que se presentó fue el BNM (los domingos 4, 11, 18 y 25 de febrero a las doce del día). El programa inicial se modificó para incluir una demostración de técnica, a fin de que el público conociera más a fondo la danza contemporánea. Siguió BC70 los días 4, 11, 18 y 25 de marzo; BI bailó el 1, 8, 15 y 22 de abril; y el TCUNAM los días 29 de abril, y 6, 13 y 20 de mayo. El BCM estuvo programado el 27 de mayo, y 3, 10 y 17 de junio, pero debido a su reestructuración no intervino en la temporada, así que en 1974 sólo se presentaron los grupos de danza contemporánea.

clásico contemporáneo, la formación de nuevos coreógrafos y maestros, solistas y bailarines profesionales. La agrupación se insertaría en un Plan Nacional de Divulgación y Sensibilización Cultural, gracias al cual se crearían escuelas provinciales de danza clásica, contemporánea y de folclor.

Esto implicaría un plan de descentralización real de la actividad artística, según afirmó Vázquez Araujo, quien se refirió de manera especial a la CND. Anunció la programación e informó que el grupo ensayaba activamente y realizaría su "debut preliminar" en el Museo de San Carlos, donde estaría cinco domingos consecutivos; posteriormente se efectuaría una audición para que en abril se iniciara un proceso de depuración ante el público, así como de ajuste y definición de su línea. Declaró que se habían asignado sueldos considerables a todo el personal con la finalidad de exigirles un trabajo profesional que sería presentado en otoño de 1974 de manera formal. También mencionó que el INBA requería más recursos, tanto económicos como humanos, para cubrir las necesidades reales que reclamaba la cultura en el país, y que la descentralización pretendía dotar de una infraestructura a la provincia, para que fuera capaz de generar un movimiento artístico propio.[123]

Danza en el Museo de San Carlos.

De tal manera se aseguró un plan de trabajo para los próximos cinco meses del año, en el que la CND participaría en las funciones para escuelas primarias y secundarias del Distrito Federal, siendo novedad las funciones dominicales en los museos, su participación en el Festival Internacional Cervantino (FIC), y la temporada anual en el TBA. El número de bailarines bajó significativamente, por lo que se hicieron nuevas audiciones.

Salvador Vázquez Araujo inició las gestiones para la reestructuración de la CND como parte del Proyecto para el Fomento de la Danza Profesional en México que, con apoyo del gobierno federal, fue aprobado y entró en vigor en 1975.[124] La dirección de la agrupación quedó en manos de Felipe Segura y de Jorge Cano como *régisseur*. El maestro Segura reconoció que Vázquez Araujo había peleado de manera entregada por la compañía, la cual tenía ya un año estancada, y Cano diría tiempo después: "Todo sonaba perfecto".[125]

Dentro de la Temporada de la Danza en los Museos, la CND bailó, junto con BC70, en el Museo de San Carlos, mientras que BI actuó en la Pinacoteca Virreinal, y BNM en el Museo de Arte Moderno. La temporada abarcó de marzo a mayo, los domingos a las doce del día, presentando *Las sílfides, El combate, Don Quijote (pas de deux), Grand pas de quatre* y *Divertimento* con bastante éxito.[126]

A pesar de los problemas que enfrentó la CND en dicha temporada, el 18 de marzo se consignó su triunfo en la prensa. Segura expresó que las condiciones a las que los bailarines se exponían eran adversas: la intemperie, el sol, las tarimas en mal estado, o el sonido deficiente, y aseguró que con base en su experiencia la compañía podría autofinanciarse. Jorge Cano advirtió que las grabaciones se habían hecho diez años antes, por lo que no se encontraban en buen estado. Solicitó al INBA que les diera una sesión de grabación con la Sinfónica Nacional para remediar este mal. Por su parte, Raquel Tibol, tras mencionar que la CND había permanecido sin actividad por un buen tiempo, comentó que las condiciones en que se encontraba no eran las mejores. Sin embargo felicitó a Urdapilleta, que se mantenía "en forma",

[123] S/a, "El INBA crea la Compañía Nacional de Danza dentro del Plan de Divulgación y Sensibilización Cultural de México", en *Excélsior.* México, D. F., 13 de marzo de 1974, FFS-BNA. Se convocó a nuevas audiciones, no obstante se criticó la participación de Guillermina Bravo como jurado, pues dos prometedores integrantes fueron eliminados: Sylvie Reynaud y Francisco Araiza. La primera partió al London Festival Ballet.

[124] Quinto aniversario, programa de lujo de la temporada de invierno, noviembre-diciembre de 1980.

[125] J. Cano, "Mis pasos en la danza", *op. cit.,* pp. 209-210.

[126] Los intérpretes fueron: Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Alicia Pineda, Martha Pimentel, Alicia Colino, Francisco Araiza, Laura Echevarría, Noé Alvarado, Aurelio García, Jacqueline Fuller, Claudia Trueba, Roxana Flores, Carmen Alvarado, Coral Zayas, Mónica Houbiers, Héctor Salcedo, George Roussis, Giselle Colás y Armando Medina. *Ibid.*, p. 587.

y le recomendó a Benavides tomar clases de actuación para evitar la sonrisa forzada y descubrir la "interioridad de la danza romántica". A Pineda le sugirió bajar de peso, mientras que reconoció que, de conseguirse un ritmo en las actuaciones, podrían obtenerse buenos resultados de los jóvenes de reciente incorporación.[127]

Por esas fechas Felipe Segura reiteraba que al público le gustaba la danza clásica, pues era bella y la entendían, en tanto que los grupos que se decían de danza moderna estaban lejos de haber encontrado su perfección, pues su modernismo consistía —a veces— en la falta de técnica, la que tanto trabajo les costaba adquirir a los bailarines de clásico. Entre los planes a futuro para la compañía enumeró una gira al interior, el programa formal del TBA que se iniciaría en septiembre próximo, la contratación de maestros soviéticos, además de que dos jóvenes bailarinas mexicanas disfrutarían de becas en la URSS.[128]

Las funciones correspondientes a la temporada dominical del TJR fueron el 23 y 30 de julio, y el 6 y 13 de agosto, con el programa *Tragedia en Calabria, El corsario, Grand pas de quatre* y *La fille mal gardée.*[129] La CND se presentó el 24 de julio con *El corsario* (Martha Pimentel y Aurelio García) y *Divertimento* en los Juegos Florales de Oaxaca.[130] El 31 de agosto, en su primera función en el TBA, bailó *Las sílfides, Adagio de la rosa, El combate, Don Quijote* y *Divertimento*;[131] el 1 de septiembre, con el nombre de Compañía Nacional de Ballet y bajo la dirección de Felipe Segura, se registró la presentación de *Las sílfides, La balada del venado y de la luna, Divertimento, El corsario* (con Martha Pimentel y Aurelio García) y *Polonesa y mazurka* de la ópera *Halka* (música de S. Moniuszko y coreografía de Teresa Kujawa).[132]

El 10 de septiembre la compañía realizó una gira por Oaxaca, donde bailó *Las sílfides, La balada del venado y de la luna, Divertimento, El corsario* y *Polonesa y mazurka* de la ópera *Halka* en el Teatro Macedonio Alcalá.[133] Los días 12, 15, 19 y 22 de ese mes, Guillermo Keys y Felipe Segura participaron en el montaje de *Aída* durante la Temporada de Ópera de Bellas Artes,[134] y en noviembre la agrupación se incorporó en la ópera *El murciélago,* con coreografía de Jorge Cano.[135]

El futuro se presentaba muy prometedor para la compañía nacida en 1963 y que tantas vicisitudes había enfrentado para buscar un profesionalismo en ascenso.

[127] R. Rojas Zea, "Éxito de la Compañía Nacional de Danza Clásica, después de un año de receso", en *Excélsior.* México, D. F., 18 de marzo de 1974, FFS-BNA.
[128] Malkah Rabel, "El público ama al Ballet Clásico y se resiste a las innovaciones vanguardistas: Felipe Segura", en *El Día*. México, D. F., 20 de marzo de 1974, FFS-BNA. Las bailarinas eran Giselle Colás y Carmen Alvarado.
[129] Programa de mano Temporada Dominical de Danza, Teatro Jiménez Rueda, INBA, ACND, 1963-1977.
[130] Cartelera, SEP, Oaxaca, Oax., 24 de julio de 1974, FFS-BNA.
[131] S/a, "Programa de danza clásica", en *Excélsior*. México, D. F., 29 de agosto de 1974, FFS-BNA.
[132] Programa de mano Compañía Nacional de Ballet, TBA, 1974, ACND, 1963-1977. El elenco fue: Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Francisco Araiza, Alicia Colino, Alicia Pineda, Martha Pimentel, Laura Echevarría, Noé Alvarado, Aurelio García, Claudia Trueba, Mónica Houbiers, George Roussis, Héctor Salcedo, Giselle Colás, Carmen Alvarado, Angelina Morales, Roxana Flores, Coral Zayas, Olivia Bucio, Ligia Escalante, Blanca Lagunes, Martha Sepúlveda, Alejandro Schwartz, Armando Medina, Carlos Delgadillo, Víctor Salas y Edgar Flores. *Régisseur:* Jorge Cano; director de escena: Juan González Amador; maestros: Fedor Lensky, George Houbiers y Socorro Bastida.
[133] Programa de mano Compañía Nacional de Ballet, Teatro Macedonio Alcalá, INBA/Casa de la Cultura de Oaxaca, septiembre de 1974, ACND, 1963-1977.
[134] Programa de mano *Aída*, Ópera en Bellas Artes. México, D. F., septiembre de 1974. En este programa se registra la participación de la Compañía de Danza Clásica con los siguientes cargos: director artístico: Felipe Segura; *régisseur*: Jorge Cano; elenco: Laura Urdapilleta, Francisco Araiza, Aurelio García, Héctor Salcedo, Alejandro Schwartz, Susana Benavides, Noé Alvarado, Laura Echevarría, Claudia Trueba, Olivia Bucio, Guillermina Muñoz, Guillermo Maldonado, Guillermo Valdez, Víctor Salas, Edgar Flores, Martha Pimentel, Alicia Colino, Alicia Pineda, Mónica Houbiers, Maya Ramos, Angelina Morales, Coral Zayas, Patricia Romero, Ligia Escalante, Myrtha Liquidano, Esperanza Escamilla, Bianca Lagunes, Martha Sepúlveda, George Roussis, Armando Medina, Raúl Santillán, Carlos Delgadillo, César Gómez y Eduardo Flores.
[135] Programa de mano *El murciélago,* TBA, 28 de noviembre y 1 de diciembre de 1974.

Capítulo V

¿Tradición o vanguardia?

Un objetivo fundamental de los lineamientos del BCM fue impulsar obras originales de coreógrafos mexicanos, tendencia que trató de mantener a través de los años, en concordancia con la inclinación particular de los directivos de la danza y los de la propia compañía, así como apegándose a la política oficial en turno.

En el estreno del BCM, las obras de coreógrafos nacionales incorporadas a su programación fueron *Trío, Variaciones* y *Encuentro*, de Nellie Happee; *Speed Crazy* y *Orfeo en los tambores*, de Tulio de la Rosa; *Vitálitas* y *Huapango*, de Gloria Contreras; y *Suite de danzas* o *Danzas españolas*, de Jorge Cano.

Nellie Happee, Tulio de la Rosa y Gloria Contreras eran bailarines y coreógrafos con una perspectiva de la danza abierta hacia otros derroteros: el trío se había formado dentro de la danza académica, pero todos tuvieron contacto, en algún momento de su carrera, con grupos de danza moderna, lo que les permitió tener otras perspectivas creativas. Por el contrario, Jorge Cano se mantuvo en la línea tradicional, aunque *Fuego muerto*, coreografía que estrenó el BCoM, fue innovadora en cuanto a su tema: una problemática homosexual. Por otra parte, Farnesio de Bernal, además de contar con formación en ballet y danza contemporánea, era cercano al teatro —tanto tradicional como vanguardista—, lo cual le confirió a sus creaciones un tono de originalidad, sobre todo al incorporar el humor a la danza, ajeno a las expresiones del momento que tendían hacia la profundidad espiritual.

Nellie Happee

Nellie Happee inició su carrera profesional como coreógrafa con BC —formado en 1959 bajo la dirección conjunta de Happee-De la Rosa—, para el cual compuso varias obras bien apreciadas por el público. Cuando se incorporó al BCM remontó dos de ellas, que originalmente atendían a las necesidades y objetivos de BC: *Variaciones* y *Trío* (ambas concebidas para pocos bailarines y de corta extensión), y una tercera, *Encuentro*, para la premier del BCM.

En *Variaciones* (ópera prima con música de Johannes Brahms, cuyo estreno fue con BC en 1960) Happee recuperó algunos lineamientos de Rudolf Laban que le ayudaron a liberar el torso —elemento que el ballet tradicional no trabajaba— y que utilizó a lo largo de su producción con la intención de restarle rigidez al bailarín de ballet. En *Trío* (con música de Tomasso Albinoni, compuesta en 1961 para BC) desarrolló un tema de interés personal que planteaba un conflicto amoroso sin que se narrara una historia. Ambas coreografías fueron remontadas en distintos momentos por la CND.

Con un esfuerzo descriptivo que nos permite encontrar elementos originales en la obra, Luis Bruno Ruiz reportó que en *Variaciones*, siete bailarines se movían:

> …como en una tabla de extraño ajedrez. Los dibujos coreográficos resultaron equilibrados. En nuestro concepto, el solo de Susana Benavides fue muy brillante, pues en él demostró gran fuerza e inspiración.

En cierto momento, los demás bailarines formaron instantáneos arabescos para luego dejarse ir en ondulantes movimientos que remataron con vueltas muy plásticas.[1]

Encuentro. Coreografía de Nellie Happee. Gira a Grecia. Ruth Noriega, Francisco Martínez, Bettina Bellomo, Victoria Larrauri, Guillermina Sánchez, Maya Ramos, Hilda Guzmán, Sylvie Reynaud, Noé Alvarado, José Aberastáin, Ricardo Riebeling y Alejandro Schwartz.

Por su parte, D. D. III reseñó que las *Variaciones* fueron "diseñadas a la manera clásica […] sexteto, quinteto, cuarteto, trío, dúo y solo, para luego repetirse a la inversa".[2] *Variaciones* —obra más afortunada que *Encuentro*, las dos de Happee— tenía influencia de Balanchine, y en ella destacaban "los claros diseños geométricos del conjunto, los movimientos bien estructurados que demuestran que la coreógrafa se acomoda mejor a los planteamientos meramente formales que a […] los ballets dramáticos".[3]

Así, en esta composición de la coreógrafa nos encontramos con una estructura simétrica, con elementos de espacio y movimiento dinámicos, cualidades que sobresalían con respecto a otras que no explotaban al máximo los recursos de composición.

En 1963 Sachs destacó los aciertos de *Trío*: "estupenda versión, suave y delicada en todos sus contornos, penetrante y elocuente en sus significaciones. Fue para nosotros un magnífico poema coreográfico que debe colocarse en el acervo permanente de nuestros ballets".[4] Años después, en 1977, Luis Bruno Ruiz afirmó que *Trío* era una obra de "bella profundidad sicológica" que, al representar instantes de una vida, era "una revelación íntima del espíritu", por lo que el ballet mantenía "una natural frescura en su desarrollo, que está muy lejos del artificio que otros coreógrafos acostumbran".[5]

Es importante mencionar que a Happee le preocupaba representar en sus obras a la mujer contemporánea: "no es ni reina ni hada, vive un drama con un hombre que no es ni duende, ni rey, ni príncipe encantado". En aquel entonces, en una entrevista aseguró:

El ballet se ha democratizado, se ha hecho pueblo. Interpreta la vida en ámbitos asequibles. Acepta los embates de todos los días y abre la puerta a los sueños de todas las noches. Es suelto en sus actitudes, desembarazado en sus ademanes, plausible en todas sus evoluciones. A veces llega al abstraccionismo, pero aun en este caso únicamente busca ilustrar las posibilidades plásticas del cuerpo humano, por medio de la riqueza de la composición.[6]

Este concepto subyacía en las nuevas perspectivas con las que la danza moderna irrumpió en contra de la "artificiosidad" del ballet romántico.

Ya en 1968 Nellie Happee habló acerca de sus expectativas coreográficas: "Para mí lo ideal era la integración de técnicas clásica y moderna: cuidar la herencia que tenemos del pasado como una base, y la búsqueda de nuevas formas de expresión de acuerdo a nuestra propia atmósfera, temperamento y estructura física".[7]

Lin Durán, bailarina y coreógrafa de danza moderna y contemporánea, de mirada experta y quisquillosa, expresó que *Variaciones* y *Trío*, de Nellie Happee —y *Huapango*, de Contreras—, mostraban "las posibilidades de una técnica moderna, conquista de un siglo saturado de rupturas y principios que

[1] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 5 de noviembre de 1964, AJC.
[2] D. D. III, "Contradanza", en *El Sol de México.* México, D. F., 25 de julio de 1966, FFS-BNA.
[3] *Idem.*
[4] Hans Sachs, "Segundo programa", en Fondos musicales, *El Universal.* 6 de diciembre de 1963, ANH.
[5] L. B. Ruiz, "*Juan Calavera* marcó un sello mexicano", en *Excélsior.* México, D. F., 17 de marzo de 1977, ANH.
[6] Armando Carlock, "Nellie Happee, *ballerina.* Diálogos y personas", en *El Nacional.* México, D. F., 20 de septiembre de 1971, ANH.
[7] Bruno San Juan, s/t, en *El Universal.* México, D. F., 23 de junio de 1968, ANH, carpeta X.

parten casi siempre de la nada". Sin embargo, en su opinión —y como en realidad lo fue a lo largo de la carrera de Happee— ella se inclinaba hacia una actitud "más clásica":

> …su interés reside en profundizar en los valores intrínsecos de la técnica tradicional. Su búsqueda permanece dentro del equilibrio, la simetría, la armonía y la pureza, pero con la intención de ir a la médula de estas características y hablarnos, a través de ellas, de conflictos adecuados a la intención formal. Nellie se desembaraza de cualquier romanticismo, o de cualquier barroquismo, aunque también de todo verdadero desgarramiento…[8]

Dentro de esta misma línea Happee desarrolló *Encuentro*, su primera realización para el BCM (con música de Benjamin Britten, 1963), en la que pudo manejar más bailarines y puso en práctica, con excelentes resultados, una de las ideas proporcionadas por Doris Humphrey en cuanto al contraste o enfrentamiento entre grupos, en este caso dos contra el resto. Afortunada, *Encuentro* permaneció en el repertorio del BCM por varios años y fue seleccionada para representar en 1968 el movimiento coreográfico nacional en Grecia.

En 1966 Baqueiro Foster mencionó que *Encuentro* explotaba una temática contemporánea acerca de "la separación del negro y el blanco por una sociedad incomprendida", Happee había demostrado en sus coreografías ser una experta en "buscar motivos actuales, de gran interés para la época en que vivimos".[9]

D. D. III describió a *Encuentro* como un estupendo ballet en el que la partitura del compositor "fue perfectamente aprovechada".[10] Después de una de las varias presentaciones de esta obra en el Auditorio Nacional (el 26 de junio de 1966), Luis Bruno Ruiz destacó la atmósfera psicológica de este ballet, adjetivo con el cual calificara a diversas obras del periodo, quizá por ser un elemento que se encontraba en el aire, o con el fin de decir algo significativo, en un intento por superar su condición de "cronista". Así, refiriéndose a *Encuentro* afirmó:

> En nuestro concepto en esta región de realidades vistas a través del impulso mágico del arte de Terpsícore, vemos a un hombre (el ID, la primitiva fuerza que se angustia por alcanzar sus fines), el ser que gira en el centro de un círculo formado por otros seres, muros que apresan e impiden el avance hacia la montaña donde mora el ideal femenino, la mujer que verdaderamente se ama. La danza aquí describe toda esa lucha de tirar barreras, de "abrir puertas", como dice el poema de Octavio Paz que inspiró el tema, lucha de dos seres por encontrarse y entregarse a su propia libertad […] creemos que la danza sigue en su dibujo coreográfico el postulado de Lippercot, o sea la proyección *in crescendo* del movimiento del medio cuerpo, y la dinámica total del cuerpo.[11]

Al tener como guía las enseñanzas de Humphrey y ser muy respetuosa de la composición coreográfica, Nellie se preocupó por desarrollar un discurso sintético, no sólo en ésta, sino en la mayoría de sus composiciones. Ella decía con frecuencia que si el coreógrafo ya había dicho lo que pretendía, no existía motivo para alargar la obra. Desde entonces se manifestó también a favor de pulir la interpretación emocional y resaltar su sentido a través del detalle. Eso, sin descuidar el acoplamiento coreográfico con la música y la búsqueda de una composición interesante y dinámica entre los cuerpos y el espacio escénico, bajo la perspectiva de la armonía formal y el sentimiento moderado, a fin de cuentas clasicista.

Cabe destacar que Nellie Happee creció en un ambiente cercano a la danza y en el momento en que empezó a hacer composiciones profesionales ya había leído acerca de historia del arte y de la danza, había visitado muchos museos, y había viajado a Europa y a Estados Unidos, por lo que estaba empapada de las nuevas corrientes de la danza clásica.

En consonancia con su espíritu de modernidad, Nellie hizo uso del suelo en el desarrollo de algunas de sus composiciones, absorbiendo las propuestas de coreógrafos como Maurice Béjart, Janine Charrat

[8] Tulio de la Rosa, *El Ballet de Cámara y sus antecedentes (1957-1963).* México, Conaculta, 2000, p. 102.
[9] Gerónimo Baqueiro Foster citado en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 256. El crítico lamentó que Happee no estuviera en esa presentación para recibir el justo homenaje que deseaba tributarle el público, que supo aquilatar el grado de profesionalismo alcanzado por ella.
[10] D. D. III, "Contradanza", en *El Sol de México.* México, D. F., 25 de julio de 1966, FFS-BNA.
[11] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 26 de junio de 1966, FFS-BNA.

y George Balanchine, verdaderos modelos coreográficos en aquel entonces.[12] Estas características, aunadas a su claridad de concepto y de diseño, y su muy particular y suave esteticismo, han complacido al espectador a lo largo de su extensa carrera, a pesar de que algunos críticos puntualizaran en distintos momentos su timidez o falta de arrojo. Sin lugar a duda Nellie Happee ha sido la coreógrafa mexicana con la mayor cantidad de obras dentro de la CND y la más conocida.[13]

Tulio de la Rosa

Las obras de jazz de Tulio de la Rosa, que se presentaron en el programa inicial del BCM —estrenadas anteriormente con BC—, tuvieron mucho que ver con la iniciativa de Rosa Lee Clynes, quien era cercana a Celestino Gorostiza y que sería nombrada representante del BCM. Ella tenía una escuela de danza y una compañía en Tampico, y era fanática de este género musical. Al igual que Gorostiza, Clynes consideraba que el jazz debía difundirse. Antes de la premier del BCM, su futura representante conoció las obras que Tulio de la Rosa montaba para la televisión con música de jazz, por lo que le propuso realizar un programa completo para presentarlo en un teatro, idea que el coreógrafo aceptó de inmediato. El BC estableció entonces comunicación con Tino Contreras, que en ese momento era el baterista estrella de México, además de un compositor exitoso. Clynes propuso un libreto denominado *Orfeo*, mismo que fue aceptado; a partir de ese momento BC inició los ensayos, que entusiasmaron a sus integrantes por la presencia del músico y su quinteto en el salón 7 de la ADM. Tulio de la Rosa estaba consciente de que en su montaje participarían bailarines con entrenamiento clásico, por lo que no los forzó a adoptar los movimientos propios del jazz, lo que despertó críticas de aquellos que se dedicaban a este estilo.[14] Happee intervino en esta obra con un pequeño *pas de deux* titulado *Imaginación.*

Al presenciar un ensayo del programa del BC, antes de su presentación en el TBA, Celestino Gorostiza señaló que el jazz era la música del siglo y la idea de acompañarla con danza cumplía el objetivo de incrementar el interés por escucharla, por lo que decidió incorporar la coreografía de Tulio de la Rosa al nuevo BCM.[15] Enrique Martínez, director huésped del conjunto, quien también asistió a la última función de *Ballet-jazz*, se unió a la propuesta de Gorostiza.[16]

El debut con BC tuvo lugar el 12 de agosto de 1963 en el TBA y se le encargó a Clynes la promoción. Ese día se reportó un lleno completo con gran éxito para el grupo y el coreógrafo. La primera parte del programa, *Suite de jazz*, estaba estructurada con los grandes éxitos de Tino Contreras: "El hombre del brazo de oro", "Mack the Knife" y otras melodías que se alternaban ágilmente. La segunda parte, *Orfeo en los infiernos*, era un ballet completo con una duración de media hora, durante el cual el quinteto no ocupaba el escenario.

Aunque se creyó que la mayoría de los asistentes iba con la intención de oír a Contreras, respondieron con euforia al ballet.

Para la presentación de *Orfeo en los tambores*, Antonio López Mancera diseñó una aparatosa y complicada escenografía, consistente en una estructura de tubos de acero, pesada, que exigía la buena voluntad de los trabajadores de tramoya e intendencia para levantarla sobre el escenario.[17] No obstante, esta armazón le agregó interés a la coreografía.

La bailarina Socorro Bastida, quien participó como intérprete de ambas coreografías cuando fue miembro del BC, comentó que las funciones fueron bien recibidas: "tuvieron que cerrar las puertas

[12] Hans Sachs y Raquel Tibol, entre otros críticos, reportaron la influencia de Maurice Béjart en las obras de inicio de la coreógrafa, que ella no acepta como imitación. A lo largo de su vida, Nellie Happee se ha mantenido al tanto de los cambios estilísticos en la producción coreográfica internacional, pero no se ha adherido a ellos, apegada a sus propios principios estéticos y emocionales.

[13] Por esta razón nos ocuparemos de la evolución de su coreografía en los capítulos siguientes.

[14] A fines de octubre de 1963 Constanza Hool anunció su temporada en Bellas Artes. En ese momento declaró que los bailarines de BC desconocían por completo el jazz, ya que no era suficiente moverse en forma rítmica, sino hacerlo con los tiempos precisos, además de ser buen actor y saber llevar los contratiempos. S/a, "Nuevos programas de jazz y ballet", en *Cine Mundial.* México, D. F., 30 de octubre de 1963.

[15] Manuel Ávila, "La extraña combinación: jazz con baile clásico", en *Esto*. México, D. F., 24 de julio de 1963, Archivo Tulio de la Rosa (ATR), Cenidi Danza.

[16] Después de su presentación con BC se afirma que BCM presentará *Orfeo en los tambores,* obra de Tulio de la Rosa, y se anuncia el estreno de *Speed Crazy* (Carrera loca), que será un ballet cómico inspirado en el cine mudo de los años veinte, con libreto del mismo Gorostiza. A. B. C., *Acuarela*. México, D. F., 19 de octubre de 1963.

[17] T. de la Rosa, *El Ballet de Cámara…, op. cit.*, p. 105.

de Bellas Artes porque no cabía la gente […] los tres pisos […] se llenaron. Fue algo diferente de lo que se había hecho".[18]

Algunos críticos destacaron la brillante presentación de *Orfeo en los tambores* con BC; entre ellos, Agustín Salmón consideró que la obra era "una verdadera revelación y un camino para la danza en México"; Luis Bruno Ruiz llamó la atención sobre "El hombre del brazo de oro", en la que el coreógrafo logró modelar una obra apegada a "la línea y espíritu de ese tema tan moderno de Bernstein"; José Hugo Cardona subrayó la novedad de "la conjunción del ballet clásico de puntas y braceo singulares, con la distorsión y deslumbre lírico de la música de jazz"; K. H. W. afirmó que en la estupenda coreografía de Tulio de la Rosa la leyenda de Orfeo cobraba vida "en una interesante versión plena de aciertos".[19] *Orfeo en los tambores* constaba de siete escenas engarzadas donde De la Rosa mostraba los distintos estilos del jazz. Las danzas se estructuraron conforme a las melodías, que fueron: "Mood", "Boteros del Volga", "Imaginación", "En el viejo Estambul", "Take the A train" (Duke Ellington), "Mack the Knife" (Kurt Weil) y "El hombre del brazo de oro". En esta coreografía Tulio actuó además como bailarín y, según reseñó K. H. W., supo distribuir inteligentemente los talentos a lo largo de la obra, equilibrando así la coreografía.[20]

Sin embargo, también hubo observaciones poco alentadoras: "La primera impresión recibida fue de algo vago e incoherente, pese a la insistencia de las fuerzas infernales para arrancar a Eurídice de los brazos de su amado".[21]

Después del estreno de *Orfeo en los tambores* con BCM, Luis Bruno Ruiz, gran admirador de la danza clásica, afirmó que esta obra no debía presentarse al lado de la expresión dancística clásica, pues "desconcertaba" al público. Reiteró que tenía "aciertos coreográficos y musicales innegables", pero tras el romántico *Grand pas de quatre* causaba un "trauma emocional" que debía evitarse por "higiene mental".[22]

El mismo crítico manifestó que *Speed Crazy*, coreografía con libreto del propio Celestino Gorostiza, fue pensada para hacer reír y pasar el rato; la obra tenía "reminiscencias del cine mudo", con personajes como La chaperona (Farnesio de Bernal), que complicaba la trama; La *vamp* (Bettina Bellomo), que tenía desplantes de "reina de cabaret"; El gaucho, a quien se le colgaban del cuello las mujeres que lo adoraban; además de Las *flappers* y Los *gangsters*, que se burlaban de los bigotones policías.[23] Estos comentarios ofrecen, cuando menos, una idea vaga de la coreografía.

De acuerdo con un crítico anónimo, poco se podía decir de *Speed Crazy*: "situaciones harto conocidas, chistes baratos y una ausencia total de coreografía, siendo una buena pieza para el Teatro Blanquita o cualquier cabaret".[24]

Otra nota hizo referencia a *Speed Crazy* calificándola de "desorbitada como el cine mudo que trataba de evocar",[25] y Luna Arroyo sentenció que la obra era inferior a otros trabajos de Tulio de la Rosa, pues "cualquier presentación del más pequeño grupo de jazz negro americano supera este infortunado ensayo".[26]

Las coreografías con música de jazz exhibidas en el mismo espacio (TBA), pero para un público distinto, fueron mal recibidas: la "alta cultura" mexicana rechazó mezclarse con la cultura popular de influencia estadunidense, y parecía preferir el folclor nacional en lugar de experimentos realizados con música y movimientos de "club nocturno". En una nota periodística, José Luis Durán arremetió contra Rosa Lee Clynes comentando que había embaucado a Celestino Gorostiza y a Tulio de la Rosa para lograr que se presentara la función de *Ballet-jazz* en Bellas Artes. El encabezado de su reseña incluyó una sentencia moralista: "¡A lo que hacen llegar a las chicas decentes!"[27]

Por su parte, Nellie Happee recuerda que las coreografías de Tulio tuvieron mucho éxito en el BC, pero al incorporarse al BCM surgieron varios problemas "empezando con el Consejo del Ballet

[18] Socorro Bastida citada en M. A. Escudero, *Zapatillas y recuerdos…*, *op. cit.*, p. 86.
[19] Sylvia Ramírez, "Tulio de la Rosa", en *Una vida dedicada a la danza,* Cuadernos Cenidi Danza José Limón núm. 21. México, Cenidi Danza/INBA/Conaculta/SEP, 1989, p. 31.
[20] *Idem.*
[21] Esperanza Pulido, "Jazz y Quinteto de jazz", en De música y de músicos, *Novedades.* México, D. F., 22 de agosto de 1963.
[22] *Carnet musical*, s/r, enero de 1964, FFS-BNA.
[23] *Idem.* Maya Ramos recuerda que los personajes de los policías se basaron en los Keystone Cops, de Mack Sennett, director de cine mudo, que encarnaban al policía incompetente que cometía muchas tonterías.
[24] *Loc. cit.*
[25] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.,* p. 85.
[26] Antonio Luna Arroyo, "Ballet Clásico de México", s/r, 1963, B-5 CGB, BNA.
[27] José Luis Durán, "¡Silencio!", en *Cine Mundial*, s/r, ATR, Cenidi Danza.

Speed Crazy. Coreografía de Tulio de la Rosa. De izquierda a derecha: Julio Martínez, Farnesio de Bernal, Laura Echevarría, Laura Urdapilleta, Jorge Cano y Marcos Paredes.

Concierto, y con los periódicos". El mismo Luis Bruno Ruiz preguntaba "¿qué era eso?" Desde su perspectiva, el dueto de *Orfeo en los tambores,* que bailaban Tulio y Sonia, era muy bello, aunque consideró que *Speed Crazy* "cuajó menos, a pesar de que la idea era muy buena".

Maya Ramos indica que la obra de Tulio de la Rosa era muy innovadora, pero que la crítica de la época —"solemne y aburrida"— se negaba a reconocer que en el ballet se dieran escenas de humor. Con respecto a la producción coreográfica total de Tulio de la Rosa, Happee señala que él no se inclinó por la obra contemporánea y, debido a que poseía una excelente memoria, se dedicó a hacer las reposiciones de las obras del repertorio clásico dentro del BCM, apegadas a las del BNC.

Para Happee, el que hubiera varias tendencias en la misma compañía —la clásica, la moderna, el jazz— no era malo, pero tiempo después indicó que se perdería el rumbo al llegar Michael Lland, que era "de formación clásica". Con base en su larga experiencia dentro del medio agrega: "la señora Otero también admitió la tendencia moderna, y luego, con el ingeniero [Salvador Vázquez Araujo] se volvió al clasicismo cubano".[28]

Años más tarde, Tulio de la Rosa asentó:

> De mis obras puedo decir que la reposición de *Orfeo en los infiernos* se resintió de la ausencia —por falta de presupuesto— del quinteto de Tino Contreras, compositor de la música […] *Speed Crazy,* basada en una idea del maestro Celestino Gorostiza con personajes del cine mudo […] cumplió con el objetivo de equilibrar el programa divirtiendo al público, gracias a la actuación de Farnesio de Bernal, a la excelente interpretación de la música de esa época, al grupo del maestro Chucho Zarzosa y la novedosa escenografía de Antonio López Mancera. Creo que ambas obras cumplieron su cometido pero no se ganaron el derecho de una reposición.[29]

Gloria Contreras

En busca de su propia línea coreográfica, Gloria Contreras[30] se encaminó a la experimentación formal, al concienzudo aprovechamiento de la música y el movimiento de los grupos, por lo que sus obras eran vistosas, atractivas. Con la seguridad que le otorgaba haber estado cerca de George Balanchine, gran coreógrafo del siglo XX, y atesorar en su experiencia varias obras montadas —además de las características propias de su personalidad— Gloria mostraba mayor arrojo.

En 1961 Durán ya había externado una observación acerca de las cualidades coreográficas de Balanchine y su influencia en Contreras:

> …siguiendo un camino semejante al de Tudor, pero con un cerebralismo total, Balanchine ha hurgado tenazmente en el movimiento en sí, logrando llegar a los valores esenciales, con realizaciones que se han ido depurando hasta convertir la sensación visual en algo tan vigoroso que no necesita nada más […] Un ejemplo nuestro de esta corriente podría ser el ballet *Vitálitas* […] que sin estar plenamente logrado produce, sin embargo, un impacto que en la memoria se relaciona inevitablemente con todo lo emocionante, juvenil y vigoroso.[31]

[28] Nellie Happee en entrevista realizada por María Cristina Mendoza, 28 de diciembre de 2009, inédita.
[29] Tulio de la Rosa en entrevista realizada vía Internet por María Cristina Mendoza, junio de 2009.
[30] María del Carmen Gloria Contreras y Roeniger nació el 15 de noviembre de 1934 en la ciudad de México. Estudió con Madame Dambre (1946-1954), después en la School of American Ballet (1956-1964), con George Balanchine (1956-1964) y con Carola Trier (1958-1965). Bailó en el Ballet de Nelsy Dambre, BCoM, Royal Winnipeg Ballet y The Gloria Contreras Dance Company of N.Y. Su marido, Lou Luke, la apoyó para que formara su primera compañía de danza, denominada México Lindo, con la que montó su primera coreografía, *El mercado*, con los *Sones de mariachi,* de Blas Galindo, de esencia clásica. Ha presentado trescientas diecisiete coreografías, ciento veintitrés de ellas de su autoría, con el TCUNAM.
[31] Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta, op. cit.,* p. 55.

Asimismo, Durán había externado su opinión acerca de *Huapango* en su presentación con BC en el Festival de Danza Mexicana de junio de 1962, antes de que se incorporara al repertorio del BCM:

> Prestar mayor atención a lo que ocurre fuera de los puntos de reposo y agudizar el contraste entre las direcciones, dibujos, niveles y ritmos, es algo que no ha pasado inadvertido para Gloria Contreras. En *Huapango*, esta coreógrafa emplea todos los recursos a su alcance para equilibrar la danza con la carga emotiva de la música —y lo logra—, pero olvida que no es posible sacrificar al entusiasmo un material musical, que forzosamente va asociado a sedimentos más profundos. Sin embargo, el talento de Gloria Contreras es indiscutible.[32]

En otro artículo para *El Día*, Durán explicó la etapa coreográfica por la que transitaba Contreras: "Gloria me dijo alguna vez que la danza debe expresar cosas, pero sólo las que el espectador asocie subjetivamente". Con estas palabras como eje, Durán ubicó a Gloria entre los artistas románticos, líricos y sensualistas. En esa ocasión estrenaba *Homenaje a Revueltas* y luego presentaba *Vitálitas,* considerada por Durán, hasta ese momento, como "su mayor acierto":

> Gloria Contreras se caracteriza por la pasión y el vigor que sabe poner en cada movimiento. Su posición estética se identifica con la de Balanchine —su entusiasta consejero— por cuanto se considera el cuerpo humano en acción como elemento determinante y suficiente de la obra dancística. Cree que la danza no debe relacionarse con nada literario, pero al mismo tiempo desconfía de los vanguardistas de Nueva York, quienes especulan con el esnobismo de cierta gente que se emociona con lo atrevido.[33]

Huapango se estrenó en México con BCoM el 25 de febrero de 1959. El *pas de deux* fue interpretado por Ana Cardús y Jorge Cano, Cora Flores bailó el solo del arpa, y Gloria Contreras *El gavilancito*. Hubo catorce telones en esa ocasión, pero Contreras resaltó:

> …muchas personas se sintieron ofendidas por la técnica clásica y el simplísimo vestuario negro con un toque de color que surgía de un fondo azul: se extrañó que no hubiera elementos folcloristas. Hubo riñas entre el público, tanto en los asientos como en los pasillos. Pero *Huapango* ha probado ser un emblema de un mexicanismo que expone lo propio dentro de lo universal. La obra ha sido adquirida para el repertorio de múltiples compañías y se ha bailado en casi todo el mundo.[34]

Efectivamente, algunos críticos se mostraron desilusionados "porque el ballet de Gloria no reflejaba el colorido de la música tradicional ni en su movimiento ni en su vestuario. Pero el público joven sí se entusiasmó con la pieza. Dentro de la danza mexicana *Huapango* es equivalente a lo que son en la plástica nacional las pinturas de Rufino Tamayo o los dibujos de José Luis Cuevas".[35]

La coreógrafa asegura que *Huapango* no tenía la intención de referirse a lo mexicano, ya que ella sólo se basó "en el ritmo de la obra para desarrollar figuras y movimiento" con el único objetivo de crear emoción. Sin embargo, "*Huapango* es muy mexicano", sentenció.[36] Esta obra se apoyaba en los temas melódicos, mientras que *La feria,* otra de sus piezas, en el ritmo y la armonía, dijo Contreras.

Para Ricardo Mungarro, *Huapango* expresaba el mensaje telúrico y brillante de la raza mexicana mediante un nacionalismo universalista: "Sus movimientos son muy expresivos, a veces tiernos y a veces dramáticos".[37]

Happee también incluyó a *Huapango* en el repertorio de BC (antes de BCM), así como las obras *Vitálitas, Parábola bíblica*, y el dueto de la *Sinfonía* de Orrego Salas, lo que indica el aprecio que le tenía al trabajo de Contreras dentro del ámbito de la danza clásica mexicana.[38]

---

[32] *Ibid.,* p. 72.
[33] *Ibid.*, p. 82.
[34] Gloria Contreras, *Diario de una bailarina*. México, UNAM, 1997, p. 91.
[35] *Ibid.,* p. 84.
[36] *Ibid.,* p. 120.
[37] Ricardo Mungarro, "IV Festival de Danza. Ballet Clásico de México", en Rapsodia, *La Prensa*. México, D. F., 10 de junio de 1969, FFS-BNA.
[38] G. Contreras, *op. cit.*, p. 85.

En su *Diario de una bailarina*, Contreras recogería las recomendaciones que Balanchine le hizo después de asistir a un ensayo de *Huapango*, las cuales le han servido de apoyo a lo largo de su vida artística: "crea una imagen y llévala al exterior. Dale una motivación a tu danza […] Inventa un problema y en la lucha por eliminarlo encontrarás imágenes nunca antes usadas […] No crees sobre la melodía. El ritmo o la armonía son la atmósfera con la riqueza sobre la que tendrás que crear".[39]

De esta manera, el *Huapango* que estrenó en México fue muy diferente al que presenció Balanchine, ya que Contreras lo modificó, la única obra que volvió a crear de manera consciente.[40]

Después de su estreno con el BCM, Raquel Tibol manifestó: "la coreógrafa insiste en su apego a la danza-danza: figuras, ritmos, conjuntos, enlaces que son formas o estructuras en sí mismas, voluntariamente exteriores, obviamente brillantes".[41]

Melgoza Paralizábal admiró su energía: "Soberanas son la vitalidad y la simple e inexplicable alegría del solo existir. Los bailarines son ahora, ante todo y sobre todo, criaturas aéreas transfiguradas por las luces fosforescentes".[42]

El crítico se explayó comentando que José Pablo Moncayo había eternizado el material folclórico que escuchó durante un viaje que hizo al puerto de Alvarado, y consignó que "la espléndida selección y organización temática, y su extraordinaria orquestación" ubicaban a esta pieza dentro del repertorio sinfónico universal.

A continuación abordó la obra dancística:

> Gloria Contreras crea una coreografía con distintas unidades indivisibles, cuyas partes, si decidiéramos aislarlas, no serían otra cosa que miembros amputados del cuerpo sobradamente bello y sano. Existe una preocupación verdaderamente cósmica que por una parte es técnica y por otra poética. Lo conceptual y geométrico ante lo sensible y luminoso, la línea y la perspectiva frente al color y la luz, percibiéndose tales valores a la distancia estrictamente necesaria para distinguir el espacio armonizado con el tiempo. Sólo así puede ser apreciada y comprendida la mágica profundidad del realismo mexicano.[43]

Hasta esa fecha, Contreras consideraba a *Huapango* como su creación más difícil, pues era una obra para atletas —bailarines de primera categoría—, que además debían desarrollar sensibilidad hacia el estilo "que dentro de una universalidad posee elementos profundamente mexicanos". Como intérprete de la obra, Happee reconoció que le encantaba bailarlo, aunque resultaba "matador" al incluir sólo tres bailarinas en lugar de cuatro, versión que presentaba el BC.

Vitálitas. Coreografía de Gloria Contreras. Francisco Martínez y Tania Álvarez. En el piso: Artemisa Pedroza.

Al igual que muchos intérpretes de formación clásica, Contreras consideraba que existía "una fusión definitiva entre la danza y el ballet", e hizo hincapié en que todo bailarín competente debía estudiar ambas técnicas, ya que la mayoría de los coreógrafos contemporáneos tenían un lenguaje "que tiende a unificar las corrientes".[44]

Para crear *Vitálitas*, otra de las obras que montó para el BCM, Contreras explicó que cuando vivía en Nueva York, una amiga organizó una reunión para presentarle al joven compositor inglés Peter Dickinson, estudiante de la Juilliard School of Music. En esa velada ella escuchó su concierto para cuerdas y ocho variaciones para piano, música que se convirtió en los cimientos de su coreografía *Vitálitas*.

Contreras fue alentada por Balanchine para trabajarla, por lo que ella le escribió a su padre:

[39] Mitchell Snow, *Movimiento, ritmo y música. Una biografía de Gloria Contreras.* México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 71. Contreras comentó que su coreografía *El mercado* satisfizo más a Balanchine, tal vez porque encontró en ella un esfuerzo mayor en cuanto a la invención de los pasos.

[40] Cuando Contreras montó *Huapango* con el BCoM de Felipe Segura, ya se había presentado con éxito ante el público neoyorquino. A mediados de los años sesenta, el Joffrey Ballet montó *Huapango* y *Vitálitas*; Clive Barnes elogió *Huapango* por ser "potente como el tequila", así como por el sólido diseño coreográfico que permitía que cuatro bailarines dominaran el enorme escenario del City Center Theatre. M. Snow, *Movimiento, ritmo y música…, op. cit.*, pp. 73, 135.

[41] Raquel Tibol, "Mujeres a las que congregó la danza", *op. cit.*

[42] Arturo Melgoza Paralizábal, *El maravilloso monstruo alado.* México, UNAM, 1996, p. 2.

[43] *Ibid.*, p. 3.

[44] "Entrevista a Gloria Contreras", s/r, AJC.

> …hemos desarrollado una línea pura; la danza por la belleza de la danza misma, en comunión con la música. Es el mismo proceso que se ha llevado a cabo en las otras artes, y si se analiza, es el resultado de causas muy diversas. Pero el individuo que pertenece a su tiempo, que vive y respira dentro de su atmósfera, permanece impávido ante la coreografía del ballet ruso […] Esta época exige más del arte.[45]

Contreras asentó en su diario que *Vitálitas* era tan buena que podría estar a la altura del New York City Ballet, se quejó por la falta de reconocimiento que sentía en esa ciudad, y expresó el deseo de escenificar la obra en México, ya que "un ballet guardado, es un ballet muerto".[46] Describió la música de Dickinson como "muy cerebral", aunque declaró que las extrañas combinaciones de sonidos y ritmos le habían sugerido nuevas ideas de movimiento, y la convencieron de usar la cabeza antes que el corazón para componerla. A final de cuentas, y según su biógrafo Snow, hubo un balance entre ambos.

Alguna vez Balanchine manifestó que al hacer coreografía deseaba "ver la música y oír la danza", idea a la que se adhirió Contreras al dedicarse a un estudio profundo de la partitura de Dickinson: "Hay partes donde un compás está en tres cuartos, el segundo en cinco cuartos y el siguiente en seis octavos. Sus contrapuntos son muy diferentes uno del otro y es fascinante transformar estos sonidos en movimientos".[47] En México *Vitálitas* se montó con BC y fue iluminada por Tom Skelton: "abría con un ciclorama azul. Después poco a poco iba descendiendo una luz roja hasta que acababa por dominar el escenario al final de la obra".[48]

Manuel Blanco afirmó: "*Vitálitas* es el paso decisivo a la expresión neoclásica y abstracta, y por ese camino a la creación contemporánea".[49] En opinión de Nellie Happee, cada variación de *Vitálitas* poseía un carácter claro, distintivo. Anteriormente no se usaba la música así, siguiendo la partitura a detalle y aprovechando los contrapuntos. Como directora del BC, recuerda que para estrenar la obra tuvieron que copiar todas las partichelas, porque la partitura no las tenía. Tras esa labor, cuando finalmente pudieron oír la composición descubrieron que "le faltaba enjundia", ya que el piano mostraba más ataque que la orquestación, pues al parecer en aquel momento Peter Dickinson no tenía mucha idea en cuanto a este último aspecto. Cuando se grabó la obra se le añadieron refuerzos instrumentales, lo cual se pagó, rememora Happee, con "lo que lograron juntar el BC, Ana del Castillo, y un apoyo que consiguió Gloria".[50]

La maestra Happee señala que Gloria Contreras estaba acostumbrada a que su trabajo coreográfico fuera bien pagado —experiencia que tenía desde Estados Unidos—, por lo que a veces se dificultaban las negociaciones, pues por lo general Happee no contaba con el apoyo económico para solventar el pago de sus obras. A la larga, quizá esta situación desanimó al BCM para solicitarle más trabajos.

Por otra parte, Contreras describió al BCM como una "compañía triste", no por quienes la integraban, bailarines que ella conocía y, según afirmó, "tenían la capacidad de bailar muy bien". Triste, porque desde su perspectiva faltaba una cabeza que los condujera, pues los criterios directivos habían sido muy variados hasta entonces. Asimismo puntualizó que sus producciones no alcanzaban el nivel artístico que debía tener una compañía clásica, ya que las obras tradicionales se enfrentaban a la comparación, cosa que no pasaba al hacer producciones nuevas, pues los coreógrafos originales creaban para la habilidad y el talento del momento. También manifestó que mientras la danza clásica manejaba la "lejanía del artista" con personajes mitológicos, la creación contemporánea buscaba que el bailarín fuera un ser real. El BCM se consumía, desde su punto de vista, por "no hacer nada o muy poco: una función al año", en tanto que ella, en el Taller Coreográfico de la Universidad, tenía la oportunidad de participar en muchas presentaciones y estrenos.[51]

[45] M. Snow, *op. cit.*, p. 93.
[46] G. Contreras, *op. cit.*, p. 120.
[47] *Ibid.*, p. 95.
[48] M. Snow, *op. cit.*, p. 147.
[49] A. Melgoza Paralizábal, *op. cit.*, p. 80.
[50] Nellie Happee, en entrevista citada.
[51] Blanca Sevilla, "Gloria Contreras, directora del Taller Coreográfico", *Ellas*. México, D. F., s/f, FFS.

Obras de coreógrafos nacionales durante la etapa de Clementina Otero

Durante el sexenio en el que Clementina Otero permaneció en el puesto, el BCM sacó provecho del repertorio ya existente y de los nuevos montajes realizados principalmente por los coreógrafos extranjeros, como Michael Lland, Miro Zolan y Manuel Parres. La novedad fue la apertura que se dio a las coreógrafas pertenecientes a la danza moderna: Waldeen, Bodil Genkel y Josefina Lavalle.

El peso de la producción coreográfica del BCM, de autoría nacional durante el periodo mencionado, recayó en Gloria Contreras, quien montó *Sensemayá, Diseños líricos* y *Alusiones*, aunque siguieron presentándose las obras de Nellie Happee *Variaciones, Trío* y *Encuentro*, y se estrenó *Bachianas*. Los montajes de las bailarinas de corte moderno fueron *Tiempo entre dos tiempos,* de Waldeen; *Dúo*, de Genkel; y *Danza para cinco palabras*, de Lavalle.

De los montajes de Contreras, *Diseños líricos*, con música de Krieger, causó menor impacto que *Alusiones* —o *Bachianas*, de Happee—, por lo que se encuentran pocas menciones al respecto. Franz Mont reportó, en la función del II Festival de Danza de 1967, que *Diseños líricos* fue recibida "con el color e interés que la coreógrafa sabe despertar en los espectadores. En sus tres movimientos, que dan al braceo la debida importancia, los intérpretes —ataviados en azul, verde y rojo— entrelazan, ondulan y combinan con acierto sus pasos".[52]

En *Excélsior*, un cronista describió que en *Diseños líricos:*

> …los movimientos de las bailarinas se caracterizaron por saltos largos y braceo amplio, resaltando el *pas de trois* interpretado por Sonia Castañeda, Francisco Martínez y Freddy Romero, [en el] que demostraron seguridad en el dibujo coreográfico y, sobre todo, el sentido profesional de adentramiento en el espíritu que la coreautora quiso darle […] una visibilidad de poesía lírica.[53]

En 1967 Luis Bruno Ruiz se limitó a expresar que los bailarines se "habían adentrado" en el espíritu de la obra.[54]

Desde mi perspectiva, la coreógrafa consideró que *Diseños líricos* tuvo poca repercusión, razón por la que ya no la volvió a reponer. En contraste, *Alusiones* fue abordada por los críticos de manera extensa, aun antes de su estreno.

En una entrevista concedida por Contreras para promocionar las próximas funciones del BCM, hizo referencia a *Alusiones* y expresó que en las obras de Balanchine el atractivo principal era el trabajo de piernas, mientras que a ella le gustaba resaltar "la cara y el torso de los bailarines". Indicó también que durante su estancia en Estados Unidos había hecho un trabajo de improvisación siguiendo las sugerencias musicales de un guitarrista que interpretaba melodías folclóricas, experiencia que le ayudó a liberarse de los prejuicios del clasicismo y a adquirir mayor soltura al componer, cualidad que puso en práctica con su propia compañía.[55]

Alusiones materializó su intención de provocar al receptor ofreciéndole "un millón de cosas, sin decir nada". El público tendría que poner de su parte para involucrarse con esta obra que buscaba al espectador activo. Como estructura musical empleó las cinco piezas del *op*. 5, las tres variaciones para piano, *op*. 27, y las seis bagatelas para cuarteto, *op.* 9, de Anton Webern, compositor en el que se adentró, pues aunque quería trabajar con otros, como Stockhausen, Boulez o Stravinski, no se sentía lista para abordar sus complejidades.

Con este interés como guía, se vio precisada a profundizar en el estudio de los músicos contemporáneos; al principio todos le sonaban igual, pero al abordar a Webern surgieron para ella nuevas perspectivas: en cada nota encontró un valor y logró construir una obra que llamó "subconsciente", en la que cada movimiento era distinto a todo lo anteriormente hecho, "que yo misma no pensaba que pudiese existir", afirmó.[56]

Según declaró, el acento estaría puesto esta vez en la emoción y no en el virtuosismo, lo que la confrontó con Balanchine, quien quizá la juzgaría "cursi". Pero argumentó: "él buscaba la forma pura, sin

[52] Franz Mont, "El ballet y la danza", en *El Nacional.* México, D. F., 15 de octubre de 1967, FFS-BNA.
[53] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 4 de septiembre de 1967, FFS-BNA.
[54] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.,* p. 268.
[55] G. Contreras, *op. cit.*, p. 94.
[56] *Idem*.

la presencia humana. Yo me muevo en dirección opuesta, aunque me baso con firmeza en sus enseñanzas".[57]

Luis Bruno Ruiz consideró que Contreras merecía "el más ferviente elogio", pues con *Alusiones* se notaba "un avance en la coreografía", a pesar de la influencia estadunidense que se percibía en ella.[58] Una nota sin autor —pero que bien podría ser de Ruiz— describió la obra: "son catorce cuadros que sugieren los diversos estados anímicos […] a veces expresa casos de tipo sicodélico y las personas se ven como a través de un misterioso espejo de Arnold Gesell". Comentó el cronista que Urdapilleta-Cano habían bailado un *pas de deux* "muy expresivo", lo cual puso de manifiesto que los bailarines de técnica clásica eran sobradamente competentes para interpretar "las formas modernas de la danza expresionista".[59]

Para Alaíde Foppa, en esta obra los bailarines de clásico se vieron forzados a acomodarse a las contorsiones y los estiramientos, a lo imprevisto y lo dinámico de la danza moderna. Así también, Foppa notó que se entregaban a ella "sin individualismos, sin pretensiones, con una modestia admirable", incluso Laura Urdapilleta, primera figura. Sin embargo, desaprobó que la coreografía presentara tantas ideas, algunas desarrolladas demasiado rápido, por lo que al espectador se le hacía difícil captarlas.[60]

Don MacDonegh comentó en el *Times* (1967) que "la sensibilidad de Gloria Contreras a la música siempre resulta en movimientos interesantes y, en ocasiones, en un hermoso ballet como *Alusiones*".[61]

Baqueiro Foster encontró que Contreras se inspiró en la estructura musical para volcarla:

> …en imágenes que van de acuerdo a la expresión sonora. Con ello la autora demostró ser poseedora de una rara sensibilidad, renunció a movimientos superfluos para unir la danza clásica, en toda su intensidad lírica, a lo más depurado de la danza moderna. Las tres obras (del compositor) fueron el germen de los catorce números que integraron la coreografía, desarrollados con gran riqueza de procedimientos en presentaciones alternativas en las que va aumentándose el número de participantes en ellas.[62]

Años después, Óscar Flores Martínez describió la obra de la siguiente manera:

> …constituye más que un juego de formas coreográficas, pequeños retablos donde se sintetiza al máximo una acción dramática. Aparentemente inconexos, estas sensaciones de la obra recobran su "sentido", entiéndase esto como la visión crítica de la artista, al analizarlos en conjunto. Los pequeños trozos coreográficos de Gloria Contreras funcionan como *flashes,* cortas miradas a un contexto que podría ser el de una gran ciudad. En *Alusiones* menos es más…[63]

Contreras, impresionada en Estados Unidos por la presentación de la compañía japonesa Gagaku, cuyas obras semejaban a un ritual religioso y generaban una gran emoción a partir del criterio de economía y sencillez,[64] trabajó *Sensemayá*.

En esta coreografía, Gloria confraternizó a dos poetas: Nicolás Guillén y Langston Hughes. Explicó que Hughes introdujo el jazz a la poesía estadunidense, mientras que Guillén revelaba en su obra "el acento afrocubano, pronunciado con voz excepcional […] Al son del tambor y el vértigo sensual, imprimieron a su canto una desenvoltura festiva, tras la que gime la ancestral tristeza del esclavo, alcanzando el idioma así inusitada riqueza y colorido".[65]

Su obra intentaba reproducir de manera pasional la tragedia étnica, "universalizando el fenómeno". En ella se revelaba:

> …fielmente la discriminación entre las sociedades blancas súper desarrolladas: el ambiente neoyorkino hervía con noticias de Angela Davis, Eldridge Cleaver, Malcolm X, Martin Luther King […] Tanto ellos como

[57] *Loc. cit.*
[58] L. B. Ruiz citado en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 268.
[59] S/a, "Temas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 30 de abril de 1968, FFS-BNA.
[60] Alaíde Foppa, "Presentación del Ballet Clásico de México en el II Festival de la Danza", en *El Día.* México, D. F., 21 de agosto de 1967, FFS-BNA.
[61] Citado en M. Snow, *op. cit.*, p. 138.
[62] Gerónimo Baqueiro Foster, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*. México, D. F., 30 de abril de 1968, FFS-BNA.
[63] Óscar Flores Martínez, *Cortes selectos*. México, INBA/CNCA/Cenidi Danza, 1991, p. 73.
[64] *Ibid.*, p. 94.
[65] A. Melgoza Paralizábal, *op. cit.,* p. 73.

> Frantz Fanon me abrían el cerebro hacia lo ancestralmente arbitrario e injusto. Quise hacer un ballet al poema de Guillén. Me encantaba la idea de *Sensemayá*, la serpiente, del reto que significaba tejer su movimiento sinuoso […] inconscientemente seleccioné a un bailarín negro para hacer el papel de serpiente y a una comunidad blanca para matarla. La danza retrataba un linchamiento como los que se vivían en Alabama y en tantos otros pueblos…[66]

Fidelio reconoció la "construcción limpia" de esta artista mexicana que había compuesto brillantes trabajos para "las compañías de ballet modernista de los Estados Unidos". Se refirió entonces a su estilo: "un híbrido de Petipa y Fred Astaire, con fuertes condimentos de José Limón". Asimismo hizo mención a que el pintor Carlos Mérida inventó unas boinitas para las bailarinas, que las afeaban, y que:

> …los guantes que llevan las señoritas no nos permiten olvidar lo que de *show* tienen las composiciones de la Contreras, y el telón de gasa en el que se incrusta a línea algo que pretende simbolizar a una serpiente. Nada gana con esta obra el repertorio balletístico mexicano, aunque los primeros momentos de la serpiente (Freddy Romero) den buena oportunidad a un bailarín con capacidad expresiva.[67]

Esta obra fue montada en México (1965) poco antes de la muerte del padre de Contreras, acontecimiento tras el cual regresó a Nueva York con un ánimo depresivo que le impidió componer por algún tiempo.[68]

Nellie Happee

Happee montó *Bachianas* durante el periodo de Clementina Otero. John Fealy alabó el sentido musical que logró la autora y agregó:

> Sin ser una danza de mensaje, cuántas emociones hay aquí. Cuando los quince bailarines forman cinco tríos y avanzan sobre una diagonal, ejecutando una secuencia bastante sencilla, perfecta para este momento, se produce la danza. Nada de espirales, nada de golpes al pecho. Pido nada más un poco de mayor soltura en el solo de la bailarina principal […] También el vestuario podría ser de colores más intensos. Todas las obras de Happee siempre se visten de colores pastel.[69]

Para Fernando Larroca, esta danza mostró un "derroche de espiritualidad musical y de euritmia, en la que las ocho bailarinas y los seis bailarines forman un conjunto de sincronización y estética espléndidas. Cuadros plásticos de singular armonía son detalles de gran relieve". Con énfasis expresó que le había gustado "este bellísimo ballet", cuya sorprendente novedad fue "eliminar el vestuario clásico para que el público" pudiera apreciar la acción muscular de cada movimiento.[70]

Con respecto a esta obra, Tibol señaló con acierto que en el IV Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea, el punto intermedio entre el formalismo de Contreras y el énfasis en el contenido filosófico-humanístico de Genkel eran las obras de Happee. Sobre *Bachianas* dijo:

> …hay que situar el lirismo de Nellie Happee en el que se mezclan efectos de gran espectáculo, a todo escenario, con expresiones de interioridad, de relación afectiva, ya sea de parejas o de grupos. Y al decir de todo escenario debe entenderse: ancho, profundidad y altura. Las figuras de elevación, donde se han aprovechado muy bien las posibilidades virtuosas de las primeras figuras, le dan a este ballet un aire de amplitud y elegancia muy especial. Nellie Happee maneja elementos sentimentales imprecisos; no existe en su obra el valor argumental porque el tema permanece siempre en un segundo término para hacer resaltar los valores de danza pura.[71]

---

[66] *Ibid*., p. 75.
[67] Fidelio, "La danza no entra en el Jiménez Rueda", s/r, FFS-BNA.
[68] En 1966 la coreógrafa compuso *Sonata para piano de Stravinski,* y en 1967 volvió a crear de manera constante. M. Snow, *op. cit*., p. 135.
[69] John Fealy, "Ballet Clásico de México", en *Siempre!* México, D. F., 9 de julio de 1969, ANH.
[70] Fernando Larroca, "Gran estilo del Ballet Clásico en el Degollado", en *El Occidental.* Guadalajara, Jal., 9 de septiembre de 1969.
[71] R. Tibol, "Mujeres a las que congregó la danza", *op. cit.*

Bachianas. Coreografía de Nellie Happee. Toda la compañía.

Otro periodista describió *Bachianas* como "algo lánguida y quieta", argumentando: "Nellie Happee ha de haber pensado que era muy moderna si dejaba a sus bailarines quietos, en actitudes gimnásticas o estatuarias", por lo que el autor clamó por un nuevo Lessing para que escribiera acerca "de los límites entre la escultura y la danza [pues] la verdad es que nos aburrimos con *Las bachianas* […] faltas de movimiento y de vida".[72]

Para Mungarro, *Bachianas* no presentaba preocupaciones argumentales y sugería la inquietud humana por afirmar lo positivo, donde movimientos y desplazamientos estaban "muy bien combinados".[73]

Marco Antonio Acosta dijo que *Bachianas* era un "bello ballet" en el que Happee, "excelsa artista", creó "un discurso coreográfico alegre, sencillo, luminoso".[74]

Jorge Cano

Mucho más cercano a la corriente tradicional, Jorge Cano presentó sus *Danzas españolas —Suite de danzas—*, que fueron bien apreciadas por el público. Esta obra cumplía la función de equilibrar el programa que mayormente contenía obras de "carácter contemporáneo". El articulista de *Siempre!* reconoció que la coreografía de Cano no era "una española, ni un concurso de patadas y sentadillas […] tuvo sal, yerbabuena, albahaca y suave olor a marina".[75]

Cano compuso *Fuego muerto* en 1955, con música de Richard Wagner, coreografía que se bailó en 1957 en el TBA con el BCoM. Dos años después esta obra provocaría "un diluvio de invectivas", pues se consideró un atentado a la moralidad, como lo demuestra esta nota periodística:

> ¡Abominación en pleno Palacio de Bellas Artes! Atentado contra el arte y la sociedad […] *Fuego muerto* indignó al público […] quieren sublimar el más repugnante de los vicios […] Engendro cínico, irritante coreografía […] ¿Por qué no se pone un límite a tal desbordamiento? […] Sigue en Bellas Artes el alarde de homosexualidad […] ¿Resultaría sorprendente que un coreógrafo clásico ofreciera una propuesta novedosa, en oposición a las presentadas por los coreógrafos modernos que, en plena mitad del siglo XX, continuaban explorando los amores imposibles entre venados y lunas, entre doncellas y quetzales o

[72] S/a, "V Festival de Danza". *Siempre!*, México, D. F., 22 de abril de 1970, AJC.
[73] R. Mungarro, "IV Festival de Danza. Ballet Clásico de México", *op. cit.*
[74] Marco Antonio Acosta, "Sobre el segundo programa de Ballet Clásico de México", en *El Nacional*. México, D. F., 11 de junio de 1969, FFS-BNA.
[75] S/a, "De puntitas", en *Siempre!* México, D. F., 19 de mayo de 1965, FFS-BNA.

Fuego muerto. Coreografía de Jorge Cano. Ballet Concierto de México.

animales, tal como en el ballet del periodo romántico se había hecho con las sílfides, ondinas o espíritus intangibles?[76]

A pesar de todo, Jorge Cano declaró que *Fuego muerto* era su obra favorita:

…para la época, tratar un tema homosexual era un reto muy fuerte, y sin embargo lo llevé a cabo; creo que el éxito de la obra fue la sutileza con la que se tocó el tema […] resultó una obra bastante avanzada en forma y en tema […] Mucha gente no la entendió, quien captó de lo que se trataba le encantó, y quien no, pues gustó simplemente de la obra, sin desentrañar el contenido.[77]

Para componer *Caín y Abel,* Cano usó música electrónica que en los años sesenta apenas empezaba a escucharse. Luis Bruno Ruiz opinó que *Caín y Abel* tenía logros de composición y buena escenografía.[78]

Por el contrario, una nota de Foppa manifestó que el número menos logrado fue *Caín y Abel:* "la retórica de una coreografía gesticulante fue aún acentuada por el vestuario y la escenografía de pésimo gusto con que vistió López Mancera". Tania Álvarez, en su papel de Eva, "en vano se debatía por liberar el movimiento del peso de los trapos que la cubrían".[79]

En 1972 Jorge Cano estrenó *Idilios*, de la que Alfredo Henares tan sólo dijo que Benavides hacía poesía con sus manos y que Jorge Cano actuaba como un artista

Caín y Abel. Coreografía de Jorge Cano. Al frente: Tania Álvarez; derecha: Francisco Martínez; izquierda: Freddy Romero; atrás: Aurelio García.

[76] T. de la Rosa, *El Ballet de Cámara…, op. cit.*, p. 56.
[77] M. A. Escudero, *Zapatillas y recuerdos…, op. cit.*, p. 173.
[78] L. B. Ruiz citado en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 268.
[79] A. Foppa, "Presentación del Ballet Clásico de México en el II Festival de la Danza", en *El Día.* México, D. F., 21 de agosto de 1967, FFS-BNA.

completo.[80] Luis Bruno Ruiz habló de una "danza melódica", con movimientos ondulantes y un "braceo muy amplio".[81]

Waldeen

Ya dentro de la línea de la denominada danza moderna, Raquel Tibol manifestó que en *Tiempo entre dos tiempos* se usaban elementos mitológicos para expresar situaciones actuales por medio de una composición compleja con numerosos bailarines. En este caso, el tema sostenía y motivaba la coreografía sin degenerar en el ballet-teatro, pues "el elemento actuación o el efecto pantomímico" nunca sustituían a la danza. De esa forma, Waldeen dejaba a un lado "los mexicanismos de antaño" para acoger las preocupaciones universales. Tibol felicitó a Otero por haber obligado a la coreógrafa a volver a enfrentarse al público.[82]

En el homenaje que se le rindió a Waldeen en 1986, Luis Bruno Ruiz señaló:

> 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 surge la filosofía social que tiene el eco del grito agudo de protesta, de Herbert Marcuse, contra el puro materialismo de la sociedad tecnológica.[83]

Víctor Reyes destacaría que esta obra, por su contenido:

> …tiene miga, sobre todo por la ideología que siempre le hemos reconocido a la que fuera una gran danzarina en los tiempos de Michio Ito […] Las diferentes secuencias del ballet se prestan a varias consideraciones, no obstante que el relato que expresa en el programa contiene conceptos amplios para comentarse. Pero la obra está bien hecha y estuvo bailada con más o menos acierto y empeño.[84]

En *Tiempo entre dos tiempos*, el desarrollo del ballet era completamente lírico, con aspectos espectaculares, pero siempre conservado el elemento de danza pura como base de la expresión: "un número de contenido y fuerza", opinaba Ricardo Mungarro.[85]

Marco Antonio Acosta felicitó a la señora Otero por tener la inteligencia de invitar a coreógrafos mexicanos al BCM. Sin embargo, con respecto a Waldeen afirmó que la danza debía narrarse por sí sola, sin recurrir a textos de "literatura filosófica" en el programa. Agregó que en la obra se notaba "confusión coreográfica y caos entre los bailarines: entrar y salir sin justificación, recurrencia a símbolos gastados, bailarines mal ensayados, vestuario mal resuelto y falta de imaginación de movimiento coreográfico".[86]

Florestán reportó que lo más interesante del programa presenciado fue *Tiempo entre dos tiempos,* aunque "podría sacársele más partido al tema, dándole más fuerza a la coreografía, que a veces resultaba poco definida". Destacó además que en la obra sobresalía el dueto de Elena Carter y Ricardo Riebeling.[87]

Por su parte, José Antonio Alcaraz se quejó de la difusión, que estuvo mal manejada, lo que había provocado un público fluctuante. Se manifestó interesado en *Tiempo entre dos tiempos*, una de las mejores obras de todo el festival, en la que Waldeen llegó a "la verdadera esencia del pensamiento formal de Bach y de la mutación ornamental que en el mismo operó Schönberg con mano maestra". Así, la coreógrafa obtuvo "una segunda metamorfosis" de ese material en una composición de "riquísima polifonía visual […] lograda mediante la contraposición de conjuntos lineales y volúmenes escénicos",

[80] A. Henares citado en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 514.
[81] L. B. Ruiz, "Éxito de Susana Benavides y Bernard Hourseau en el Teatro Jiménez Rueda", en *Excélsior*. México, D. F., 16 de octubre de 1972, FFS-BNA.
[82] R. Tibol, "Mujeres a las que congregó la danza", *op. cit.*
[83] L. B. Ruiz, *La danza que me dejó su huella.* México, INBA/Cenidi Danza, 1991, p. 78.
[84] Víctor Reyes, "IV Festival de la Danza. Notas de música", en *Últimas Noticias*. México, D. F., 7 de junio de 1969, FFS-BNA.
[85] R. Mungarro, "IV Festival de Danza. Ballet Clásico de México", *op. cit.*
[86] M. A. Acosta, "Sobre el segundo programa de Ballet Clásico de México", en *El Nacional*. México, D. F., 11 de junio de 1969, FFS-BNA.
[87] Florestán, "IV Festival de Danza", en *Novedades*. México, D. F., 11 de junio de 1969, FFS-BNA.

donde las solistas actuaron como "voces contrapuntísticas". Además, Alcaraz felicitó de manera especial a Asa Zatz por la iluminación.[88]

En opinión de Happee, la obra de Waldeen no funcionó —al igual que otras que realizó al final de su carrera— porque no tenía vocabulario dancístico y no se veía una propuesta coreográfica. Ella era "una señora muy inteligente pero pertenecía a otra época, como le pasa a todo mundo".[89]

Josefina Lavalle

En lo que se refería a *Danza para cinco palabras,* de Josefina Lavalle, Lin Durán argumentó que era lógico que la coreógrafa empleara recursos similares a los de montajes recientes de Anna Sokolow, al ser obras parecidas en cuanto al tema: problemáticas del hombre contemporáneo. Sostenía Durán que después del fracaso de *Informe para una academia,* Lavalle había triunfado con esta obra:

> …puede afirmarse que el ballet es un acierto definitivo, a pesar de que uno debe hacer esfuerzo de adivino y a veces quedarse sin entender nada. La primera danza —muy impresionante— parece hablarnos de la crucifixión, pero ¿quién es la vanidosa de la segunda y por qué la matan alevosamente? Aquí se respira sadismo, en la tercera y cuarta, irresponsabilidad, resentimiento y agresividad pandilleril. La última: el mundo practicando la destrucción moderna. ¡Pero tantas cosas están latentes que no logramos penetrar! Permanecimos suspendidos y con una sensación opresiva en el pecho. Sin embargo, la sensación no era deprimente a pesar de la amargura con que están expuestas las ideas. ¡Esto es lo maravilloso del arte! Un simple matiz de ternura, un ligerísimo toque de valentía, integridad, fuerza, potencial, no doblegarse, y un estatismo de "tragar duro" bastan para alimentar nuestra esperanza. Si el final es decididamente cruel (un grupo humano destruido y un niño buscando su zapato con una ametralladora de juguete en las manos), son los sutiles reflejos de los mejores momentos del hombre los que como un espejismo se superponen a la amargura y a la desilusión.[90]

No obstante, para Durán, *Danza para cinco palabras* resultaba incongruente al adaptarse a la técnica clásica, revelando la falta de recursos de la coreógrafa para "abordar con mayor decisión un tema tan profundo como es el afán destructivo del hombre". Estrenada tres años antes, sus limitaciones fueron menos evidentes, "tal vez por la proyección emotiva que los bailarines modernos pudieron establecer, a causa del tipo de técnica que practican. Los pobres bailarines clásicos, al enfrentarse a las posiciones cerradas, a las contracciones y a las caídas, se ven inseguros y torpes". La nueva versión develaba, según expresó, "la imitación superficial que hace Josefina Lavalle de algunos recursos que Anna Sokolow ha inventado y que en sus propias danzas producen efectos estremecedores".[91]

Para el crítico de *The News, Danza para cinco palabra*s, inspirada en bocetos de Guillermo Silva Santamaría, constó de cinco escenas: la primera de ellas *Crucifixión*, de intenso dramatismo, y la última, *La bomba atómica,* que como cierre ejemplificaba el enfrentamiento del hombre contra el hombre.[92]

Luis Bruno Ruiz abundó: "Este ballet merece los mejores elogios, pues va más allá en su profundo concepto filosófico que *La mesa verd*e, de Jooss, aunque creemos que le faltan los elementos determinantes de la escenografía".[93]

En opinión de Fidelio, lo más disfrutable de la noche había sido *Danza para cinco palabras*,[94] al igual que para Eloísa R. de Baqueiro.[95] No obstante, de acuerdo con Nellie Happee, *Danza para cinco palabra*s era como muchas otras obras contemporáneas de finales del siglo XX: "uno lee mucho en el programa

[88] José Antonio Alcaraz, "Tiempo de danza", en *El Heraldo de México.* México, D. F., 24 de junio de 1969, FFS-BNA.
[89] Para reforzar su argumentación Nellie Happee relata la siguiente anécdota: Waldeen invitó a Happee y a De la Rosa a montar una obra para la Convención de la Educación en el Tercer Mundo, patrocinada por Rosa Luz Alegría. Se propuso un programa en el que participarían niños de los albergues y actores. Nellie analizaba la música y avanzaba lentamente, por lo que Waldeen la presionaba: "Yo, cuando hago coreografía, soy como los muralistas: a grandes pinceladas". El tiempo transcurrió, Tulio y Nellie acabaron, pero Waldeen, como no había estructurado la obra, no podía concretar la parte final.
[90] L. Durán, "Los estrenos de la temporada de danza", en *El Día.* México, D. F., 30 de noviembre de 1962.
[91] L. Durán, "El ballet y la danza", *s/r,* 1965, AJC.
[92] Sam Askinazy, "Duel highlights ballet opening", en *The News*. México, D. F., 2 de mayo de 1965, AJC.
[93] L. B. Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 25 de noviembre de 1965, FFS-BNA.
[94] Fidelio, "La danza no entra en el Jiménez Rueda", *op. cit.*
[95] E. R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*. México, D. F., 30 de abril de 1968, FFS-BNA.

y a la mera hora no se ve nada"; en cambio destacó la obra sobre Colombia que Lavalle realizó en 1968 para Amalia Hernández.[96]

Tiempo entre dos tiempos.
Coreografía de Waldeen.

[96] Nellie Happee insiste en que las coreógrafas contemporáneas no tenían lenguaje, y afirma: "si el lenguaje que se usaba en esa época ya era pobre, imagínate después […] Josefina Lavalle tenía formación clásica, pero no tanto como las sokolowas […] Josefina perteneció al grupo de Guillermina Bravo, que ni siquiera se ponían mallas, fue hasta después que se fue a la URSS […] que aceptó la danza clásica".

Bodil Genkel

Bailarina y coreógrafa, Genkel llegó a México en 1965 invitada por Miguel Covarrubias, y durante catorce años se dedicó a dar clases de danza moderna y coreografía en la ADM.[97] Ella creó un sistema propio de enseñanza con las bases coreográficas de Jooss, Horst, Wigman, Weidman y Graham. Bodil se encargó del taller de coreografía propuesto para la ADM y la CND por Guillermina Peñaloza, proyecto que fue aceptado por el entonces director Guillermo Arriaga, pero al cual desafortunadamente respondieron pocos de sus integrantes por carecer de interés por la veta compositiva.[98] Junto con Xavier Francis creó el Nuevo Teatro de Danza que albergó a bailarines en busca de una expresión contemporánea.

La obra *Dúo*, de Bodil Genkel, fue presentada por el BCM. Raquel Tibol la calificó como totalmente opuesta a las propuestas de Contreras, debido a que "los valores psicológicos y espirituales, el trasfondo poético, tienen tanta importancia como los movimientos del cuerpo y hasta de las uñas". Laura Urdapilleta y Noé Alvarado la interpretaron, lo cual, aseveró la crítica, les exigió ajustarse a "una disciplina de contención: expresar lo máximo con el menor dramatismo posible".[99]

En la revista *Tiempo*, un autor anónimo reseñó que *Dúo* era una pieza bellísima "por la naturalidad expresiva de sus intérpretes [...] que viven una fina pasión en un clima bucólico. Son seres de la naturaleza que encuentran entre las ramas la manzana roja del sentimiento, mientras la música dice murmullos de agua, cantos de pájaros, murmullos de abejas, caricias de viento".[100]

Según Ricardo Mungarro, *Dúo* era un ballet introspectivo: "Todos los movimientos subrayan la poesía a la que puede llegar siempre el mensaje de la pareja humana al ponerse en contacto con la naturaleza".[101]

Tania Álvarez en *Danza para cinco palabras.* Coreografía de Josefina Lavalle.

Farnesio de Bernal

Farnesio de Bernal[102] compuso en 1956 —después de estudiar en Estados Unidos y regresar a México— *Los gallos*, obra que tuvo gran acogida entre críticos y público, cuya idea surgió a partir de un ejercicio coreográfico para la clase de Doris Humphrey. El mismo año estrenó *El deportista*, coreografía divertida que era una sátira de distintos deportes. En 1957 regresó a Nueva York para estudiar en la Escuela de Ballet del Metropolitan Opera House. A su regreso creó la primera versión de *Un cuento,* para el grupo de danza que Helena Jordán y Tulio de la Rosa formaron en el IMSS. Esta obra era una pieza cómica, con música anónima medieval, cuyos personajes eran una doncella, un príncipe y un dragón.

En 1959 Happee le solicitó a De Bernal *Un cuento* para incorporarla al repertorio de BC, agrupación con la que el coreógrafo colaboró hasta su desaparición. En 1968 repuso *Un cuento* con el BCM, que le encargó también la coreografía para la música de *Pedro y el lobo*.[103]

Raúl Flores Guerrero diría en 1958 que con *Un cuento,* Farnesio de Bernal demostró, una vez más, su ingenio coreográfico y su facilidad

[97] Bodil Genkel nació en Dinamarca y estudió con Leif Oernberg en el Ballet Real de Dinamarca, y después con Kurt Jooss en Inglaterra durante dos años. En 1938 tomó clases con Charles Weidman, Doris Humphrey, Louis Horst, Martha Graham y José Limón en Estados Unidos. Fundó el Ballet Moderno de San Francisco (1940-1944) y fue jefa del Departamento de Danza del Michigan State College (1946-1949). Se desempeñó como bailarina solista en el City Center Opera de Nueva York y en la compañía de Charles Weidman. Trabajó con Doris Humphrey en el YM-YWHA, también en Nueva York. Josefina Lavalle, "Bodil Genkel", en *Una vida dedicada a la danza*, Cuadernos Cenidi Danza José Limón núm. 21, *op. cit.,* p. 53.
[98] Tiempo después, esos alumnos se convirtieron en su grupo Móviles.
[99] R. Tibol, "Mujeres a las que congregó la danza", *op. cit.*
[100] S/a, "Proyección clásica", en Danza, *Tiempo.* México, D. F., 16 de junio de 1969, FFS-BNA.
[101] R. Mungarro, "IV Festival de Danza. Ballet Clásico de México", *op. cit.*
[102] Farnesio de Bernal es originario de Zamora, Mich., actor y bailarín durante la época de Miguel Covarrubias, estudió coreografía con Louis Horst y Doris Humphrey cuando estuvo becado en la Connecticut College School of Dance.
[103] Anadel Lynton, "Farnesio de Bernal", en *Una vida dedicada a la danza,* Cuadernos Cenidi Danza José Limón núm. 23, INBA/Cenidi Danza, 1991, pp. 25-30.

para la pantomima: "Es éste un delicioso juego en el que el autor recurrió a medios perfectamente válidos en danza, por más que los amantes de la danza pura por una parte, y de la pantomima pura por la otra, pongan el grito en el cielo". El crítico defendió la danza moderna humorística, "que puede permitirse toda clase de libertades expresivas" y derivar en una obra fluida y divertida, ideal para abrir un programa. No obstante, desaprobó la disociación entre el espíritu de algunos de los fragmentos musicales (de los siglos XIII, XIV y XV) "que resulta demasiado serio para la escenificación burlesca", tan impecablemente realizada por los intérpretes.[104]

Con respecto a las funciones infantiles ofrecidas por el BCM, el crítico consideró que *Un cuento* crea en los niños "la afición a ver en los escenarios teatrales la vida de la gente y los animales en comunión con el espíritu de la tierra".

En 1968 Farnesio de Bernal compuso *Pedro y el lobo* para el BCM, un acierto para presentarse ante un público popular e infantil. La coreografía desarrollaba la obra del compositor con movimientos atractivos y gráciles, con el apoyo de una escenografía y un vestuario atractivos. Los toques de humor que se desprendían de las relaciones entre los personajes fueron acertados, por lo que el público se divertía a la vez que se aproximaba a la música de Prokófiev.

En términos generales, durante este periodo el BCM fue probando distintas posibilidades expresivas, quizá no con un afán consciente de elegir alguna de ellas, sino como consecuencia lógica de aprovechar lo que en el momento se tenía a la mano.

Las críticas a las "revolturas del principio" eran pertinentes, ya que el contraste entre las distintas coreografías programadas para el debut del BCM era agudo, sobre todo para un público que esperaba una compañía de ballet semejante a las extranjeras que visitaban el país. Además de que en aquel momento los espectadores estaban claramente divididos entre las dos tendencias y no se concebía —a pesar de haber visto obras neoclásicas— la posibilidad real de su amalgama, sobre todo si las obras contenían elementos del folclor nacional o si buscaban expresar problemáticas emotivas cotidianas, como las piezas de Nellie Happee. Por otra parte, las obras "modernas" interpretadas por bailarines clásicos se veían demeritadas por falta de fuerza expresiva debido al entrenamiento clásico y por el limitado vocabulario de la danza moderna. Ni qué decir de las obras de jazz, que desentonaban por completo con las expectativas de "alta cultura" de los críticos y los espectadores que frecuentaban el Palacio de Bellas Artes.

Sin embargo, en las funciones iniciales se demostró la necesidad creativa de los coreógrafos nacionales, pues en cada temporada se podían observar obras nuevas que con el tiempo conformaron una "línea" que parecía ser la adecuada para la compañía: las obras de Happee y de Contreras, que se deslizaban fácilmente entre las de repertorio museístico por el uso de la técnica, la selección musical, la danza en punta, el uso del espacio vertical y la belleza compositiva. Con este tipo de obras fue que el BCM triunfó en Grecia, pues tenían un toque de lo que era México.

[104] Raúl Flores Guerrero, *op. cit.,* p. 230.

Pedro y el lobo. Coreografía de Farnesio de Bernal.

Capítulo VI

Las estrellas del Ballet Clásico de México[1]

Laura Urdapilleta

Laura fue conocida por el público amante de la danza clásica mexicana como "la bailarina de México". Su carisma escénico y fortaleza física lograron ganarse el respeto de sus compañeros y la admiración de sus fervientes seguidores. Laura ensayaba y era un placer verla, ya que para ella un ensayo era igual que una función. En el periodo en que Laura bailó con el BCM, realizaba sus actividades en el salón 7 de la ADM. Las alumnas y aspirantes a convertirse en miembros del ballet asistían a sus ensayos, lo cual era en sí una clase magistral.

Urdapilleta se entregaba, junto con su pareja, Jorge Cano, a las obras. Muchas jovencitas, como Sylvie Reynaud y Laura Echevarría, se dedicaron a la danza inspiradas por esa pequeña figura que podía interpretar papeles jocosos, como el de Lizette en *La fille mal gardée*, melancólicos en *Las sílfides*, profundos en *Giselle*, y fuertes en *El combate*, de William Dollar. Interpretaciones que quedaban grabadas en la memoria.

Laura Urdapilleta nació en Guadalajara, Jalisco (1932), lugar que ha sido cuna de bailarines quizá gracias a su ejemplo. Inició sus estudios en México con la maestra Olga Escalona y después con Madame Dambre, donde tuvo como compañeras a Nellie Happee, Lupe Serrano, Ana Cardús y Gloria Contreras. Gracias a sus cualidades físicas e interpretativas se convirtió en primera figura de varias compañías nacionales de ballet, tales como el Ballet Nelsy Dambre, el BCoM, el BCM y la CND (1956-1973).

Dimitri Romanoff la contrató como bailarina del Ballet Theatre de Nueva York, donde adquirió experiencia al formar parte del cuerpo de baile; en ese grupo interpretó el *pas de quatre* de *El lago de los cisnes* e intervino en la competencia de los *fouettés* de *Baile de graduados*. Otras compañías con las que bailó fueron el Ballet de la Ciudad de México (1947) y el Ballet Chapultepec. Participó como bailarina huésped en el Ballet de San Salvador, Ballet de Los Ángeles de Michel Pannaieff, Compañía Étoiles de Paris de M. Miskovitch, Ballet de Boris Tonin, Ballet de Houston y Ballet Nacional de Cuba.

[1] En este apartado se resalta, más que la biografía, el impacto emocional que dejó cada uno de los intérpretes del BCM debido a sus cualidades escénicas. De Susana Benavides se hablará en la parte correspondiente a la CND, pues fue con esta agrupación con la que ella alcanzó la cúspide de su carrera.

Jorge Cano

Jorge Cano, pareja inolvidable de Laura Urdapilleta, fue también un bailarín expresivo además de técnico. En este último aspecto se destacó por sus enérgicos saltos y como *partenaire*. Debido a su chispeante y ligera personalidad supo imprimir a los papeles de carácter de los ballets tradicionales una naturalidad que convencía al espectador. Su encarnación del Doctor Coppélius, su caracterización como Mama Simmone, o El bobo en *La fille mal gardée* lo hicieron célebre.

Jorge Cano nació en la ciudad de México (1932) y se inició en la danza en 1947 en la Escuela Nacional de Danza, donde Gloria Campobello fue su maestra. También tomó clases con Madame Dambre y Sergio Unger. Debutó con el Ballet Chapultepec en 1949 y ese mismo año bailó por primera vez con Laura Urdapilleta en la primera temporada del Ballet Nelsy Dambre, en el Teatro Iris.

Se integró como bailarín al Ballet de San Salvador, dirigido por Nelsy Dambre, al Houston Foundation Ballet y al Ballet Nacional de Cuba, bajo la dirección de Fernando Alonso.

De 1963 a 1972 figuró como primer bailarín del BCM. Interpretó papeles estelares en *Tragedia en Calabria, Giselle, Sylvia, Pulcinella, Las sílfides, El lago de los cisnes, El combate, La fille mal gardée, Don Quijote, La bayadera, Tema y variaciones, Romeo y Julieta, La bella durmiente, El cisne negro y Coppélia,* entre otras. Como *partenaire* sobresalió al acompañar a bailarinas nacionales y extranjeras como Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Susana Benavides, Sylvie Reynaud, Ana Cardús, Alicia Pineda y Melissa Hayden. Cano se describe a sí mismo: "Fui un bailarín con muchísima energía, muy emocional… salía al escenario a lucirme y el reto era: antes de que te coma el público, tú te lo comes".

Sonia Castañeda

Sonia Castañeda combinaba fuerza escénica y pulcritud técnica. Su figura menuda y graciosa podía lograr matices interpretativos de gran clase. El público reconocía su calidad técnica y artística. Nació en la ciudad de México en 1934, y terminó la carrera en la Escuela Nacional de Danza, graduándose como maestra en 1951. Gloria Campobello y Guillermo Keys fueron algunos de los maestros que le dejaron huella. Debutó profesionalmente en *Orfeo en los infiernos,* coreografía de Guillermo Keys, en el Teatro Virginia Fábregas (1954).

Como primera bailarina actuó en las principales compañías de ballet: el BCoM (1955 a 1958), en el que hizo famoso su *Cisne negro*, y con el BNM, donde bailó obras de Carlos Gaona y Guillermina Bravo (1958).

Fue miembro fundador del Taller de Danza del IMSS, antecedente del BC, que se creó en 1960. Antes de integrarse a este último obtuvo una beca para estudiar en Nueva York con Margaret Craske y Antony Tudor, donde permaneció hasta 1963. En ese año llegó al BCM, en el que Enrique Martínez le montó el papel dramático de su coreografía *Electra*. Con esta agrupación permaneció de 1963 a 1972, ahí bailó su primera *Giselle* y participó en las giras de la compañía a Atenas, Grecia, y a Houston, Texas (1968). Michael Lland creó para Sonia *La faz del carnaval,* y en *La amapola roja* le confió el papel de *Dedos de oro*. También interpretó *Coppélia, Las sílfides, Grand pas de quatre* y *La fille mal gardée*. Asimismo fue integrante del Ballet de San Salvador, con Nelsy Dambre (1954), y tomó parte en la gira del BNC por los países socialistas (1960-1961).

Francisco Araiza

Francisco Anaya (posteriormente cambió su apellido por el de Araiza) tenía las cualidades del "bailarín noble", delicado en sus ademanes y en sus interpretaciones. De naturaleza callada y un tanto retraída, parecía alejado del mundo. Nació en Ameca, Jalisco, e inició sus estudios de danza en la escuela de la ANDA, con Gloria Mestre, después tomó clases con Sergio Unger, Madame Dambre y en la ADM. En 1950 debutó como parte del cuerpo de baile con el Ballet Nelsy Dambre en las funciones del Teatro Iris. Fundó el Ballet de México con Sonia Castañeda, Carolina del Valle y Beatriz Carrillo, con quien formó una pareja destacada y reconocida por el público mexicano.

En 1954 se incorporó al elenco de *Orfeo en los infiernos*, coreografía de Guillermo Keys que logró reunir a los mejores bailarines del momento. En 1960 se convirtió en primer bailarín huésped del BCoM, con el cual interpretó *Giselle, El lago de los cisnes, Coppélia, Tragedia en Calabria* y *Las sílfides*, de la que hizo "una creación".

Araiza bailó en el Gran Ballet del Marqués de Cuevas, dirigido por Bronislava Nijinska y Raymond Larraín, con Rosella Hightower, Yvette Chauviré, Serge Golovin y Rudolf Nureyev. En 1962 regresó a México, cuando esta compañía se extinguió. Se incorporó al BCoM y luego se unió al BCM, pero al separarse Felipe Segura de esta última agrupación, Francisco continuó con él hasta 1968. Se fue becado a Nueva York, donde tomó clases en la American School of Ballet, adjunta al New York City Ballet, dirigido por George Balanchine, y también dentro del Robert Joffrey Ballet. Regresó nuevamente a la CND, en la que bailó los papeles estelares de *Giselle, Coppélia* y *La fille mal gardée*.

Tras años de pertenecer a la CND recibió la invitación para bailar en el Ballet Nacional de Venezuela, con Nina Novak, quien fuera estrella del Ballet Russe de Monte Carlo. En el Ballet Teatro Municipal de Río de Janeiro alternó con Marcia Haydée, Nina Verchinina, Óscar Zaraspe y Eugenia Fedorova.

Francisco Martínez

Francisco Martínez, bailarín de gran fuerza física y expresiva, nació el 14 de abril de 1945 en la ciudad de México, aunque pasó su infancia en el puerto de Veracruz. Su inspiración para acercarse a la danza fue Jorge Cano, después de haber visto su interpretación de El pájaro azul de *La bella durmiente del bosque* en una función del TBA.

En 1958 se inscribió a la carrera de bailarín de danza regional en la ADM. Entre sus maestros figuran: Emma Duarte y Arturo López en danza folclórica, Sonia Castañeda y Farnesio de Bernal en clásico, y Josefina Lavalle y Rosalío Ortega en danza moderna. Como bailarín participó dentro de la Compañía Oficial de Danzas Folklóricas Mexicanas (1956), bajo la dirección del maestro Marcelo Torreblanca; y en el Grupo Experimental de la ADM (1959), cuya directora era Guillermina Peñalosa.

Elena Noriega lo invitó a su obra *Tierra*, y desde entonces se desarrolló como bailarín en las áreas de folclor y danza moderna. Pasado algún tiempo se sumó al BBA (1961), con el que actuó en las obras *Missa brevis,* de José Limón; *Ofrenda musical* y *Opus 1969*, de Anna Sokolow; *La llorona* y *Suite clásica*, de Ana Mérida; e *Informe para una academia*, de Josefina Lavalle. José Limón le montó *La chacona*, que nunca bailó en escena, pero que representó una gran enseñanza para él. En busca de nuevas experiencias se integró al BC, donde bailó *Variaciones, Dueto* y *Trío*, de Nellie Happee; *Un cuento*, de Farnesio de Bernal; *Vitálitas*, de Gloria Contreras; *La vals*e, de Raquel Gutiérrez; y en *El hombre del brazo de oro,* coreografía de Tulio de la Rosa, interpretó el personaje de Mood. Asimismo participó en *Orfeo en los tambores,* también de Tulio de la Rosa.

En 1963 presentó una audición para incorporarse al BCM, donde llegó a ser primer bailarín. El repertorio que bailó con esta compañía fue amplio y abarcó tanto papeles de ballets tradicionales, como otros que requerían de mayor expresividad (1963-1974). Francisco Martínez fue buen *partenaire* y formó pareja con Sonia Castañeda, con quien se compenetró de manera muy especial. En el BCM intervino en *Speed Crazy*, de Tulio de la Rosa; *Encuentro, Variaciones* y *Bachianas*, de Nellie Happee; *El combate*, de William Dollar; *Vitálitas, Alusiones, Diseños líricos* y *Huapango,* de Gloria Contreras; *Electra* y *Concierto*, de Enrique Martínez; *La amapola roja, Las sílfides* y *Don Quijote,* en versiones de Michael Lland; *Divertimento* y *Grand tarantelle,* de Lland; *Danza para cinco palabras,* de Josefina Lavalle; *Caín y Abel,* y *Danzas españolas*, de Jorge Cano; *Tema y variaciones,* de Balanchine; *Estudios coreográficos* y *Tríptico*, de Manuel Parres; *Jig-saw*

y *Concerto*, de Miro Zolan; y *Tragedia en Calabria,* de Salvador Juárez. También figuró en los papeles principales de *El cascanueces, El cisne negro, El lago de los cisnes, La bella durmiente, Coppélia, La fille mal gardée* y *Giselle*.

En 1974 se retiró del BCM y formó parte del Ballet Independiente y del Taller Coreográfico de la UNAM (1974-1978).

Martha Pimentel

Martha Pimentel tenía una bella figura y una grata presencia escénica. Los papeles que interpretó los trabajó con esmero y agradaban al público. Nació en San Luis Río Colorado, Sonora, el 19 de septiembre de 1944. Inició sus estudios en la END. Obtuvo una beca de la SEP para especializarse en la Royal School of London (1968-1969). Becada por la misma institución estudió en la escuela del Ballet Nacional de Cuba (1976-1977). Fue solista del BCM y bailó en la CND, donde llegó a ser primera bailarina, en tanto que en el TCUNAM se desempeñó como bailarina huésped.

Fuentes bibliohemerográficas

Libros

Cardona, Patricia, *La danza en México en los años setenta.* México, UNAM, 1980.
Contreras, Gloria, *Diario de una bailarina.* México, UNAM, 1997.
Durán, Lin, *La danza mexicana en los sesenta.* México, INBA/Cenidi Danza, 1990.
Escudero Morales, María Alejandrina, *Felipe Segura. Una vida en la danza.* México, Conaculta/INBA/Escenología, 1995.
Melgoza Paralizábal, Arturo, *El maravilloso monstruo alado.* México, UNAM, 1996.
Mendoza, Ma. Cristina, *La coreografía: un caso concreto: Nellie Happee.* México, INBA/Cenidi Danza, 2000.
Ramos, Maya y Patricia Cardona (compiladoras), *La danza en México. Visiones de cinco siglos,* vols. I y II. México, Conaculta/INBA/Escenología/Cenidi Danza, 2002.
Rosa, Tulio de la, *El Ballet de Cámara y sus antecedentes (1957-1963).* México, Conaculta, 2000.
Ruiz, Luis Bruno, *La danza que me dejó su huella.* México, INBA/Cenidi Danza, 1991.
Snow, Mitchell, *Movimiento, ritmo y música. Una biografía de Gloria Contreras.* México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
Tortajada Quiroz, Margarita, *Danza y poder.* México, Conaculta/INBA, 1995.
————————, *Danza y poder I y II* [CD-ROM]. México, Conaculta/INBA/Cenart, 2006.

Tesis

Escudero Morales, María Alejandrina, *Zapatillas y recuerdos. La historia oral, una fuente para la historia contemporánea de la danza en México.* Tesis para obtener el título de Licenciada en Historia. México, UNAM, 1999.

Cuadernos del Cenidi Danza José Limón

Lavalle, Josefina, "Bodil Genkel", en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos Cenidi Danza José Limón* núm. 21. México, Conaculta/INBA/Cenidi Danza, 1989.
Lynton, Anadel, "Farnesio de Bernal", *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos Cenidi Danza José Limón* núm. 23. México, Conaculta/INBA/Cenidi Danza, 1991.
Ramírez, Sylvia, "Tulio de la Rosa", en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos Cenidi Danza José Limón* núm. 21. México, Conaculta/INBA/Cenidi Danza, 1989.

Artículos de periódico

A. B. C., *Acuarela.* México, D. F., 19 de octubre de 1963.

Acosta, Marco Antonio, "Sobre el V Festival de la Danza", en *El Nacional.* México, D. F., 9 de abril de 1970, FFS-BNA.
————————, "Sobre el segundo programa de Ballet Clásico de México", en *El Nacional.* México, D. F., 11 de junio de 1969, FFS-BNA.
A. de L., *"Giselle"*, recorte de periódico, s/r, AJC.
Alcaraz, José Antonio, "Tiempo de danza", en *El Heraldo de México.* México, D. F., 24 de junio de 1969, FFS-BNA.
Amiel Tuero, Polimnio, "Primera actuación en Mérida del BCM", en *Novedades de Yucatán.* Mérida, Yuc., 18 de junio de 1966, AJC.
Ávila, Manuel, "La extraña combinación: jazz con baile clásico", en *Esto.* México, D. F., 24 de julio de 1963, ATR, Cenidi Danza.
Askinazy, Sam, s/t, en *The News.* México, D. F., 1964, AJC.
————————, "Duel highlights ballet opening", en *The News.* México, D. F., 2 de mayo de 1965, AJC.
————————, "Classic ballet gets local impetus", en *The News.* México, D. F., 2 de mayo de1965, AJC.
Baqueiro Foster, Gerónimo, "El Ballet Clásico de México", Ópera, conciertos, ballet, en *El Nacional.* México, D. F., 25 de enero de 1972, FFS-BNA.
————————, Ópera, conciertos, ballet, en *El Nacional.* México, D. F., 23 de enero de 1964, FFS-BNA.
Baqueiro, Eloísa R. de, "El Ballet Clásico de México y Las Percusiones de Estrasburgo", en *El Nacional.* México, D. F., 21 de julio de 1969, FFS-BNA.
————————, Ópera, conciertos, ballet, en *El Nacional.* México, D. F., 30 de abril de 1968, FFS-BNA.
————————, Ópera, conciertos, ballet, en *El Nacional,* México, D. F., 7 de junio de 1969, FFS-BNA.
————————, "V Festival de Danza", Ópera, conciertos, ballet, en *El Nacional.* México, D. F., 9 de abril de 1970, FFS-BNA.
————————, "Temporada dominical de danza", en *El Nacional.* México, D. F., 6 de noviembre de 1972, expediente JS, ANH.
Barberi, J. Carlos, *"La bella durmiente"*, Desde las diablas, en *El Universal.* México, D. F., 22 de octubre de 1966, FFS-BNA.
Blanco, Manuel, "Remover las viejas estructuras de Bellas Artes", en *El Nacional.* México, D. F., 14 de diciembre de 1971, ANH.
Burgos, R. de, "Pentagrama musical", s/r, 1964, AJC.
Cantón, Gilberto, "Ballet Clásico de México", en *Excélsior.* México, D. F., 15 de noviembre de 1963, FFS-BNA.
————————, "Reloj de arena", en "Diorama de la Cultura", suplemento de *Excélsior.* México, D. F., 28 de noviembre de 1972.
Cardona, José Hugo, Desde las diablas, s/f, AJC.
————————, "La danza *impromptu",* en *El Universal.* México, D. F., 18 de agosto de 1963, FFS-BNA.
Carlock, Armando, "Nellie Happee, *ballerina.* Diálogos y personas", en *El Nacional.* México, D. F., 20 de septiembre de 1971, ANH.
Colmes, Ann, "Young Ballet Clasico shows style and vigor", en *Houston Chronicle.* Houston, Texas, 12 de octubre de 1967, AJC.
Convocatoria al II Festival de Danza Clásica y Contemporánea, s/r, marzo de 1966 AJC.
Convocatoria publicada en *Excélsior.* México, D. F., 6 de enero de 1964, FFS-BNA.
Cunningham, Carl, "Dance", en *The Houston Post.* Houston, Texas, 12 de octubre de 1967, AJC.
D. D. III., "Contradanza", en *El Sol de México.* México, D. F., 25 de julio de 1966, FFS-BNA.
Denis, Beatrix, "¿Por qué no surge un Maurice Béjart en Latinoamérica?", en *Excélsior*. México, D. F., 21 de noviembre de 1971, FFS-BNA.
Díaz, Pedro, "La actuación del Ballet Clásico de México en el Teatro de la Danza", en *El Día.* México, D. F., 26 de noviembre de 1971, FFS-BNA.
Díez de Urdanivia, Fernando (Urdanivia Jr.), *Audiomúsica.* México, D. F., 1 de julio de 1964, AJC.
————————, "Ballet, necesita de autonomía financiera", en *Audiomúsica.* México, D. F., 15 de septiembre de 1967, FFS-BNA.
————————, "Confrontación en zapatillas", s/r, AJC.
Domingo, Alberto, "Job Sanders", en *Siempre!* México, D. F., jueves 10 de febrero de 1972, ANH.
————————, "Los diez", en *Siempre!* México, D. F., 14 de diciembre de 1971, ANH.

———————, *Siempre!* México, D. F., 15 de diciembre de 1971, ANH.
Durán, José Luis, "¡Silencio!", en *Cine Mundial,* s/r, ATR, Cenidi Danza.
Durán, Lin, "El ballet y la danza", s/r, 1965, AJC.
——————— "¿Liquidará el INBA su compañía de ballet clásico?", en *El Día.* México, D. F., 26 de agosto de 1964, FFS-BNA.
———————, "Los estrenos de la temporada de danza", en *El Día.* México, D. F., 30 de noviembre de 1962.
———————, "Temporada del Ballet Clásico de México", en *El Día.* México, D. F., 9 de abril de 1965.
Efese H., "El Primer Festival de la Danza", La vida musical, en *El Día.* México, D. F., 25 de julio de 1966, FFS-BNA.
———————, "El primer programa de la compañía de Ballet Clásico de México", en *El Día.* México, D. F., 30 de julio de 1966, FFS-BNA.
———————, "El segundo programa de danza clásica", en *El Día.* México, D. F., 1 de agosto de 1966, FFS-BNA.
Embrechts, Annette, "Job Sanders. Renovado bailarín y coreógrafo a nivel mundial", s/r, ANH.
Farfán Cano, Isabel, "Hablando de mujeres. Bajo el cielo de Grecia", en *El Nacional.* México, D. F., 27 de agosto de 1968, FFS-BNA.
Fealy, John, "Ballet Clásico de México", en *Siempre!* México, D. F., 9 de julio de 1969, expediente BCM, B-5 CGB, BNA.
———————, "El V Festival: Ballet Clásico", en *Siempre!* México, D. F., 29 de abril de 1970, FFS-BNA.
———————, "Más confesiones de un crítico", en "El Gallo Ilustrado", suplemento de *El Día.* México, D. F., 6 de mayo de 1973, FFS-BNA.
Fernández de Castro, L., "Ballet Clásico de México", en *Excélsior.* México, D. F., 12 de enero de 1964, FFS-BNA.
Fidelio, "La danza clásica de México necesita un virrey de Gálvez", en "Lunes", suplemento de *Excélsior.* México, D. F., 13 de junio de 1966, FFS-BNA.
———————, "La danza no entra en el Jiménez Rueda", s/r, FFS-BNA.
Florestán, "IV Festival de Danza", en *Novedades.* México, D. F., 11 de junio de 1969, FFS-BNA.
Foppa, Alaíde, "El Ballet Clásico de México", en *El Día.* México, D. F., 13 de mayo de 1967, FFS-BNA.
———————, "Presentación del Ballet Clásico de México en el II Festival de la Danza", en *El Día.* México, D. F., 21 de agosto de 1967, FFS-BNA.
Fraga, Rafael, "Ballet Clásico de México", en *El Universal.* México, D. F., 12 de mayo de 1965, FFS-BNA.
———————, "Deslucida inauguración de ballet", Música, en *El Universal.* México, D. F., 27 de julio de 1966, FFS-BNA.
———————, "Éxito de Ballet Clásico", en *El Universal.* México, D. F., 5 de mayo de 1965, FFS-BNA.
———————, "Se suspende la inauguración del Ballet Clásico de México", en *El Universal.* México, D. F., 24 de noviembre de 1963.
Galván Corona, Antonio, "El Ballet Clásico, lo brillante de México", en *Deslindes 1.* México, D. F., 28 de junio de 1964, AJC.
García Renat, Laura, "El Ballet Clásico de México", en *El Día.* México, D. F., 25 de julio de 1969, FFS-BNA.
Garduño, Eduardo y Sergio Carrasco, "¿Buen Ballet Clásico en algunos años?", en *Revista de Revistas.* México, D. F., febrero de 1973, expediente JS, ANH.
González G., Arturo, "Gran calidad de inspiración en el nuevo grupo de ballet que nos envió el INBA", en *El Sol del Centro.* Guanajuato, Gto., 26 de agosto de 1969, FFS-BNA.
———————, "Magistral actuación del Ballet Clásico de México en un escenario de ensueño", en *El Sol del Centro.* Guanajuato, Gto., 3 de abril de 1969, expediente BCM, B-5 CGB, BNA.
Guardia, Miguel, "La danza en 1967", en *Excélsior.* México, D. F., 8 de enero de 1967, FFS-BNA.
Gutiérrez Arias, Efraín, "Grandes funciones de ballet en Bellas Artes", en *México en la Cultura* núm. 1229, 3ª. época. México, D. F., 15 de octubre de 1972.
Helguera, M., "Con los pies", en "Lunes", suplemento de *Excélsior.* México, D. F., 7 de septiembre de 1964.
Henares, Alfredo, "El Ballet Clásico de México y Felipe Segura", en *El Sol de México.* México, D. F., 18 de agosto de 1972, FFS-BNA.
———————, "Espléndida actuación del BCBA", en *El Sol de México.* México, D. F., domingo 8 de octubre de 1972, ANH.

————————, "Job Sanders: la danza exige un espíritu libre", s/r, expediente JS, ANH.
————————, *"La historia del soldado,* con un concepto novedoso en su tratamiento", en *El Sol de México.* México, D. F., 1 de noviembre de 1972, FFS-BNA.
Kahan, Elisa, Actualidad musical, en *Diario de la Tarde.* México, D. F., 26 de julio de 1969 y 8 de abril de 1970, FFS-BNA.
————————, "Magnífica función del Ballet Contemporáneo de México [*sic*]", Actualidad musical, en *Diario de la Tarde*. México, D. F., 30 de abril de 1968, FFS-BNA.
Kut-berto, "Siete días en música", en *Ovaciones.* México, D. F., 4 de septiembre de 1967, FFS-BNA.
Larroca, Fernando, "Gran estilo del Ballet Clásico en el Degollado", en *El Occidental.* Guadalajara, Jal., 9 de septiembre de 1969.
Lascen, Alfredo, "Ana Mérida es la presidenta y gerente del Ballet Clásico de México, A. C.", en *El Día.* México, D. F., 9 de octubre de 1964, FFS-BNA.
————————, "Los integrantes del Ballet Clásico de México, sin patrocinio del INBA, deciden seguir con el conjunto", en *El Día.* México, D. F., 2 de octubre de 1964, FFS-BNA.
López Narváez, Froylán, "El destino del INBA", en "Diorama de la Cultura", suplemento de *Excélsior.* México, D. F., 2 de enero de 1972, FFS-BNA.
Luna Arroyo, Antonio, "Ballet Clásico de México", s/r, 1963, B-5 CGB, BNA.
————————, "Por fin queda integrada una compañía oficial de ballet", en *México en la Cultura.* México, D. F., 19 de julio de 1964.
Matadamas, María Elena, "Visita de reconocido coreógrafo en México", en *Novedades.* México, D. F., 14 de noviembre de 1981, FFS-BNA.
Mendoza, María Luisa, "La O por lo redondo", en *El Día.* México, D. F., 1 de diciembre de 1971, FFS-BNA.
Mont, Franz, "Ballet y arte acrobático", en *El Nacional.* México, D. F., 16 de febrero de 1964, FFS-BNA.
————————, "La danza y el ballet", en *El Nacional.* México, D. F., 23 de abril de 1966 y 17 de julio de 1966, FFS-BNA.
————————, "La danza y el ballet en la capital en 1967", en *El Nacional.* México, D. F., 21 de enero de 1968, FFS-BNA.
————————, "El ballet y la comedia", en *El Nacional.* México, D. F., 27 de marzo de 1966, FFS-BNA.
————————, "El ballet y la danza", en *El Nacional.* México, D. F., 15 de octubre de 1967, FFS-BNA.
Mungarro, Ricardo, "Función inaugural del Teatro de la Danza", Rapsodia, en *La Prensa.* México, D. F., 23 de septiembre de 1969, FFS-BNA.
————————, "IV Festival de Danza. Ballet Clásico de México", Rapsodia, en *La Prensa.* México, D. F., 10 de junio de 1969, FFS-BNA.
————————, Rapsodia, en *La Prensa.* México, D. F., 5 de septiembre de 1967, FFS-BNA.
Negrete, David, "El Ballet Clásico de México", en *El Heraldo.* México, D. F., 10 de abril de 1970, FFS-BNA.
————————, "Las Percusiones de Estrasburgo", en *El Heraldo.* México, D. F., 21 de julio de 1969, FFS-BNA.
O'Farrill, Jaime, "Ballet Clásico de México", en *Impacto.* México, D. F., 21 de octubre de 1970, FFS-BNA.
————————, "Conciertos coreográficos en el Teatro de Bellas Artes", en *Impacto.* México, D. F., 18 de julio de 1969, FFS-BNA.
Pintos, Eladio, "Ballet Clásico de Bellas Artes", en *El Nacional.* México, D. F., 28 de noviembre de 1972, FFS-BNA.
Pulido, Esperanza, De música y músicos, en *Novedades.* México, D. F., 9 de julio de 1964.
————————, "Jazz y Quinteto de jazz", De música y músicos, en *Novedades.* México, D. F., 22 de agosto de 1963.
Rabel, Malkah, "El público ama al Ballet Clásico y se resiste a las innovaciones vanguardistas: Felipe Segura", en *El Día.* México, D. F., 20 de marzo de 1974, FFS-BNA.
Reyes, Alejandro, "Ballet Clásico de México", en *El Redondel.* México, D. F., s/f, AJC.
————————, "Ballet Clásico de México", s/r, 1965, AJC.
————————, "Eventos musicales de la semana", en *El Redondel.* México, D. F., 19 de enero de 1964, FFS-BNA.
————————, "Eventos musicales de la semana", en *El Redondel.* México, D. F., 1 de diciembre de 1963, ANH.

Reyes, Víctor, "Ballet Clásico de México", Notas musicales, *Últimas Noticias.* México, D. F., 21 de noviembre de 1964 y 26 de julio de 1966, FFS-BNA.
————————, "IV Festival de la Danza. Notas de música", en *Últimas Noticias*. México, D. F., 7 de junio de 1969, FFS-BNA.
Reyes Neváres, Beatriz, "El Ballet Clásico de México", en *Siempre,* s/f, B-5 CGB, BNA.
Rojas Zea, Rodolfo, "Éxito de la Compañía Nacional de Danza Clásica, después de un año de receso", en *Excélsior.* México, D. F., 18 de marzo de 1974, FFS-BNA.
————————, "Poco a poco se desmiembra la Compañía del Ballet Clásico de México: Susana Benavides", en *Excélsior.* México, D. F., 9 de diciembre de 1973, FFS-BNA.
Romero Rincón, David, "Gran éxito de Ballet Clásico en la función popular de Bellas Artes", recorte de periódico, s/f, ANH.
Ruiz, Luis Bruno, "La danza y el ballet en 1965", en *Excélsior.* México, D. F., 9 de enero de 1966, FFS-BNA.
————————, "Homenaje al Ballet Clásico de México", Temas de ballet, en *Excélsior.* México, D. F., 9 de diciembre de 1971.
————————, Temas de ballet, en *Excélsior.* México, D. F., 16 y 27 de enero de 1964, 1 de noviembre de 1964, 15 de febrero de 1965, 7 de marzo de 1965, 5 de abril de 1965, 25 de noviembre de 1965, 15, 24 y 26 de junio de 1966, 17 y 24 de julio de 1966, 17 de agosto de 1967, 4 de septiembre de 1967, 16 de diciembre de 1967, 14 de enero de 1968, 4 de marzo de 1968, 24 de abril de 1968, 8 de enero de 1969, 11 y 14 de mayo de 1969, 22 de julio de 1969, 22 de enero de 1970, 6 de abril de 1970, 14 de agosto de 1970, 16 de enero de 1971, 21 de noviembre de 1971, FFS-BNA.
————————, Temas de ballet, en *Excélsior.* México, D. F., s/f, y 5 de noviembre de 1964, AJC.
————————, Temas de ballet, en *Excélsior.* México, D. F., 30 de noviembre de 1963, 19 de marzo de 1967, 27 de noviembre de 1971, ANH.
————————, Temas de ballet, en *Excélsior.* México, D. F., 9 de mayo de 1965 y 6 de junio de 1965.
————————, "Danza", en *Tiempo*. México, D. F., 25 de enero de 1971, FFS-BNA.
————————, "Balance del 1970", Danza, en *Tiempo.* México, D. F., 4 de enero de 1971, FFS-BNA.
————————, "Éxito de Susana Benavides y Bernard Hourseau en el Teatro Jiménez Rueda".
————————, s/r, 1977, ANH.
————————, Temas de ballet, en *Excélsior,* s/f, expediente JS, ANH.
Sachs, Hans, "Ballet clásico y moderno", en *El Universal.* México, D. F., 3 de junio de 1969, FFS-BNA.
————————, "Debutará Ballet Clásico de México", en *Revista de la Semana*. México, D. F., 17 de noviembre de 1963, AJC.
————————, "Nueva temporada del Ballet Clásico", en *El Universal.* México, D. F., 28 de junio de 1964, AJC.
————————, "Festival de Danza", en *El Universal.* México, D. F., 26 de julio de 1966 y 22 de agosto de 1966, FFS-BNA.
————————, "Nuevo cese a bailarines", en *El Universal. Revista de la Semana.* México, D. F., 20 de noviembre de 1964.
————————, "Segundo programa", en *El Universal.* México, D. F., 6 de diciembre de 1963, ANH.
————————, "Reaparece el Ballet Clásico", en *El Universal*. México, D. F., 20 de abril de 1965, FFS-BNA.
San Juan, Bruno, recorte de periódico, s/r, en *El Universal.* México, D. F., 23 de junio de 1968, ANH, carpeta X.
Smith, Clive, "Mexico's classical ballet dancers compete with best", en *The News*. México, D. F., 26 de julio de 1964, AJC.
————————, "La disciplina de un ballet", en *El Sol de México.* México, D. F., 23 de enero de 1966, AJC.
Tapia, Carmen G. de, "Brillante actuación del Ballet Clásico de México", El teatro en acción, en *El Universal.* México, D. F., 29 de julio de 1969, FFS-BNA.
————————, El teatro en acción, en *El Universal Gráfico.* México, D. F., 10 de mayo de 1965 y 27 de octubre de 1970, FFS-BNA.
Tibol, Raquel, "El ballet Clásico de México, compañía que necesita estabilidad", en *Excélsior.* México, D. F., 19 de diciembre de 1971, FFS-BNA.
————————, "Mujeres a las que congregó la danza", en "Diorama de la Cultura", suplemento de *Excélsior.* México, D. F., 8 de junio de 1969, ANH.

Velasco Zendejas, Gloria, "Sensibilización masiva a la danza", en *El Día*. México, D. F., 22 de septiembre de 1972.
Wilhelm, Kurt H., "Ballet Clásico de México", en *Audiomúsica*. México, D. F., 13 de diciembre de 1963, B-5 CGB, BNA.
————————, "Bellas Artes: Ballet Clásico de México", La semana musical, en *El Redondel.* México, D. F., 18 de octubre de 1970, 23 de abril de 1972, 20 de agosto de 1972 y 8 de octubre de 1972, FFS-BNA.
————————, "Bellas Artes: *Coppélia*, por el Ballet Clásico de México", La semana musical, en *El Redondel.* México, D. F., 21 de junio de 1971, FFS-BNA.

Notas periodísticas sin autor (S/a)

"Actuación del Ballet Clásico de México", en *El Universal*. México, D. F., 22 de diciembre de 1969, FFS-BNA.
"Acusan de ultraje a Job Sanders contra el BCM", en *Excélsior.* México, D. F., 9 de diciembre de 1971, ANH.
"Alumnos abogan por la señora Clementina Otero", en *Cine Mundial*. México, D. F., 15 de enero de 1972, FFS-BNA.
"Ana Mérida le dio ya su adiós a la danza", en *Cine Mundial.* México, D. F., 5 de abril de 1965, FFS-BNA.
"Artistas de ballet mexicano se proyectan internacionalmente. Festival de Atenas de 1968", en *Novedades.* México, D. F., 12 de agosto de 1968, FFS-BNA.
"Aurora Bosch bailará en *Coppélia",* en *El Día*. México, D. F., 12 de agosto de 1971, FFS-BNA.
"Aurora Bosch con el Ballet Clásico de México", en *Cine Mundial.* México, D. F., 17 de noviembre de 1971, FFS-BNA.
"Avances extraordinarios de la danza en México en los últimos 7 años", en *Excélsior.* México, D. F., 21 de enero de 1972, FFS-BNA.
"Ballet Clásico de México", s/r, AJC.
"Ballet Clásico de México A. C." Repertorio del II Festival de la Danza, julio de 1967, ANH.
"Ballet Clásico de México", en *Athenas Daily Post.* Atenas, Grecia, agosto de 1968, B-5 CGB, BNA.
"Ballet Clásico de México", en *Le Messager d'Athénes.* agosto de 1968, B-5 CGB-BNA.
"Ballet en el INBA", en *La Prensa*, s/r, 30 de marzo de 1969, FFS-BNA.
"Ballet Clásico en el Teatro Juárez para la Semana Mayor", en *El Universal.* Guanajuato, Gto., 31 de marzo de 1969, FFS-BNA.
"Ballet Clásico y trashumante en Cuernavaca", en *Cine Mundial*. México, D. F., 29 de abril de 1966, FFS-BNA.
"Bellas Artes pone en claro la danza de los bailarines", en *Diario de México.* México, D. F., 9 de junio de 1966, FFS-BNA.
"Brillante noche de ballet en Bellas Artes", en *El Sol de México*. México, D. F., 31 de agosto de 1967, FFS-BNA.
"Carlos Gaona, nuevo jefe de danza del INBA", en *El Día.* México, D. F., 3 de abril de 1973, FFS-BNA.
Carnet musical, s/r, enero de 1964, FFS-BNA.
"Cine, nueva veta en Bellas Artes", en *El Día*. México, D. F., 17 de enero de 1970, FFS-BNA.
"Coctel a los miembros del Ballet Clásico de México", s/r, 1963, ANH.
"Comenzó con mucho público y poca calidad el I Festival de Danza 66", en "Lunes", suplemento de *Excélsior.* México, D. F., 25 de julio de 1966, AJC.
"Concurso Nacional de Danzantes, convocado por Bellas Artes, causa mucho descontento", en *Novedades*. México, D. F., 12 de junio de 1966, FFS-BNA.
"Con el Ballet Clásico de México reinaugurarán el Teatro del Bosque", en *El Nacional.* México, D. F., 9 de abril de 1968, FFS-BNA.
"Concluyó el Festival de Danza Profesional Clásica", en *Novedades.* México, D. F., 9 de junio de 1968, FFS-BNA.

"Crisis del Ballet Clásico de México; renunció la primera bailarina y tres miembros principales", en *Excélsior.* México, D. F., 26 de noviembre de 1971, ANH.
"Danza", en *Revista Tiempo.* México, D. F., 5 de mayo de 1969, FFS-BNA.
"Debuta Ballet Clásico de México", s/r. México, D. F., 21 de junio de 1964, AJC.
"De puntitas", en *Siempre!* México, D. F., 19 de mayo de 1965, FFS-BNA.
"Destacadas figuras integran el Ballet Clásico de México que actuará aquí", el *El Sol del Centro.* Aguascalientes, Ags., 26 de agosto de 1969, FFS-BNA.
"Dos candidatos a la jefatura de danza", en *Cine Mundial.* México, D. F., 13 de enero de 1971, FFS-BNA.
"Dos compañías de ballet irán a Estados Unidos", en *El Nacional.* México, D. F., 5 de octubre de 1967, FFS-BNA.
"Dos figuras del Ballet Clásico de México hablan sus diferencias con el director Job Sanders", en *Excélsior.* México, D. F., 29 de noviembre de 1971, ANH.
"El Ballet Clásico de México en el Teatro de la Danza", en *Cine Mundial*. México, D. F., 15 de noviembre de 1971, FFS-BNA.
"El Ballet Clásico de México mañana en el Auditorio Nacional", en *La Prensa*. México, D. F., 16 de agosto de 1969, FFS-BNA.
"El Ballet Clásico de México se presentará mañana en Estadio de la Ciudad Universitaria", s/r, AJC.
"El Clásico de México. Un ballet digno de cualquier escenario del mundo", en *Esto.* México, 27 de octubre de 1964, AJC.
"El Ballet Clásico, lo brillante de México", en *Deslindes 1*, s/r, 1964, AJC.
"El Ballet Clásico en la Feria de la Flor", en *Cine Mundial.* México, D. F., 15 de marzo de 1971, FFS-BNA.
"El Ballet Clásico se presentará en el Jiménez Rueda", en *Cine Mundial.* México, D. F., 6 de agosto de 1972, FFS-BNA.
"El Ballet Clásico tuvo éxito", en *El Nacional.* México, D. F., 3 de octubre de 1966, FFS-BNA.
"El coreógrafo Michael Lland llegará hoy", en *Excélsior.* México, D. F., 4 de enero de 1964, FFS-BNA.
"El INBA en la Décima Feria de Guanajuato", en *El Día.* México, D. F., 15 de enero de 1971, FFS-BNA.
"El INBAL crea la Compañía Nacional de Danza dentro del Plan de Divulgación y Sensibilización Cultural de México", en *Excélsior.* México, D. F., 13 de marzo de 1974, FFS-BNA.
"El renovado Ballet Clásico estrenará varias obras aquí", en *Cine Mundial.* México, D. F., 1 de octubre de 1972, FFS-BNA.
"En la fiesta de las madrecitas actuará el Ballet Clásico de México", en *Últimas Noticias*. México, D. F., 9 mayo de 1967, FFS-BNA.
Entrevista a Gloria Contreras, s/r, para el estreno de *Alusiones*, AJC.
"Entusiasmo", en *Cine Mundial.* México, D. F., 13 de noviembre de 1963, AJC.
"Estrenarán en esta ciudad el ballet *Tensiones,* de J. Silva", en *El Nacional.* México, D. F., 17 de noviembre de 1971, FFS-BNA.
"Éxito del Ballet Clásico de México", en *El Universal.* México, D. F., 17 de enero de 1971.
"Frente a la tormenta de polémicas… pero, ¿quién es Job Sanders?", en *Cine Mundial.* México, D. F., 29 de noviembre de 1971, ANH.
"Función del Ballet Clásico", en *El Universal.* México, D. F., 15 de mayo de 1968, FFS-BNA.
"Funciones de Ballet Clásico", en *Excélsior.* México, D. F., 7 de junio de 1968, FFS-BNA.
"Funciones de Ballet Clásico del INBA", en *Novedades*. México, D. F., 12 de diciembre de 1969, FFS-BNA.
"Función especial del Ballet Clásico de la ciudad, hoy", en *Novedades.* México, D. F., 25 de noviembre de 1971, FFS-BNA.
"Función homenaje a los miembros del Ballet Clásico de México", en *Novedades.* México, D. F., 20 de diciembre de 1971.
"Gira del Ballet Clásico de México a Europa; planes de danza para este año", en *Excélsior.* México, D. F., 30 de enero de 1971, FFS-BNA.
"Grandes funciones de ballet en Bellas Artes", s/r, ANH.
"Gran éxito del Ballet Clásico en el Degollado", en *El Occidental.* Guadalajara, Jal., 9 de septiembre de 1969, expediente BCM, B-5 CGB, BNA.
"Habrá genuina compañía de Ballet Clásico", en *Novedades*. México, D. F., 29 de junio de 1963, FFS-BNA.
"Historia de un soldado en ballet", en *El Universal.* México, D. F., 4 de noviembre de 1971, expediente JS, ANH.

"Homenaje a Clementina Otero", *Catálogo de obra*. México, Conaculta/INBA, 1989.
"Hoy el Ballet Clásico de México en otro Domingo Popular de la Cultura", en *La Prensa.* México, D. F., 8 de junio de 1969, FFS-BNA.
"Inicia temporada el Ballet Clásico de México", en *Avance.* México, D. F., 6 de enero de 1971, FFS-BNA.
"Job Sanders, nuevo coreógrafo del Ballet Clásico de México", en *El Día.* México, D. F., 17 de agosto de 1971, FFS-BNA.
"La bella durmiente del bosque", en *Excélsior.* México, D. F., 12 de octubre de 1966, FFS-BNA.
"Los niños de los albergues infantiles verán ballet", en *Novedades.* México, D. F., 12 de febrero de 1967, FFS-BNA.
"Mañana el Ballet Clásico de México en el treceavo Domingo Popular", en *La Prensa*. México, D. F., 26 de abril de 1969, FFS-BNA.
"Mañana en otro Domingo Popular el Ballet Clásico de México", en *La Prensa.* México, D. F., 25 de junio de 1966, FFS-BNA.
"Michael Lland, dancer and ballet master, 64". Obituaries, en *The New York Times* [en línea]. [Consulta: 20 de enero de 2009].
"Niega Sanders que haya tenido actitudes hostiles contra miembros del ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 27 de noviembre de 1971, FFS-BNA.
"Nuevos programas de jazz y ballet", en *Cine Mundial.* México, D. F., 30 de octubre de 1963.
"Olimpiada Cultural", en *El Día.* México, D. F., 9 de mayo de 1968, FFS-BNA.
"Ópera", en *Siempre!* México, D. F., 27 de marzo de 1968, AJC.
"Poco a poco gusta el Ballet Clásico en México", en *Cine Mundial.* México, D. F., 25 de octubre de 1972, ANH.
"Por disentir de su manejo, dos bailarines se retiran del ballet", en *Excélsior.* México, D. F., 22 de enero de 1973, FFS-BNA.
"Por enfermedad, Carlos Gaona renunció al Departamento de Danza del INBAL", en *Excélsior.* México, D. F., 29 de enero de 1974, FFS-BNA.
"Premio a la bailarina de ballet Laura Urdapilleta", en *Diario de la Tarde*. México, D. F., 17 de octubre de 1970, FFS-BNA.
"Presentación del Ballet Clásico de México", en *México al Día*. México, D. F., diciembre de 1963, AJC.
"Presentaciones de *Coppélia"*, en *El Día.* México, D. F., 20 de mayo de 1971, FFS-BNA.
"Presentan a la compañía Ballet Clásico de México", en *Novedades*. México, D. F., 13 de septiembre de 1963, FFS-BNA.
"Primer Festival de Danza", en *El Día.* México, D. F., 4 de julio de 1965, ANH, carpeta X.
"Primer Festival de Danza", en *El Día.* México, D. F., 4 de julio de 1966.
"Programa de Danza Clásica", en *Excélsior.* México, D. F., 29 de agosto de 1974, FFS-BNA.
"Promoción popular de la danza", en *El Día.* México, D. F., 11 de abril de 1972, FFS-BNA.
"Proyección clásica", Danza, en *Tiempo*. México, D. F., 16 de junio de 1969, FFS-BNA.
"Retorno de Ballet Concierto", en *Cine Mundial.* México, D. F., 11 de febrero de 1965.
"Sanders terminará por ser desenmascarado dicen los solistas de Ballet Clásico", en *Excélsior.* México, D. F., 28 de noviembre de 1971, FFS-BNA.
"Segunda temporada de ballet con *La bella durmiente"*, en *El Sol de México.* México, D. F., 28 de enero de 1967, FFS-BNA.
"Se presentó con éxito el Ballet de México", en *Cine Mundial.* México, D. F., 22 de noviembre de 1971, FFS-BNA.
Siempre! México, D. F., 16 de noviembre de 1966, FFS-BNA.
Siempre! México, D. F., 8 de diciembre de 1971, ANH.
"Successful Ballet Clasico sets two performances", en *Mexico City Times*. Houston, Texas, 28 de octubre de 196?, AJC.
"Susana Benavides, una revelación", en *El Sol de México*. México, D. F., 16 de agosto de 1967, FFS-BNA.
Temas de ballet, en *Excélsior.* México, D. F., 30 de abril de 1968 y 16 de octubre de 1972, FFS-BNA.
"Temporada de Ballet Clásico", en *Excélsior.* México, D. F., 17 de abril de 1965, FFS-BNA.
"Tres extraordinarios maestros de danza ha contratado el INBA", en *El Día.* México, D. F., 22 de enero de 1970, FFS-BNA.
"V Festival de Danza Clásica y Contemporánea", en *Hoy*, s/r, expediente BCM, B-5 CGB, BNA.

"V Festival de Danza", en *Siempre!* México, D. F., 22 de abril de 1970, AJC.
"Vostrikov forma parte del Ballet Clásico de México", en *Excélsior.* México, D. F., 24 de septiembre de 1970, FFS-BNA.

Programas de mano

Domingos Populares de la Cultura, Teatro del Bosque. México, D. F., 7 de agosto de 1966, ANH, carpeta X.
Ballet Clásico de México, Teatro Juárez. Guanajuato, Gto., 7 de abril de 1966. ANH, carpeta X.
El Ballet Clásico del INBA, Teatro Auditorio del Itson. Sonora, s/f, 1967, ACND, 1963-1977.
Ballet Clásico de México, Teatro Juárez. Guanajuato, Gto., INBA/Universidad de Guanajuato, 24 y 25 de agosto de 1969, ASR.
Ballet Clásico de México, Teatro del STIC, INBA. Mérida, Yuc., junio de 1966, ACND, 1963-1977.
Ballet Clásico de México, Festival de Atenas 1968, Teatro Herod Atticus. Atenas, Grecia, AJC.
II Temporada de Ópera 1967, Teatro Iris. México, D. F., INBA/Asociación de Cantantes de Ópera, diciembre de 1967, AJC.
Coppélia, BCM/INBA/Gobierno del Estado de Jalisco, s/l, 1971, ACND, 1966-1973.
Ballet Clásico de México, Houston Ballet Foundation. Houston, Texas, 1967, ACND, 1963-1977.
La bella durmiente del bosque, PBA. México, D. F., febrero de 1967.
La bella durmiente del bosque, TBA, INBA. México, D. F., 1966, ASR.
Festival Internacional de las Artes, Teatro del Ferrocarrilero, INBA. México, D. F., 25 de mayo de 1968, ASR.
Ballet Clásico de México, primer programa, TBA, INBA. México, D. F., noviembre de 1963, AJC.
Ballet Clásico de México, segundo programa, TBA, INBA. México, D. F., noviembre de 1963, AJC.
Compañía Nacional de Ballet, TBA, 1974, ACND, 1963-1977.
Compañía Nacional de Ballet, Teatro Macedonio Alcalá/INBA/Casa de la Cultura de Oaxaca, septiembre de 1974, ACND, 1963-1977.
Aída, Ópera en Bellas Artes. México, D. F., septiembre de 1974.
El murciélago, TBA, 28 de noviembre y 1 de diciembre de 1974.
Coppélia, INBA, Departamento de Danza, TBA. México, D. F., 1971, ACND, 1963-1977.
Ballet Clásico de México, Festival Mundial del Folclor, Teatro Degollado. Guadalajara, Jal., s/r, 1972, ASR.
La bella durmiente del bosque, TBA. México, D. F., 1970, ANH, carpeta X.
Las Percusiones de Estrasburgo, Ballet Clásico de México, Manuel Parres, TBA/INBA/Embajada de Francia en México, julio de 1969, ASR.
La bella durmiente del bosque, TBA. México, D. F., 1970, ANH, carpeta X.
Función de despedida de Jorge Cano, TBA. México, D. F., 7 de diciembre de 1972, AJC.
Ballet Clásico de México, TBA, s/f. México, D. F., 1972, ACND, 1963-1977.
Compañía Nacional de Danza, Teatro Francisco J. Clavijero, INBA/*El Dictamen.* Veracruz, Ver., 1973, ACND, 1963-1977.
Coppélia, Ballet Clásico de México, Departamento de Bellas Artes/Gobierno del Estado de Jalisco, 1971, ASR.
Ballet Clásico de México. Saltillo, Coah., mayo de 1969, AJC.
Ballet Clásico de México, Teatro Morelos. Aguascalientes, Ags., agosto de 1969, AJC.
Noches de Gala. Ballet Clásico de México, INBA/Promociones culturales en provincia, s/r, 1969, ASR.
Quinto aniversario. Programa de lujo de la Temporada de invierno, noviembre-diciembre de 1980.
Temporada Dominical de Danza, Teatro Jiménez Rueda, INBA, ACND, 1963-1977.

Carteles y carteleras

Ballet Clásico de México, Comité del Centenario del Ateneo Fuente. Saltillo, Coah., 6 de octubre de 1967.
Carteleras promocionales del BCM, INBA, publicadas en *Novedades,* junio y julio de 1964, ANH.
Programa cultural de la Feria de San Marcos, abril de 1969, FFS-BNA.

Cartelera publicada por la SEP. Oaxaca, Oax., 24 de julio de 1974, FFS-BNA.
Cartelera publicada por *El Heraldo*. Monclova, Coah., 6 de noviembre de 1967, FFS-BNA.

Cartas

Carta dirigida a Job Sanders, firmada por Salvador Vázquez Araujo, con fecha 4 de diciembre de 1972, expediente JS, ANH.
Carta dirigida a Carlos Gaona, con fecha 15 de marzo de 1973.
Carta dirigida a Nellie Happee, firmada por Clementina Otero de Barrios, ANH, carpeta X.
Mecanograma, ANH.

Recortes sin título

Dos recortes de periódico, s/r, AJC.
Recorte de revista, s/r, *Siempre!*, AJC.
Recorte de periódico, *La bella durmiente*, s/r, AJC.
Recorte de revista, s/r, *Siempre!* México, D. F., 6 de septiembre de 1972, ANH.
Recorte de periódico, *El Tiempo*. Monclova, Coah., 3 de octubre de 1967, FFS-BNA.
Recorte de periódico, *El Universal.* México, D. F., 12 de diciembre de 1965, FFS-BNA.
Fotografía con nota al pie, *El Nacional*. México, D. F., 5 de diciembre de 1971, FFS-BNA.
Recorte de periódico, *Esto*. México, D. F., 22 de agosto de 1965.

Documentos oficiales

Acta del Consejo del BCoM, con fecha 5 de junio de 1963, FFS-BNA.
Contrato establecido entre el BCoM y el INBA, con fecha 18 de mayo de 1963, ANH.

Compañía Nacional de Danza

Capítulo I

Profesionalizar la danza, objetivo gubernamental

Como se explicó en el apartado correspondiente al Ballet Clásico de México, los bailarines que se dedicaban a este género estaban a la espera de que se conformara una institución sólida para poder dedicarse por completo a la profesión dancística. Las funciones hasta entonces presentadas por el BCM hicieron patente la existencia de primeras figuras con personalidad fuerte y carismática: Laura Urdapilleta, Jorge Cano, Sonia Castañeda, Susana Benavides, y solistas prometedoras como Socorro Bastida, Bettina Bellomo, Ruth Noriega, entre las más mencionadas; de coreografías que cautivaban o interesaban a la audiencia: *Coppélia* y *La fille mal gardée,* o *El combate* y *La balada de la luna y el venado;* de un cuerpo de baile joven e inexperto pero con entrega y ganas de superación; además de la existencia de un espacio como el Palacio de Bellas Artes, que reclamaba mayor uso y diversificación de sus actividades.

Las condiciones parecían estar dadas para la conformación de una gran compañía del "tan gustado" ballet clásico —en opinión de muchos de los funcionarios y críticos de la época—, empeño para el que la mejor preparación técnica era requisito indispensable. Hacia ello se encaminó la gestión de Salvador Vázquez Araujo en el momento en que, de forma paradójica, la danza internacional buscaba ya un derrotero distinto al surgir otras concepciones acerca de lo artístico.

En el México de los años setenta, cuando se creó la CND, la danza clásica competía con la danza moderna en cuanto a la formación de bailarines y la producción coreográfica. Como instancia gubernamental, el INBA manejaba la idea de que la formación del público de danza debía iniciarse con la tendencia clasicista, debido a su atractivo visual y sencillez narrativa, lo que ponía en evidencia la convicción de que había una danza dirigida a la percepción y al entretenimiento —la clásica—, y otra para el pensamiento y la denuncia —la moderna.

Así, era de esperarse que el público conservador prefiriera la danza que exaltaba los aspectos de belleza y armonía estructural, mientras que para el vanguardista, la instancia reflexiva debía ser la predominante. Estas divisiones cobraron forma dentro del movimiento en sí, distinguiéndose la curvatura y la sinuosidad como cualidades de la primera, y los ángulos tajantes de la segunda. Esfuerzos clasificatorios que dejaron de tener sentido poco tiempo después, cuando el posmodernismo alcanzó la escena social y cultural de México.

Conforme a lo que esperaba la institución, se trazó una ruta de excelencia técnica: la historia de la Compañía Nacional de Danza comienza en esta encrucijada y con el encuentro del presidente Luis Echeverría Álvarez y el ingeniero Salvador Vázquez Araujo, quien fuera el responsable de los asuntos culturales del estado de Guanajuato, compromiso a través del cual establecería una fuerte relación con el INBA.

En esa entidad, el arquitecto Luis Ortiz Macedo[1] y Vázquez Araujo lograron que en 1968 Guanajuato fuera la única subsede de la Olimpiada Cultural, lo que la distinguió y propició el desarrollo de un público interesado en las actividades culturales y artísticas en dicha capital. Fue gracias a esta experiencia que "el inge" fuera como se le llamó de manera afectiva dentro del mediofuera se acercó a la danza, se convenció de que "era una actividad profesional", y gustó y aprendió de ella. Conoció a los principales

[1] En 1963, el arquitecto Luis Ortiz Macedo fue invitado por el entonces gobernador Juan José Torres Landa para fundar la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Estado de Guanajuato. En 1966 instauró el primer Instituto de Restauración de Monumentos mientras fungía como director de la escuela.

grupos del Distrito Federal: el BNM, bajo la dirección de Guillermina Bravo, y el BCM, una asociación civil representada por Ana Mérida, que contaba con un subsidio y otros apoyos, todos insuficientes para su pleno desenvolvimiento.[2]

En 1972 Luis Ortiz Macedo asumió la dirección del INBA e invitó a Vázquez Araujo a unirse a su grupo como coordinador general, cargo que equivalía a una subdirección, por lo que se le encomendaron los asuntos relacionados con los diferentes departamentos artísticos. A su vez, "el inge" ofreció a su paisano Carlos Gaona la dirección de Danza con la intención de que reactivara este movimiento artístico.[3]

Recién asumido el puesto, y debido a los conflictos internos, Vázquez Araujo dividió el BCM en dos compañías:[4] el BCM y el Ballet Clásico de Bellas Artes (BCBA), que dirigió Job Sanders hasta el fin de su contratación. Libre de compromisos, al poco tiempo el INBA decidió reunificarlas en manos de Felipe Segura,[5] a quien Vázquez Araujo admiraba y estimaba. Como inicio de sus actividades la compañía ofreció algunas funciones en Guanajuato y una temporada escolar en el Auditorio Nacional (AN), con lo cual aumentó el número de sus miembros. Sin embargo, la situación era inquietante y triste, pues si bien los bailarines estaban acostumbrados a sobrevivir con poco —pocos integrantes, poca producción, poca difusión, poco sueldo—, las escasas presentaciones les provocaban la sensación de estar desperdiciando su juventud en una carrera de muy corta duración.

En esas condiciones, el ingeniero se dedicó a percibir el estado de la danza en sus distintas manifestaciones, oficiales y particulares, por lo que después de asistir a un festival de la Escuela de Alejandra Dimina (1972) y constatar que los bailarines que él conocía y admiraba eran contratados como "relleno" dentro de estas exhibiciones, decidió abocarse de manera personal al desarrollo dancístico y emprendió un proyecto con el que esperaba cambiar desde su raíz a la danza nacional. Con el paso del tiempo la ejecución del mismo le retribuyó grandes satisfacciones, no obstante haberse atrevido a irrumpir en un medio difícil y fracturado de tiempo atrás.[6]

Vázquez Araujo reconocía que su acercamiento a la danza era a través de la promoción y la difusión, por lo que para llevar a cabo su proyecto acudió a las personalidades dancísticas más destacadas del momento a fin de profundizar en el conocimiento de las problemáticas y tomar las medidas pertinentes para elevar la calidad de la CND y su nivel de desarrollo. Esta capacidad de escucha fue reconocida por los primeros integrantes de la agrupación como una de las cualidades fundamentales del ingeniero, aunque después de analizar las distintas posturas, sus decisiones y su palabra fueran ley.

De tal manera, mediante pláticas con Antonio López Mancera, Laura Urdapilleta, Sylvia Ramírez, Nellie Happee y Felipe Segura, se dio cuenta de que el medio de la danza clásica consideraba que la deficiencia técnica de los bailarines se debía a que ninguna de las escuelas existentes estaba orientada a la formación profesional en esta área, aunque en ambas se impartieran clases de ballet. En las escuelas oficiales de danza se vivía una diversidad metodológica debido a que los maestros provenían de tendencias y estilos diferentes, además de que no todos contaban con una formación docente, y el alumnado no era seleccionado de acuerdo a las exigencias físicas que demandaba la disciplina del ballet.[7]

Ante esta situación, Vázquez Araujo decidió concertar una asesoría permanente con el Ballet Nacional de Cuba (BNC) —en ese momento uno de los más importantes del mundo— y aprovechar las excelentes relaciones diplomáticas y comerciales entre México y la isla. De inmediato se dirigió al Ministerio de Cultura de Cuba, que era manejado por un comandante, para manifestar que el gobierno mexicano tenía interés en que el BNC apoyara a su compañía de ballet.

---

[2] Salvador Vázquez Araujo llevó al BCM a Guanajuato en varias ocasiones, ya que de manera personal era un entusiasta del ballet.

[3] Desde la perspectiva de Vázquez Araujo, Gaona se inclinó por el área de contemporáneo, y debido a otras inconsistencias, no funcionó.

[4] Poco tiempo después de separarse del BCM, los bailarines disidentes siguieron trabajando con el apoyo del INBA, bajo la dirección de Felipe Segura, aunque sólo lograron realizar dos o tres funciones al año.

[5] Felipe Segura fue una figura fundamental dentro de la danza mexicana. Bailarín, maestro, coreógrafo, director general, director artístico de las principales compañías de danza clásica, además de investigador, marcó con su influencia el medio dancístico. Segura inició sus estudios en el Ballet de la Ciudad de México, donde Anton Dolin le consiguió una beca para la escuela del Carnegie Hall. A su regreso a México estudió con Nelsy Dambre, Sergio Unger y Anna Sokolow en la ADM, y viajó a Estados Unidos y a varios países europeos con la finalidad de continuar con su formación dancística. Formó parte del Ballet de Alicia Alonso y fundó, en sociedad con Sergio Unger, el Ballet Concierto de México (BCoM), que tuvo vida de 1954 a 1963. Se unió al BFM en 1960 y apoyó en su estructuración. En 1972 Salvador Vázquez Araujo lo llamó para formar parte de la CND, en la que desempeñó varios cargos hasta 1983, año en que se convirtió en miembro del Cenidi Danza. César Delgado Martínez (coordinador), *Diccionario biográfico de la danza mexicana…*, *op. cit.*, p. 356.

[6] El ingeniero Vázquez Araujo se dedicó a "peinar" el medio para enterarse de manera personal del estado en que se encontraba la danza.

[7] Desde mi perspectiva, la Escuela Nacional de Danza (END) estaba en decadencia con respecto a sus mejores años, y en la Academia de la Danza Mexicana (ADM), el área de clásico adolecía de los problemas descritos, lo cual limitaba su calidad profesional.

El INBA ya tenía la experiencia de haber consolidado a la Orquesta Sinfónica Nacional y a la Compañía de Ópera, así que Vázquez Araujo tuvo una gran motivación para realizar esta nueva encomienda en favor de la danza, labor que sobrepasó en mucho su tarea administrativa. A pesar de los posibles errores —entre los que podría destacarse el autoritarismo personal e institucional—, Vázquez Araujo se ocupó, de manera activa y creativa, de detectar los problemas existentes y tratar de resolverlos hasta el final de sus dos periodos directivos.[8]

Como primer paso se reunió con Fernando Alonso, con quien armó el protocolo oficial y presentó un plan que cubría dos frentes, uno educativo y otro profesional. El más importante resultó ser el educativo, ya que se esperaba que de éste egresaran las futuras generaciones de bailarines que nutrirían a la CND o a otras agrupaciones. Este proyecto implicó la adopción de la metodología cubana y la preparación de los maestros que la impartirían.

El frente profesional consistió en preparar a los bailarines para formar un cuerpo de ballet sólido, revisar la limpieza de las obras en existencia, y montar coreografías dentro del repertorio del BNC.[9]

La firma del Convenio Cultural México-Cuba fijó la permanencia de bailarines y maestros de la escuela cubana de ballet en nuestro país, y la meta conjunta fue proporcionar a los ejecutantes un sistema de entrenamiento adecuado y coherente. Cabe aclarar que el ingeniero estaba convencido de que el aprendizaje del ballet clásico constituía la base para cualquier tipo de expresión dancística, pues mediante esta técnica el bailarín adquiría un adiestramiento que, una vez dominado, le permitiría "hacer arte", de tal forma que su proyecto educativo favorecía el desarrollo de las distintas expresiones dancísticas.[10]

El ingeniero recuerda esa época:

> Al principio tuve más problema pues ni siquiera había director en Bellas Artes, pero tenía el respaldo a nivel presidencial. No se podían meter conmigo porque sabían que había un respaldo del presidente Echeverría. Hacíamos barbaridades: traíamos a los maestros cubanos sin visa y me ganaba una lista de multas […] Después me empecé a entusiasmar con el proyecto y me dediqué por completo a la danza —que era una cosa concreta—, y comencé a tener resultados. Sentí que empezaban a creer en lo que estaba diciendo y eso fue el mejor estímulo.[11]

Desde el inicio, Vázquez Araujo reconoció la importancia de otorgarle a la CND un régimen, una estructura y una figura jurídica que le dieran cuerpo, por lo que gestionó un decreto presidencial para su reconocimiento como compañía oficial —que obtuvo hasta 1977—, lo cual dio muestra del interés del ejecutivo y de las instituciones involucradas por tal expresión artística. Siguió la construcción, a mediano plazo, de sus instalaciones,[12] otra medida fundamental para el proyecto, ya que en poco tiempo contó con varios salones que optimizaron su organización y desarrollo profesional.[13] Asimismo, por primera

[8] Vázquez Araujo se preocupó también por formar coreógrafos de danza clásica e integró un grupo especial en la Escuela Vida y Movimiento, auspiciado por el Fondo Nacional para Actividades Sociales (Fonapas) para alcanzar estos fines. En esa escuela se contrataron maestros de danza clásica —nacionales y extranjeros—, coreografía, música, teatro y comedia musical, así como notación Benesh, para que los jóvenes asistentes, muchos de ellos ex miembros de la CND, pudieran incursionar en el campo de la creación con bases sólidas.

[9] Kena Bastien, "La danza de los orfelinos", en Maya Ramos y Patricia Cardona (compiladoras), *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, vol. I. México, Conaculta/INBA/Escenología/Cenidi Danza, 2002, p. 797. El proyecto se dividía en tres áreas: la académica, relacionada con la ADM; la profesional, con las compañías subsidiadas (en ese entonces BNM, BI, Expansión 7 y CND); y las áreas de apoyo que comprendían la difusión y la investigación. El objetivo del área académica era formar bailarines, maestros y coreógrafos de "alto nivel técnico y artístico" valiéndose de la unificación metodológica en danza clásica con la escuela cubana de ballet, y en danza contemporánea con la técnica Graham, bajo la supervisión de la London School of Contemporary Dance. Con la idea de formar bailarines varones se acudió a los orfelinatos para seleccionar posibles candidatos que cursarían ballet desde el quinto grado de primaria en un sistema de medio internado, a través del cual se les proporcionaría alimentación y los cuidados requeridos.

[10] Vázquez Araujo también puso atención en la danza moderna y contemporánea al contratar maestros de distintas técnicas como apoyo pedagógico de los grupos subsidiados, a quienes además invitó a entrenarse con la técnica del ballet. Él afirmaba que Guillermina Bravo "fue la primera que me pidió maestros de clásico para que les fueran a dar clase […] así como Michel Descombey". Desde la perspectiva del ingeniero Vázquez Araujo, lo contemporáneo es un estilo, un concepto, y como prueba argumenta que todas las compañías profesionales del mundo tienen un entrenamiento básico de técnica clásica. En México, el ingeniero denominaba a los bailarines de contemporáneo "los mochileros", pues así mostraban su identidad, la cual él describe como "dejarse de bañar un mes, tener unos tenis viejos, una mochila al hombro, ir quince días a Nueva York y regresar hechos bailarines, para revolcarse y encuerarse, venga o no venga al caso". Salvador Vázquez Araujo, en entrevista realizada por María Cristina Mendoza. México, D. F., 4 de mayo de 2012.

[11] Salvador Vázquez Araujo en entrevista citada.

[12] El espacio que se le destinó a la CND fue el que ocupaban las instalaciones del Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE), detrás del Auditorio Nacional.

[13] Hasta ese momento el BCM contaba con un solo salón dentro de la ADM, que debía desocuparse antes de las cuatro de la tarde, hora en que comenzaban las actividades de enseñanza. Muchos de los bailarines, mal pagados, se dedicaban a dar clase en dicha institución, por lo que los horarios de la compañía estaban limitados a la mañana. La falta de salones impedía que se separaran las clases según niveles y requerimientos específicos,

vez y a pesar del enojo de las autoridades del INBA, homologó el sueldo de los bailarines de cuerpo de ballet con el de los atrilistas de la Sinfónica Nacional y hubo la preocupación por mostrar una nueva imagen de respetabilidad para la compañía y los bailarines en general, como en algún momento lo hiciera Sergei Diaghilev. En persona, Vázquez Araujo instó a los miembros de la CND a que asistieran a clase con puntualidad, "decentemente uniformados", y difundió entre ellos la importancia de mantener un aspecto individual y grupal que concordara con su categoría artística. Esta nueva imagen redundaría en una mejor opinión del público y las instituciones con respecto al gremio dancístico.[14]

El ingeniero afirma que en esa época, los distintos funcionarios del INBA veían a los bailarines como "menores de edad" y no se les respetaba, salvo a algunos directivos o a las figuras más o menos destacadas. Al resto "nadie los consideraba importantes […] excepto Toño López Mancera, Pepe Solé, o gente con tradición escénica".[15]

Desde el punto de vista de Salvador Vázquez Araujo, la precariedad con que se manejó años atrás el campo de la danza no permitió la existencia de una verdadera compañía hasta que se le dio luz verde a su proyecto.[16] El brazo derecho del ingeniero fue Felipe Segura, "no porque fuera el más importante sino porque era el que más amaba a la danza, el espectáculo". Pronto, muchos de los miembros de la compañía reconocieron la trascendencia de esta nueva reestructuración, ya que por fin alcanzaban a palpar como reales los esfuerzos por brindar una infraestructura duradera.[17]

Según la investigadora Kena Bastien, el acercamiento a Cuba se dio mediante la convergencia de dos líneas de acción, una privada y otra oficial. La Academia de Balé de Coyoacán, dirigida por Ana del Castillo (1949), tenía viejos nexos con Cuba, ya que en 1968 ella estudió metodología en La Habana y decidió introducir esta herramienta educativa en su academia. A mediados de 1974 eligió a un grupo de sus alumnas y aprovechó la estancia de la bailarina del BNC Clara Carranco en nuestro país para que impartiera un primer curso de metodología.[18] La acción oficial correspondió a la política exterior del presidente Luis Echeverría Álvarez, quien "parecía querer emular la intrepidez del joven Fidel Castro, abriéndose a una relación libre con los países del bloque socialista".[19] La primera dama, María Esther Zuno de Echeverría, encabezó una misión artística y cultural a cuatro países del Caribe, y como resultado de la exitosa visita a Cuba, el 14 de abril de 1975 llegó a México "la más grande misión cultural y artística que hasta entonces viajaba al continente, conformada por una exposición de pintura y varias presentaciones del BNC".[20]

Del Castillo aprovechó la presencia de la delegación cubana y organizó un viaje a la isla para sus maestras y un selecto grupo de alumnas. Sylvia Ramírez Domínguez, maestra de ballet de la Escuela de Danza del Departamento del Distrito Federal —que dirigía Laura Urdapilleta, primera bailarina del BCoM—, asistió como invitada. En aquel momento se acrecentó la inclinación hacia la técnica cubana por poseer tres ventajas con respecto a otras posibilidades pedagógicas que también se habían considerado: la cercanía de Cuba con México, el uso del español como lengua compartida, y la similitud corporal entre los latinoamericanos.[21]

tales como clases especiales para varones o las de *pas de deux*. Así también, únicamente se podía atender un ensayo —si acaso dos, cuando se conseguía otro espacio—, por lo que los miembros permanecían dentro del salón en espera de ser requeridos, y empleaban ese tiempo en observar, leer o tejer sus propios calentadores, lo cual daba una imagen poco profesional al conjunto.

[14] Los nuevos bailarines acostumbraban usar calentadores o "plásticos de todos colores", a veces por el frío, pero también para ocultar su cuerpo, ya fuera por inseguridad, costumbre, imitación, o cualquier otra razón personal.

[15] Salvador Vázquez Araujo en entrevista citada. Asimismo, los bailarines eran vistos como personajes extraños, que fluctuaban entre la sensualidad y la histeria, por lo que se consideraba difícil razonar con ellos.

[16] Sin embargo, habría que considerar que antes de la existencia de la CND ya había líneas de formación que permitieron su instauración.

[17] Como era de esperarse hubo algunos fracasos durante su implementación, como el plan de convertir a pequeños huérfanos en bailarines, que no prosperó porque en México la danza clásica no posee el reconocimiento que tiene en la isla de Cuba.

[18] Clara Carranco, de nacionalidad mexicana, fue integrante del BC, dirigido por Nellie Happee y Tulio de la Rosa, antes de partir a Cuba. A ese grupo también lo apoyó Ana del Castillo, por lo que al paso del tiempo se reencontraron y unieron sus esfuerzos para cumplir aspiraciones en cuanto a profesionalizar la danza mexicana.

[19] Las relaciones entre México y Cuba fueron particularmente estrechas a partir de 1974, año en que se instauraron dos convenios: el de cooperación cultural y educativa, y el de cooperación científica y tecnológica, firmados el 17 de septiembre en La Habana. Además se establecieron contactos con la URSS y otros países socialistas europeos.

[20] María Esther Zuno de Echeverría dirigía el ballet folclórico Las Palomas, y la disposición del presidente Echeverría hacia la danza era ostensible. Margarita Tortajada indica que cuando llegó a México el BNC se modificaron los planes originales de obtener apoyo técnico de la escuela soviética, en principio, por la distancia existente entre los dos países.

[21] En realidad, la complexión de los habitantes de las islas del Caribe es distinta a la de los habitantes del resto de los países con mestizaje indígena.

A estas apreciaciones se sumaron los apabullantes avances mostrados por el BNC y su escuela,[22] razón por la que el 2 de julio de 1975 Felipe Segura, director del BCM, aplaudió la decisión de contar con los asesores cubanos. Segura comentó que esta escuela resumía las características de las escuelas soviética y norteamericana, y anunció que el primer grupo de maestros llegaría a fin de mes para trabajar con la CND.[23]

Por esas fechas la prensa difundió la noticia del regreso de un grupo de bailarinas y maestras mexicanas de danza clásica, a las que después de una semana de estudio y trabajo con Alicia Alonso y el BNC se les había informado la manera en que se haría el intercambio entre los dos países. Entre las profesoras se encontraban Ana del Castillo, Lucero Gómez, Cecilia Zárate, Isabel Ávalos, Clarisa Falcón y Ángeles Anaya; las alumnas eran Rosalba Navarro, Verónica Aranda, Natasha Lagunes, Elia Luyando, Tihui Gutiérrez, Bibiana de Tapia y Claudia Hernández. La mayoría de maestras y alumnas que asistieron a ese viaje estaban relacionadas directamente con la Academia de Balé de Coyoacán. Lucero Gómez, Cecilia Zárate e Isabel Ávalos —maestras de la mencionada academia— eran simultáneamente bailarinas de la naciente compañía, y las alumnas Rosalba Navarro, Verónica Aranda, Natasha Lagunes, Elia Luyando y Tihui Gutiérrez, se incorporarían a ésta luego de graduarse de la escuela de Cubanacán, años después.[24]

Como muestra de los avances en el convenio entre México y Cuba se efectuó una función el 17 de junio de 1976 en el TBA, a la que asistió Luis Echeverría Álvarez y en la que se expuso visualmente el proyecto mediante un desfile en el que participaron la escuela, las alumnas que se habían ido becadas a Cuba, y la compañía.

El Convenio Cultural México-Cuba

En septiembre de 1975 arrancó formalmente el Convenio Cultural entre el INBA y el Consejo Nacional de Cultura de Cuba, de acuerdo con el protocolo de intercambio entre ambos gobiernos. El programa de trabajo que se estableció para implantar la escuela cubana de ballet en nuestro país tuvo dos vertientes: la asesoría a la CND, y la atención al área psicopedagógica.[25] Como acciones inmediatas se establecieron:

> a) En el Área académica, la impartición de un primer seminario de metodología, la asesoría a la ADM, la reorganización de la CND y el reclutamiento de niños huérfanos que se incorporarían al ciclo escolar de la carrera de danza clásica 1975-1976 para atender la formación de bailarines varones. Las actividades con los niños empezaron el 24 de septiembre con una clase de ballet y una de música diariamente, además de las materias de enseñanza escolarizada.[26]
>
> b) En el Área profesional se consideró el apoyo a las compañías establecidas, mediante el estímulo de la creación y la sana competencia, así como conservar vivo el patrimonio coreográfico nacional.
>
> c) El Área de difusión buscaría crear una nueva imagen de la CND para darla a conocer "a toda la población", además de elaborar material didáctico para apoyar los cursos de metodología, y crear una

[22] En esos momentos el BNC estaba causando revuelo en el mundo, por lo que la periodista Patricia Cardona asentó: "la luz de las estrellas cubanas obnubiló al público citadino, cuando se presentaron en el máximo escenario de nuestro país en abril de 1975". K. Bastien, *op. cit.,* p. 801.
[23] S/a, "Felipe Segura confía en que el pacto con Cuba ayude a la Cía. Nacional de Danza", en *Excélsior.* México, D. F., 2 de julio de 1975.
[24] S/a, "Regresó de Cuba un grupo de bailarinas y profesoras mexicanas de ballet", s/r. México, D. F., 29 de julio de 1975, Archivo Isabel Ávalos (AIA). La compañía se encontraba trabajando tiempo atrás en espera de la resolución del convenio con Cuba.
[25] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II* [CD-ROM], *op. cit.*, p. 688.
[26] El coreógrafo Job Sanders ya había sugerido, a inicio de los años setenta, que para encontrar bailarines era necesario buscarlos en los orfanatos. Alfredo Henares, "Job Sanders: la danza exige un espíritu libre", *op. cit.* Gracias a Kena Bastien nos enteramos del experimento aplicado en México, inspirado en la experiencia cubana, y que también fue preconizado por Alberto Domingo en algunos de sus artículos periodísticos. Afirma Bastien que en 1975 se creó una "instancia de salud que sustentaba su desarrollo mediante una especie de ingeniería humana". Este plan fue parte del proyecto de reestructuración propuesto por el Departamento de Danza del INBA. Los niños se escogieron en los albergues temporales o transitorios del DDF, las casas hogar del Instituto Mexicano de Asistencia a la Niñez y los orfanatorios; niños afectados, de infancia difícil y punzante, víctimas del desamor y el abandono. No queda rastro de los resultados de este proyecto, pues los papeles fueron destruidos después de diez años. Bastien señala que la CND tuvo un sueño: "formar príncipes, si bien no superdotados, por lo menos capaces de sacar a la danza clásica mexicana de su letargo". M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 807.

revista de danza donde se expusieran las investigaciones acerca del patrimonio dancístico y su proyección futura.

Alicia Alonso en *Giselle*.

d) El Área biopsicosocial se ocuparía de los aspectos de nutrición, psicosociales y de salud en colaboración con el Servicio Médico del Comité Olímpico Mexicano.[27]

El objetivo declarado a largo plazo era el desarrollo de la Escuela Mexicana de Ballet, mediante la adaptación de la técnica cubana a las características nacionales. A partir de ello se consideraba que la CND obtendría un "lenguaje propio", ya que en palabras de Vázquez Araujo, lo que se lograra después en materia expresiva sería "problema de los creadores mexicanos".[28]

El propósito de la línea de trabajo de la compañía era mantener el repertorio clásico tradicional como entrenamiento profesional, fomentar el rigor académico, y rescatar las obras más representativas de la danza mexicana —se nombró a creadores reconocidos, como Ana Mérida, Guillermina Bravo, Guillermo Arriaga y Guillermo Keys. Una vez que se consolidara el nivel técnico de los bailarines, se realizarían montajes de obras contemporáneas y de investigación coreográfica con la finalidad de expresar "la realidad mexicana y mundial". El BCM adoptó el nombre de CND, con el que hasta ahora se conoce, y pasó a ser administrado por un director general —a su vez jefe del Departamento de Danza, Salvador Vázquez Araujo—, una Comisión artística y un *regisserato*.[29] La comisión artística estuvo integrada por Felipe Segura, Nellie Happee, Tulio de la Rosa, Laura Urdapilleta y Susana Benavides; y la asesoría corrió a cargo de Alicia Alonso, Mirta Hermida, Mirta Plá y Ramona de Saá. El director general del INBA en ese tiempo era Sergio Galindo.[30]

Salvador Vázquez Araujo indica:

> En la primera etapa de la compañía metimos el repertorio clásico para formar cuerpo de ballet, para hacer una escuela. Llegamos a tener un muy buen cuerpo de ballet […] con puras chamacas que se vinieron de la escuela de *Miss* Ana. No sé de cuantas otras escuelas hubo y a todas las aceptamos y las metimos a la disciplina, unas con más talento, otras con menos talento, pero el resultado para el arranque tuvo un promedio de aceptación visual en el escenario. En ese momento ni siquiera teníamos los primeros solistas ni los corifeos…[31]

Los primeros maestros y bailarines invitados fueron Clara Carranco,[32] Pablo Moré y Ofelia González, quienes permanecieron por largo tiempo en México, cabezas principales de la nueva compañía. También fueron convocados los mexicanos Nellie Happee y Tulio de la Rosa, que se integraron al equipo sin mucho entusiasmo debido a sus experiencias pasadas.

Años más tarde, Happee manifestó en una entrevista:

> Entré en la Comisión artística […] al principio las asesorías que nos enviaban fueron fructíferas porque nos dieron pautas para el manejo de una compañía profesional: el funcionamiento interno, la distribución de tareas, de responsabilidades, de organización, y eso es importante para obtener mejores resultados y rendimientos. Enviaron buenos maestros y ensayadores, y fue de gran importancia aprender la metodología cubana en clases prácticas y teóricas.

En su opinión, esta base sería un punto de partida que podía tener modificaciones, y expuso: "Creo que lo ideal es hacer lo que todas las escuelas del mundo, incluyendo la cubana, asimilar para que la

[27] *Ibid*., pp. 696-698.
[28] En el momento de su creación no se consideró fundamental el desarrollo coreográfico, aunque tiempo después, el ingeniero Vázquez Araujo trabajó con la maestra Lin Durán en el proyecto de creación coreográfica, del cual surgirían muchos de los creadores independientes de los años ochenta. Por otra parte, y según indica la maestra Happee, nunca se hicieron adaptaciones a la metodología cubana, como se tenía pensado, a excepción de la Escuela de Danza de Monterrey, que sí intentó hacerlo. La maestra Sylvia Ramírez, quien fue directora del área de danza clásica del Sistema, afirma que sí se realizaron cambios en los programas de la materia en busca de mejores resultados.
[29] Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*. México, UNAM, 1980, p. 34.
[30] Programa de mano Temporada de Otoño, CND, Teatro de la Danza (TD). México, D. F., 24 y 25 de octubre de 1975, ANH.
[31] Salvador Vázquez Araujo en entrevista citada.
[32] La maestra Carranco, de origen mexicano y quien formó parte del BNC durante años, regresó a México, donde colabora aún con la Escuela Nacional de Danza Clásica y la CND.

enseñanza que se imparta corresponda a la idiosincrasia, a la estructura física, a las condiciones climáticas y circunstanciales de un país determinado y sus habitantes".[33]

Antes de que llegara la comitiva cubana a mediados de 1975, la CND mantuvo las actividades programadas: el 10 de enero se presentó en el Cinema Estrella de la ciudad de León, acompañada de la Orquesta Sinfónica de Guanajuato, con las obras *Grand pas de quatre, La balada de la luna y el venado, Don Quijote (pas de deux)* y *Divertimento*.[34] En febrero y marzo algunos de sus miembros colaboraron en *El cascanueces* (los días 25 de febrero, 1, 2, 9 y 16 de marzo), función organizada por la ADM; en marzo, dentro de la Temporada Popular del Auditorio Nacional, la CND presentó como primer programa *Las sílfides, La balada de la luna y el venado, pas de trois* de *El lago de los cisnes* y *Divertimento* (los días 20, 21, 27 y 28).[35] El segundo programa se integró con *Las sílfides* y *La fille mal gardée*. En abril actuó en el Teatro Clavijero de Veracruz con *Las sílfides, El corsario, Romeo y Julieta* (*pas de deux*), *Don Quijote* y *La muerte del cisne*; y el 2 de mayo asistió a los festejos de la Feria de San Marcos, en Aguascalientes, con *Grand pas de quatre, Danza de la cinta,* coreografía de Michael Lland (música de Gliere), *Don Quijote* (*pas de deux*), *La balada de la luna y el venado,* y *El cascanueces.*[36]

Una vez establecida la asesoría, la CND vivió, durante el segundo semestre del año, un tiempo de encierro en el que montó su nueva programación, después de convocar nuevas audiciones y de haber dado inicio a las clases y a los ensayos en un clima de seriedad y absoluto profesionalismo.[37]

Martha Pimentel en *Las sílfides*. Coreografía de Felipe Segura.

El 16 de octubre de 1975 Vázquez Araujo comentó que a pesar de los esfuerzos realizados a lo largo de los años, la danza se encontraba en un atolladero: "el nivel técnico de las compañías estaba en una etapa crítica", la CND estaba hecha pedazos, y sólo "hacían una función al año". Como ejemplo expuso que la obra *Baile de graduados* requería de bailarines que supieran girar, que no había, a excepción de los solistas, y en cuanto a las mujeres, no encontraba quien hiciera los *fouettés* incluidos en esa coreografía, por lo que creía que sería necesario traer bailarines de Nueva York.

El 24, 25 y 26 de octubre se presentaron las primeras funciones de adiestramiento escénico en el TD con el programa *Las sílfides* (con Diane Gaddy en Vals, Susana Benavides y Francisco Araiza en Mazurca, Clara Carranco en Preludio, el *pas de deux* con Benavides-Araiza, y en Vals brillante, todos más el cuerpo de baile), *Pas de trois* de *El lago de los cisnes* (con Ofelia González, Martha Pimentel y Pablo Moré) y *Divertimento* (con Laura Urdapilleta, Jacqueline Fuller, Diane Gaddy, Jacqueline Farina, Cecilia Zárate, Francisco Araiza, Héctor Salcedo, Sergio Vicencio, Guillermo Valdez y César Gómez).[38] El día 31 de ese mes, Ofelia González, Martha Pimentel y Aurelio García bailaron el *Pas de trois;* Laura Urdapilleta y George Roussis fueron los principales intérpretes de *La balada de la luna y el venado*; Susana Benavides y Francisco Araiza protagonizaron *Divertimento*; y en *Las sílfides,* Diane Gaddy, Laura Urdapilleta, Francisco Araiza y Jacqueline Fuller se adueñaron de los papeles principales.[39]

Un programa de mano anunció la reestructuración del grupo bajo la supervisión del BNC e informó acerca de su presencia en el TD nuevamente (noviembre 1 y 2) con *Las sílfides* (con Ofelia González en el Vals, y Susana Benavides o Laura

[33] María Alejandrina Escudero, *Zapatillas y recuerdos*, *op. cit.,* p. 134.
[34] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 594. Al elenco se sumaron Roberto Sánchez, Patricia Romero, Maya Ramos, Andrea Gabilondo y Gina Muñoz.
[35] Programa de mano Compañía Nacional de Danza. México, D. F., marzo de 1975, Archivo Beatriz Correa (ABC). Como primeros bailarines figuraban: Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Francisco Araiza y Jorge Cano. Como primeros solistas: Martha Pimentel, Aurelio García, Noé Alvarado y George Roussis; como segundos solistas: Jacqueline Fuller, Diane Gaddy, Isabel Ávalos, Zygmunt Szostak y Roberto Sánchez; y como corifeos: Carmen Olvera, Jacqueline Farina, Héctor Salcedo y Sergio Vicencio. El cuerpo de baile estaba integrado por: Elizabeth Anderson, Martha Bárcenas, Maclovia Carreón, Judith Casavechia, Mafalda Cintrón, Beatriz Correa, Cynthia Couttolenc, Esperanza Escamilla, Luisa Fernández, Lucero Gómez, Marcela Gutiérrez, Mercedes Limón, Cecilia Lugo, Cristina Mendoza, Noemí Pérez, Susana Romero, Rubén Godínez, César Gómez, Raúl Santillán y Guillermo Valdez. Los suplentes eran: Diana Angelini, Patricia Gómez, Eva de Keijzer y Gregorio Ortega. El *reggiserato* estaba a cargo de Jorge Cano y Claudia Trueba. Como artistas huéspedes se mencionó a Raúl Bustabad, María Luisa López y Denia Hernández, del BNC.
[36] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 595.
[37] *Idem.*
[38] Programa de mano CND (Funciones de adiestramiento), TD, octubre de 1975, ANH.
[39] Programa de mano Temporada de Otoño, CND, TD. México, D. F., 1975. El 8 de noviembre se registró un programa con *Las sílfides*, *Pas de trois* de *El lago de los cisnes* (coreografía de Alicia Alonso, en la que bailaron Ofelia González, Martha Pimentel y Pablo Moré), *La balada del venado y de la luna,* y *Divertimento* (con Laura Urdapilleta y Francisco Araiza en los roles principales). Programa de mano, hoja suelta, s/r, AIA.

Urdapilleta en el *pas de deux* con Francisco Araiza), *Pas de trois* de *El lago de los cisnes*, con Jacqueline Fuller, Diane Gaddy y Pablo Moré, *La balada de la luna y el venado* (alternando Laura Urdapilleta y Elizabeth Anderson en el papel de La luna, y George Roussis encarnando a El venado), y *Divertimento*. Los días 28, 29 y 30 de noviembre, así como 5, 6 y 7 de diciembre presentaron *Coppélia*, con Ofelia González (Swanilda), Pablo Moré (Franz) y Felipe Segura (Dr. Coppélius).[40]

Después de la presentación un periodista expresó que no debía cuestionarse el valor coreográfico de las obras, sino su función como mediadoras entre los bailarines y el foro. Según el autor, el cuerpo de baile de *Las sílfides* era una revelación debido a la disciplina adquirida por el conjunto, cuya uniformidad y armonía habían "reconciliado al público con el número", aunque se quejó de la actuación de Urdapilleta, a quien "le faltó encarnar al personaje imaginario". En el *Pas de trois*, Martha Pimentel y Ofelia González dieron "una alegre y brillante exposición de esos frisos móviles y efímeros" a los que hacía referencia con anterioridad el autor; Benavides respondió graciosamente al llamado de la música en su colorida y franca interpretación en *Divertimento*, en tanto que Francisco Araiza contagiaba "con su natural felicidad", e Isabel Ávalos se distinguía por su actuación. Sin embargo, el autor de la nota criticaba la falta de fuerza y encanto en *La balada de la luna y el venado,* especialmente en la parte que correspondía a El venado, y comentó que la asesoría cubana poco podría hacer por los intérpretes adultos y que en realidad sería aprovechada por la joven generación de bailarines.[41]

Laura Urdapilleta en el papel de La luna en *La balada de la luna y el venado.* Coreografía de Ana Mérida.

Luego de asistir a una de las presentaciones del segundo programa, Patricia Cardona manifestó su admiración por el rápido montaje realizado, aunque externó la duda de que la resistencia física y la capacidad artística de los elementos del ballet pudieran aguantar "tal ritmo", salvo algunas excepciones. La periodista hizo notar la carencia de elementos masculinos, lo que dejaba en total desamparo a las bailarinas en los *pas de deux*, y sugirió que se contratara como apoyo a bailarines extranjeros. Asimismo lamentó que no se diera oportunidad a los jóvenes y se manifestó a la espera de resultados futuros ante la posibilidad que el Departamento de Danza ofrecía a los bailarines con el objetivo de profesionalizar el medio.[42]

Durante los meses de octubre, noviembre y diciembre, dentro de la Temporada Internacional de Ópera de Invierno en el TBA, miembros de la CND también participaron en los montajes de *Baile de máscaras*, de Verdi, y *Fausto*, de Gounod.

En diciembre de 1975 la compañía ofreció una función especial para el presidente Luis Echeverría Álvarez y sus invitados en la residencia oficial de Los Pinos, para la cual se acondicionaron una plataforma y camerinos. En dicha ocasión, los bailarines emplearon bolsas de plástico para cubrir las zapatillas y evitar que se enlodaran al pisar el pasto del jardín. Debido al esfuerzo realizado, Felipe Segura recibió el agradecimiento y el apoyo de la primera dama, Esther Zuno de Echeverría. Como contraste, la agrupación llevó a cabo una función en La Merced, y una nota periodística pondría énfasis en el "olor a cebolla" que circundaba el ambiente.[43]

Por esas fechas, Elizabeth Pérez Liechti reseñó que los bailarines sentían enorme "gratitud" hacia Salvador Vázquez Araujo, quien favorecía el desarrollo de su carrera y les ofrecía seguridad: ya no tendrían que recurrir, afirmaba la periodista, a otros empleos, "no más incertidumbre sobre si habrá o no dinero, no más mediocridad ni desorganización".[44]

En 1976 se iniciaron las clases de metodología cubana (hasta el cuarto año) para cien maestros provenientes de la ADM, compañías profesionales e independientes. Se anunció que once alumnas habían

[40] Programa de mano Temporada de Otoño, CND, TD. México, D. F., noviembre de 1975, ACND.

[41] S/a, "Comienza a dar frutos la asesoría de maestros de ballet de Cuba", en *El Día*. México, D. F., 5 de noviembre de 1975, AIA. El programa estuvo formado por *Las sílfides*, *Pas de trois*, *La balada de la luna y el venado*, y *Divertimento*. La CND buscó la asesoría de Emilio Cerón, bailarín que en ese entonces interpretaba a El venado en el Ballet Folklórico de México, para dar fuerza a este personaje.

[42] Patricia Cardona, "La Compañía Nacional de Danza carece por completo de elementos masculinos mexicanos", en *El Día.* México, D. F., 10 de diciembre de 1975, FFS-BNA.

[43] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.,* p. 698. Para 1976 los cargos eran: director general: Salvador Vázquez Araujo; comisión artística: Felipe Segura, Nellie Happee, Laura Urdapilleta y Susana Benavides; y *régisseurs*: Jorge Cano y Claudia Trueba. Según consta en documentos de la maestra Nellie Happee, enviados el 27 de abril de 1976 a Víctor Bravo Ahuja, secretario de Educación Pública y presidente de la Junta Directiva del Consejo de Danza, por consenso unánime se nombró a Happee representante de la compañía ante la junta constitutiva de la misma. En otro documento, dirigido al presidente del Consejo de la Danza, con fecha 6 de mayo de 1976, por unanimidad se designaba al ingeniero Salvador Vázquez Araujo como director general.

[44] Elizabeth Pérez Liechti citada en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*

sido seleccionadas para asistir a la Escuela de Cubanacán, al mismo tiempo que se estableció un contacto con la escuela londinense para capacitar a maestros mexicanos. Asimismo se elaboró un plan de trabajo que contemplaba cincuenta funciones en el D. F. y en provincia con el objetivo fundamental de que la CND adquiriera experiencia escénica. Este plan buscó poner a prueba el profesionalismo de la agrupación, así como su capacidad de movilización, ya que viajó a varias ciudades del centro de la república con una carga de trabajo exhaustiva.

Las sílfides. Coreografía de Michel Fokine. Alejandro Godoy al centro, solistas y cuerpo de baile femenino.

Parte del adiestramiento disciplinario consistió en continuar con las clases y los ensayos, a pesar de que durante la gira no se encontraran salones adecuados para ello. Los pasillos de teatros y hoteles se transformaron en lugares de entrenamiento donde las columnas, los barandales, las sillas o, en su defecto, las paredes se convertían en "barras". La disciplina se endureció y los retardos a clases o ensayos fueron sancionados, al igual que cualquier mal comportamiento. La compañía, formada en su mayoría por jóvenes entusiastas, respondió de manera adecuada a estas exigencias y fue conformando un equipo de trabajo que, a pesar de las deficiencias en la formación técnica y de la falta de experiencia escénica, logró una imagen de entrega y unidad artística que cautivó al público.[45]

Esta gira, que tocó las ciudades de Aguascalientes, León, San Luis Potosí, Irapuato, Guanajuato y Querétaro, se programó del 2 al 20 de enero y fue muy bien acogida. El programa presentado fue *Coppélia, Las sílfides, Pas de trois, La balada del venado y de la luna*, y *Divertimento*. En Aguascalientes (15 de enero) la CND se lució bailando *Coppélia* (con Susana Benavides y Francisco Araiza en los papeles de Swanilda y Franz). Al día siguiente presentó *Las sílfides*, el *pas de trois* de *El lago de los cisnes* (con Ofelia González, Diane Gaddy y Aurelio García), *La balada del venado y de la luna,* y *Divertimento* (con Susana Benavides y Pablo Moré).[46] El 17 de enero el grupo bailó *Coppélia* en León, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato. En una reseña periodística el autor sacó a relucir su escasa experiencia en el ballet, pero consideró que era el mejor que hasta entonces había presenciado, y destacó la segunda parte de la obra, "donde los muñecos mecánicos son magníficamente secundados por los movimientos de cada uno de los músicos de nuestra orquesta".[47]

Sylvie Reynaud y Fernando Bujones en *Coppélia*. Coreografía de Alicia Alonso basada en la original de Arthur Saint-Léon.

El segundo programa en dicha localidad se integró con *Las sílfides, Pas de trois, La balada de la luna y el venado,* y *Divertimento*.[48]

[45] En 1975 el INBA invitó a Nellie Happee a formar parte de la Comisión artística de la CND. Ella describió entonces la falta de condición física de los bailarines de la CND que, según indicó, no estaban bien alimentados: "Los jóvenes de clases acomodadas no entran a la danza, ya que se necesita despertarles la pasión por este arte". Desde su perspectiva, a los niños huérfanos seleccionados para dedicarse a la danza se les estaba abriendo un mundo que los enriquecería como personas. Angelina Camargo, "Un bailarín no se improvisa, no es café instantáneo, explica Nellie Happee", en *Excélsior.* México, D. F., 10 de marzo de 1977, ANH.

[46] Programa mecanografiado, s/r, ACND.

[47] Recorte de periódico, *El Heraldo,* León, Gto., 13 de enero de 1976.

[48] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, INBA. México, D. F., enero de 1976. Aparecen como suplentes Beatriz Correa, Patricia Gómez y Susana Romero.

La temporada para escuelas en el TBA arrancó con *Coppélia* —cuya primera función fue en honor de Nelsy Dambre, recientemente fallecida—, con una asistencia de veintidós mil jóvenes (del 10 al 28 de febrero). Desde ese momento, Vázquez Araujo apareció en los programas como director general de la CND además de ser jefe del Departamento de Danza; la Comisión artística seguía funcionando sin cambios.[49]

Susana Benavides y Francisco Araiza en *La fille mal gardée.* Coreografía de Alicia Alonso basada en la original de Dauberval.

En marzo, la compañía presentó *Coppélia* en el Auditorio de Zacatenco del Instituto Politécnico Nacional (IPN) los días 15, 16 y 17;[50] y durante la temporada popular del Auditorio Nacional (AN) bailó *Las sílfides, La balada del venado y de la luna, Pas de trois* del primer acto de *El lago de los cisnes* y *Divertimento* (los días 20 y 21).[51] Como segundo programa escenificó *Las sílfides* y *La fille mal gardée,* con una asistencia de ciento cincuenta mil estudiantes (27 y 28 de marzo).[52] En la nota periodística que promocionaba el evento se mencionó a los asesores cubanos María Luisa López, Denia Hernández y Raúl Bustabad.[53]

La programación para la temporada de verano se organizó con más de una decena de obras, en las que se combinaron los elencos y el repertorio anterior: *Pas de quatre, El combate, Imágenes* y *La noche de los mayas* (18 de junio); el *adagio* del segundo acto de *El lago de los cisnes, Estudios y preludios*, coreografía de Roland Petit (con música de Heitor Villa-Lobos), y *La fille mal gardée* (20 de junio); *Esmeralda,* coreografía de Felipe Segura, la versión cubana de *El lago de los cisnes* y *La fille mal gardée* (21 de junio); *Estudios y preludios, La balada del venado y de la luna, Esmeralda* y *La noche de los mayas* (22 de junio); *Divertimento, Imágenes, La balada de la luna y el venado, El combate* y *El lago de los cisnes* (24 de junio); y *Coppélia* (27 de junio). Como artistas invitados para la ocasión figuraron Alicia Alonso, Bailarina absoluta del BNC; Josefina Méndez, Primera bailarina; Jorge Esquivel, Primer

[49] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 699.
[50] Programa de mano XV aniversario del IPN, CND, Auditorio Zacatenco, IPN. México, D. F., marzo de 1976.
[51] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Primer programa, AN. México, D. F., marzo de 1976, ACND.
[52] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Segundo programa, AN. México, D. F., marzo de 1976, ACND.
[53] S/a, "Temporada popular", en *Excélsior*. México, D. F., 26 de marzo de 1976, ANH.

bailarín; y los solistas Lázaro Carreño, Mercedes Vergara, Clara Carranco, Edmundo Ronquillo y José Luis Zamorano, todos del BNC.[54]

Al programa de mano se adjuntó un texto de Alicia Alonso, en el cual sintetizó el desarrollo del ballet cubano, que a lo largo de los años recopiló "un complejo de elementos técnicos y expresivos", mismos que le proporcionaron una fisonomía propia. Ya maduro, añadía Alonso, el ballet aceptaba compartir sus experiencias con los "hermanos de México", debido a las "afinidades técnicas y culturales que unían a ambos pueblos". Con esta asesoría se intentaba establecer, según afirmó, lo que podría ser a futuro la Escuela Latinoamericana de Ballet.[55]

En el documento citado se explicaba al público que las funciones de la temporada serían la "primera muestra del trabajo conjunto realizado en la esfera del ballet entre México y Cuba", y con ello se estaría "contribuyendo a la historia de la danza como un arte que, sin dejar de tener una proyección universal, hunda sus raíces en nuestras tradiciones y características".[56]

Vázquez Araujo se mostró sorprendido por los avances alcanzados tras estos meses de entrenamiento con los maestros cubanos. Segura manifestó que estaba contento y comentó que ya era hora de que después de treinta y un años de haber sido optimista, los esfuerzos realizados por muchas personas a lo largo del tiempo pudieran cuajar. Como contrapunto, Manuel Blanco sentenció que después de años de inactividad, la danza clásica regresaba y repetía los mismos "vicios y deformaciones del pasado, pero con la novedad de que era a causa de los cubanos".[57]

Ese día especial Esther Zuno le entregó una presea a Alicia Alonso, y días después los bailarines recibieron una bailarina de cristal en el PBA como recuerdo. La función se transmitió en vivo por el canal 13 de televisión y en el programa se describió el tema de *La noche de los mayas:*

> Asistimos a la transformación mágica de una doncella del pueblo para conquistar y vencer al mundo antagónico: el del hombre blanco. El pueblo festeja. Llega el extranjero. La contempla extasiado, pensando que es un ídolo. Ella siente su presencia, va a él olvidando el mandato de los dioses, bailan, se enlazan, se descubren y se aman; es el encuentro de dos mundos distintos. Los dioses vuelven coléricos al descubrir la traición, tratan de destruirlos. El pueblo se unifica a la pareja que triunfa y sobrevive.[58]

Jorge Lefebre, coreógrafo del Ballet del Siglo XX, de la compañía Ballet de Wallonie de Bélgica, y del BNC, había compuesto *Edipo Rey* y *Salomé,* por lo que surgieron grandes expectativas por el estreno de *La noche de los mayas* (con música de Silvestre Revueltas) con la CND. Según expresó el coreógrafo, la idea central de la obra giraba "en torno al amor, la solidaridad y la impugnación del racismo", y en ella habría influencias de la danza contemporánea y de la "motivación primitiva", a la manera de Katherine Dunham. Aseguraba Lefebre que el folclor era el tesoro más preciado para cualquier nación, ya que un país que careciera de éste, no podría bailar.[59]

Cardona describiría el evento: "el público de danza se enfundó en sus mejores galas y se celebró la ocasión en que bailarines mexicanos compartieron el escenario con las figuras cubanas de la talla de Alicia Alonso, Jorge Esquivel, Josefina Méndez, Lázaro Carreño, José Luis Zamorano". De *Las sílfides* elogió el "avance de la conciencia del grupo", así como las actuaciones de los solistas Clara Carranco, Laura Urdapilleta, Susana Benavides y Francisco Araiza. Con respecto a *La noche de los mayas*, reseñó: "tras un intento de asimilar la cultura prehispánica, en términos que nunca fueron los más apropiados ni los más eficaces […] desapareció del repertorio llevándose un alto presupuesto a cuestas". Afirmó que esta obra era semejante a la danza mexicana de los años cuarenta y cincuenta, coreografía que utilizaba el friso y resolvía "un problema interno (el cuerpo) con formas externas", recurso empleado por el cuerpo de baile, donde la forma era descriptiva, literal, "a manera de una decoración prehispánica".

---

[54] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, Conaculta/Cenidi Danza, 2010, p. 380.
[55] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA, temporada de verano de 1976, s/r, ANH.
[56] *Idem*. En el programa se registra que la asesoría cubana comenzó en septiembre de 1975; hasta aquel momento, el gobierno cubano había enviado a México un total de veintiún bailarines y maestros de primer orden. El primer grupo estuvo integrado por: Aurora Bosch, Clara Carranco, Ofelia González, Pablo Moré y Mirta Plá; el segundo, por Raúl Bustabad, Denia Hernández y María Luisa López; el tercero, por Nicolás Izquierdo, Jorge Lefebre, Silvia Marichal y Menia Martínez; el cuarto, por Josefina Méndez, Edmundo Ronquillo, Mercedes Vergara, José Luis Zamorano y Clara Carranco. El grupo de metodología cubana se constituyó con las maestras Ramona de Saá, Adria González, Mirta Hermida y Karemia Moreno.
[57] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.,* p. 378.
[58] Programa de mano, 18 de junio de 1976. Programas de mano, carteles y volantes, ACND.
[59] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 702.

La noche de los mayas. Coreografía de Jorge Lefebre. Martha Pimentel es La doncella. Los dioses: izquierda, Elizabeth Anderson; derecha, George Roussis y Jacqueline Fuller.

Cardona observó que dentro del desarrollo coreográfico, los solistas mostraron un manejo más experimental del movimiento con resultados muy interesantes, "más propios de la combustión interna del cuerpo". Asentó, a pesar de la decepción que le ocasionara esta obra, que existía una mística especial que envolvía a la CND, y destacó la actuación de Alicia Alonso. Para concluir, habló de la responsabilidad que adquirían la Comisión artística y los bailarines, con el fin de evitar que los logros se tergiversaran por conceptos "erróneos respecto a las jerarquías profesionales, el repertorio y otros factores".[60]

Acerca de la misma obra, Blanco refirió que el manejo del cuerpo de baile fue a la manera de gimnasia rítmica, grandes conjuntos emparentados con las coreografías para contingentes deportivos comunes en los países socialistas; Armando Ponce expresó que el coreógrafo captó "el candor y gracia indígena" de la "sensibilidad prehispánica", y que los bailarines se movían con "libertad y energía"; Luis Bruno Ruiz consideró, con acierto, que la obra no ubicaba al espectador en la región ni en el espíritu maya, y sólo se salvaba por el "brillante *adagio*" de Pimentel-Szostak y algunos fragmentos del cuerpo de baile.[61]

Alfredo Henares encontró que nuestro país era mucho más fértil en creación coreográfica, refiriéndose en concreto a lo realizado por Lefebre; comentó sobre el excelente nivel del cuerpo de baile, la técnica y la disciplina aportadas por la asesoría cubana, y destacó la actuación de Laura Urdapilleta en *La balada de la luna y el venado,* quien logró "desenvolverse en algo que perfectamente va con su madurez". Asimismo confirmó que esta obra no perdía vigencia, pues en ella estaban presentes la "imaginación y conocimiento de lo que son las raíces de nuestra mexicanidad", enriquecida con el trabajo de puntas. Henares abordó también *Esmeralda,* de Segura, e indicó que en dicha obra el coreógrafo hacía patente su dominio en la tradición clásica. La actuación de Benavides fue digna de mención por su capacidad de comunicar, a pesar de su pareja Ioan Farkas, que al ser pesado y falto de agilidad no estuvo a la altura de su papel, al igual que Francisco Araiza. En su opinión, *La noche de los mayas* era ejemplo de lo que no debía hacerse, apuntando que el coreógrafo no entendía la cultura maya, ni la música de Revueltas. Al haber sido creada al vapor, se convirtió en "una serie de pegotes cuya inconsistencia disparaba ante una obra —la de Revueltas— cuyo equilibrio armónico y de forma son patentes".[62]

Por su parte, Isabel Farfán gustó de la interpretación de Araiza en *Las sílfides* y coincidió con muchos de los cronistas en que la CND mostraba grandes avances. *La noche de los mayas* le pareció espectacular, pero sin "nada que se identificara con nuestra raza autóctona, aparte de carecer de dramatismo y de poesía".[63] Para Pablo Mármol, esta última coreografía era de mediana calidad y en ella prevalecían cadencias "a lo afro", con excesos e insistencias en la línea de Béjart, situaciones en las que el cuerpo de baile aparecía "acartonado y sin creatividad", por lo que le quedaba "muy chiquita a la música compleja y magnificente de Revueltas".[64] En otra nota, Mármol estableció que la temporada de la CND fue un fracaso debido al escaso público que había atraído.[65]

La noche de los mayas fue en realidad demasiado pretenciosa, y al observarla años después de haber sido producida muestra grandes fallas. Entre las principales, su grandilocuencia malograda: grandes pretensiones escenográficas y un vestuario pobre y mal resuelto; tanto la escenografía como el vestuario de los dioses mayas parecían estar inspirados en una película de ciencia ficción acerca de los extraterrestres. Los movimientos elegidos para el cuerpo de baile resultaban antiestéticos y difíciles de controlar para configurar un todo uniforme: una rodilla se doblaba sobre la otra y así se pretendían lograr saltos al unísono. A la vez, los brazos se movían de forma rígida y sumamente rápida, lo que también ensuciaba

[60] *Ibid.*, p. 706.
[61] *Idem.*
[62] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 707.
[63] *Ibid.*, p. 708.
[64] *Idem.*
[65] *Idem.*

el diseño coreográfico, que se repartía en el espacio en líneas horizontales paralelas. En ocasiones, los bailarines se tomaban de la mano y se desplazaban formando una especie de serpiente, con un paso repetitivo y rítmico que a los críticos les parecía, con razón, extraído del continente africano. Además, los primeros bailarines se vieron nerviosos, inseguros y sin real proyección.

Susana Benavides, Laura Urdapilleta, Martha Pimentel y Jacqueline Fuller en *Grand pas de quatre*. Coreografía de Alicia Alonso basada en la original de Anton Dolin.

Sin embargo, Alicia Alonso felicitó a la CND al reconocer el trabajo realizado en ocho meses, y anunció que ésta participaría en el próximo Festival Internacional de Danza de La Habana, en noviembre.[66]

El 13 de agosto de 1976, la CND actuó en la Semana Cultural de Baja California, en el Teatro del Seguro Social de Mexicali, con el programa *Grand pas de quatre* (con Jacqueline Fuller, Martha Pimentel, Susana Benavides y Laura Urdapilleta), *Don Quijote* (con Martha Pimentel y Ioan Farkas), *La balada del venado y de la luna* (con Laura Urdapilleta y Sergio Vicencio), y *Divertimento* (con Susana Benavides, Jacqueline Fuller, Diane Gaddy, Claudia Trueba y Carmen Olvera; y Jorge Cano, Roberto Sánchez, Aurelio García, Sergio Vicencio y Héctor Salcedo como *partenaires*).[67]

Con el patrocinio del Gobierno del Estado de México y el INBA, el 10 de septiembre la CND bailó *La noche de los mayas, el pas de deux* de *Don Quijote* (con Ioan Farkas y Martha Pimentel como protagonistas) y *La fille mal gardée* (con Urdapilleta-Araiza) en el Teatro Morelos, de Toluca.[68] El 17 y 18 del mismo mes viajó a Zacatecas, invitada para la conmemoración número CLI de la fundación de la Escuela Normal del Estado, donde bailó en el Teatro del Seguro Social: *Grand pas de quatre, Don Quijote, La balada del venado y de la luna,* y *Divertimento.*

La agrupación regresaría al TD (los días 28, 29 y 30 de septiembre) con *Grand pas de quatre*, coreografía de Alicia Alonso, basada en la original de Anton Dolin (música de Cesare Pugni); *Imágenes*, de Menia Martínez, cuyas secciones eran Primer beso, Los enamorados y La pasión; y *La noche de los mayas* (el día 28, con Ioan Farkas en el papel de El extranjero); *Grand pas de quatre* y *La fille mal gardée* (el día 29); y *Divertimento, La balada del venado y de la luna,* y *El lago de los cisnes* (el día 30).[69]

El lago de los cisnes. Coreografía de Alicia Alonso basada en la original de Lev Ivanov y CND. Cuerpo de baile y solistas en el Bosque de Chapultepec.

El 10 de octubre se presentaría con *Imágenes, El combate* (con Urdapilleta-Farkas) y *La fille mal gardée*.[70] Para su próxima presentación en el TBA preparó *El combate, Imágenes* y *La fille mal gardée* (los días 20, 21, 22, 27, 28 y 29 de octubre). El 30 del mismo mes el conjunto pisó el Auditorio Sidena, dentro del ciclo Convivencia Sahagún, patrocinado por el Consejo Nacional para la Cultura y Recreación de los Trabajadores (Conacurt), con el programa *Grand pas de quatre, El combate,* y el segundo acto de *El lago de los cisnes* (coreografía de Alicia Alonso, sobre la original de Lev Ivanov, escenografía y vestuario de Antonio López Mancera).[71] Durante la Convivencia Sahagún, la CND organizó

[66] *Loc. cit.*.
[67] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Teatro del Seguro Social, INBA/Gobierno del Estado de Baja California, 13 de agosto de 1976, AJC.
[68] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Teatro Morelos, INBA/Gobierno del Estado de México. Toluca, Estado de México, septiembre de 1976, ACND.
[69] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TD, INBA/Consejo de Danza/México Hoy y Mañana. México, D. F., 1976, ACND.
[70] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, INBA, s/r, 1976, ACND.
[71] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Convivencia Sahagún, s/r. Tula, Hidalgo, 30 de octubre de 1976, ACND. Como artistas invitados aparecen los cubanos Pablo Moré, Loipa Araujo y Romelio Frómeta.

otras dos presentaciones los fines de semana con el programa *Divertimento, Imágenes* y *La noche de los mayas* en el mes de noviembre.[72]

En el TB, la CND inició la temporada infantil con *Historia del ballet* (montaje coreográfico de Alberto Méndez, textos de Miguel Cabrera), que incluía lucidos números de los siglos XVI al XX (Renacimiento, barroco, rococó, neoclásico) y segmentos de las obras *Grand pas de quatre*, el segundo acto de *Coppélia* (versión de Alicia Alonso, diseños de López Mancera), el *pas de deux* de *El lago de los cisnes*, Nocturno de *Las sílfides, Apollo* (coreografía de Balanchine, música de Stravinski) y *Juan Calavera*.[73]

Cecilia Rébora, Carmen Olvera y Maclovia Carreón en *Coppélia.* Coreografía de Alicia Alonso basada en la original de Arthur Saint-Léon.

[72] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Convivencia Sahagún, Auditorio Sidena, INBA/Consejo de Danza, Combinado Industrial Sahagún, Cd. Sahagún, Hidalgo, 6 de noviembre de 1976, ACND.

[73] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TD, Consejo de Danza (del 8 de noviembre al 3 de diciembre). México, D. F., noviembre-diciembre de 1976, ACND. Los créditos se mantenían, aunque aparecen Francisco Serrano en el *regisserato*, y Martha Pimentel como Primera bailarina. Ioan Farkas dejó la compañía y Giselle Colás se integró al elenco.

Capítulo II

Un sexenio afortunado para la CND

El año de 1977 fue fin de sexenio, por lo que se sucedieron los lógicos cambios de funcionarios. No obstante, Salvador Vázquez Araujo fue ratificado como Director de Danza, y como novedad se creó la Subdirección General de Música y Danza, bajo el mando de Fernando Lozano. En opinión de Tortajada Quiroz, con esta decisión se estaba dando legitimidad a "otro INBA", encabezado por el director de orquesta. Desde ese momento la institución se dividió en dos grupos de poder con diferentes proyectos culturales. El de Juan José Bremer representaba a la camarilla de Luis Echeverría Álvarez, que tenía en mente un plan democratizador; el nuevo grupo estaba a cargo del brazo derecho de Carmen Romano de López Portillo y tendía hacia la excelencia en el campo de la música y la danza. Ambas instancias se regían casi con independencia y a veces se contradecían, al grado de que Fernando de Ita llegó a expresar que Lozano había adquirido tanto poder que rebasaba al del licenciado Bremer. Fernando Lozano respondió a esta crítica que aunque tuviera diferencias de criterio —lo cual enriquecía la relación— reconocía a su jefe.[1]

El gremio artístico le reprochó a Fernando Lozano que tuviera múltiples cargos que le impedían cumplir con su trabajo y ocasionaban que descuidara la Dirección de Danza. Esta afirmación fue desmentida por el funcionario, quien aclaró que su decisión de instrumentar varias direcciones le permitía ausentarse de su cargo sin problema alguno. De su colaborador, Vázquez Araujo —que causaba mucha controversia dentro del medio—, afirmó que era un funcionario "de mente ordenada", estricto, quien había logrado aumentar el subsidio que se destinaba a la danza, por lo que en lugar de ataques debía recibir elogios por su evidente interés en este arte.[2]

Debido a que el Departamento de Danza se convirtió en una dirección que dependía de la Subdirección de Música y Danza, a cargo de Fernando Lozano, contó con el apoyo de las altas esferas del poder, lo que le permitió a Vázquez Araujo instrumentar los proyectos anunciados con anterioridad. Entre los objetivos de la Dirección de Danza durante el sexenio destacaron: la planificación racional, la optimización de los recursos materiales y humanos, la coherencia de las medidas, y la continuidad de los proyectos. De acuerdo con su nuevo cargo, Vázquez Araujo debía atender los asuntos relacionados con las escuelas del INBA, además de supervisar las actividades artísticas, lo que representaba tener un presupuesto continuo para la enseñanza de la danza, que en opinión del funcionario tomaría a la institución "por lo menos treinta años de trabajo". Para lograr la adecuada formación de los futuros bailarines, la Dirección de Danza fundó la Escuela Nacional de Danza Clásica en septiembre de 1977, cobijada bajo un programa nacional que comprendería la creación de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey.

En forma paralela, por decreto presidencial, en ese año la CND se convertiría en compañía oficial con sede en el TBA, y se presentó con el nombre de Ballet Teatro de Bellas Artes (BTBA) dentro de la I Temporada de Ópera/Ballet 1977,[3] que dio inicio con *Aída*, de Verdi, con coreografía de Nellie Happee,

---

[1] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 963. No obstante, en ocasiones el criterio de Fernando Lozano se impuso al del director general del INBA, como en 1978, cuando Lozano apoyó a los maestros que se negaban a aceptar los cambios dictados por la Dirección de Danza, o en el conflicto que surgió dentro del Conservatorio Nacional de Música un año después, en el cual Juan José Bremer reconoció que no tenía el poder para destituir a Fernando Lozano.

[2] *Ibid.*, p. 965.

[3] Patricia Aulestia explicó que compartirían el escenario ambas manifestaciones, como era tradición en los grandes teatros europeos. De esa manera

los días 1, 3 y 6 de marzo.[4] Con este concepto integrador, el INBA ofrecía al público el trabajo de sus distintas compañías oficiales, al igual que en otras partes del mundo.

Aída. Coreografía de Nellie Happee. Al centro: Jacqueline Fuller. De izquierda a derecha: Noemí Pérez, Marcela Lombardo, Coral Zayas y Patricia Romero.

La función de *Aída*, con coreografía de Happee, se describió como un "memorable triunfo […] superior a lo que suele verse en Nueva York, Londres, París o Buenos Aires". Kurt H. Wilhelm consideró que era una "verdadera maravilla", y subrayó que la ovación que recibieron los miembros de la compañía fue "merecidísima".[5] Para Patricia Aulestia, la CND alcanzó "un brillante desempeño en las danzas de las sacerdotisas, los negritos y en el gran ballet, en las que se conjuga plasticidad, estilo y dinamismo".[6] Luis Bruno Ruiz expresó que en *Aída*, la coreógrafa empleaba "un braceo angular y el dibujo geométrico muy ajustado al tema del libreto de Antonio Ghislanzoni […] un perfecto coro plástico en movimiento, que resultó entre las mejores partes de la obra". Asimismo, elogió acertados momentos de las cantantes Guillermina Higareda y Oralia Domínguez, y del director concertador, Fernando Lozano.[7]

Dentro de la temporada de primavera se escenificó, como primer programa (8, 10 y 13 de marzo), *La fille mal gardée*, versión de Alicia Alonso;[8] *Trío,* de Happee;[9] y *Juan Calavera*, de Josefina Lavalle (con música de Silvestre Revueltas, prólogo de Rafael Elizondo, y máscaras de Federico Canessi; se estrenó en el TBA en 1955 con el BNM). En el segundo programa se bailó *Giselle* y aparecieron como invitados

el INBA presentaba juntas a sus compañías oficiales: el Coro del TBA, la Orquesta del TBA y el BTBA. *Ibid*., p. 1023.

[4] Programa de mano *Aída*, Temporada Ópera/Ballet 77, TBA. México, D. F., marzo de 1977, AJC.

[5] K.H. Wilhelm, La semana musical, s/r, ANH. El crítico alabó la escenografía de Antonio López Mancera.

[6] Patricia Aulestia, s/t, en *Cine Mundial*. México, D. F., 7 de marzo de 1977, ANH.

[7] Luis Bruno Ruiz, nota de periódico, s/r, 1977, ANH.

[8] Programa de mano Temporada Ópera/Ballet 77, CND, TBA, INBA. México, D. F., vol. I, núm. 3, marzo de 1977, ACND. *La fille mal gardée* se registró como coreografía de Alicia Alonso, basada en la original de Jean Dauberval, con música de Hérold-Hertel, y escenografía y vestuario de Antonio López Mancera. Los papeles de Lissette se alternaron entre Mirta Plá y Susana Benavides, y los de Colin, entre José Luis Zamorano, Francisco Araiza y Joe Wyatt. Alain, el hijo de Thomas, fue encarnado por Jorge Cano o Sergio Vicencio, y Mamá Simone, por George Roussis o Roberto Sánchez.

[9] *Trío*, coreografía de Nellie Happee, con música de Tomasso Albinoni; la obra fue interpretada por Maclovia Carreón, Carmen Alvarado y Roberto Sánchez.

los cubanos Mirta Plá, Martha García, Clara Carranco, José Luis Zamorano y Lidia Díaz (22, 24 y 27 de marzo).[10]

Wilhelm resaltó el triunfo de Susana Benavides en *La fille mal gardée* y aprovechó para criticar a Vázquez Araujo: buen administrador, pero nulo en lo que se refiere al campo del arte, cuyas acciones resolvía la Comisión artística. Comentó también acerca de la necesidad de tener a un mejor encargado de las relaciones públicas y la promoción:

> De gente que logre interesar al público en tan excelentísima compañía […] Sería una lástima que tanto esfuerzo por lograr tener una compañía de danza clásica, tanto intercambio cultural y tanta asesoría no fuese aplaudida y admirada por teatros llenos debido a la poca promoción (¿O lo llamamos indolencia? por parte del ingeniero en minas, don Salvador Vázquez Araujo).[11]

Susana Benavides en *Giselle*. Coreografía de Alicia Alonso basada en la original de Jean Coralli.

En la opinión de Wilhelm, *Juan Calavera* era una obra aburrida, adecuada para una compañía de danza moderna, por lo que se congratuló de que durara sólo cinco minutos. En cambio exaltó a *Trío,* y sostuvo que *La fille mal gardée* había alcanzado un gran nivel técnico, aunque consideró que Plá no lucía en papeles románticos, y que José Luis Zamorano no tenía la calidad de Lázaro Carreño, quien un año antes interpretó el mismo papel: Colin. Desde su perspectiva, Jorge Cano estuvo genial en el personaje de Alain, "su mayor creación".[12]

La actuación del día 10 le sirvió como ejemplo para mencionar que no era necesario traer bailarinas del extranjero, ya que Susana Benavides lograba "sutilezas y picardía inigualables, además de poseer una técnica impecable". También apuntó que habían pasado los "mejores días" de Araiza, pues se mostraba vacilante y tenía limitaciones técnicas; en este caso su sugerencia era importar "*étoile*s, porque no tenemos ninguno que pueda llenar las exigencias de este ballet".[13]

A pesar de reconocer que el lenguaje de la danza clásica era limitado, Dionisia Urtubees gustó de la actuación de Mirta Plá y aseguró haber percibido, "aunque era sólo un inicio", el avance técnico e interpretativo de la CND.[14] Desde el punto de vista de Manuel Blanco, el programa despertó el interés del público aunque fue muy disímbolo, y calificó la versión de *La fille mal gardée* como "muy satisfactoria".[15]

En entrevista realizada a Nellie Happee en abril de 1977, la coreógrafa resaltó el buen nivel de la coreografía mexicana y se refirió a la importancia que el intérprete tenía en su obra, ya que era un trabajo en conjunto entre creador y ejecutante.[16]

Laura Urdapilleta afirmó, también en una entrevista, que la CND estaba viviendo su mejor etapa, pues se ofrecían las condiciones necesarias para consolidarla y lograr el objetivo de presentar tanto obras de repertorio como contemporáneas. Los integrantes de la CND estaban orgullosos del trabajo realizado hasta ese momento ya que, como Happee sostenía, los progresos eran increíbles y el repertorio tradicional permitía dar solidez al grupo.[17]

---

[10] *Giselle*, coreografía de Alicia Alonso, basada en la original de Jean Coralli y Jules Perrot, libreto de Théophile Gautier, con Fernando Lozano como director de orquesta. Intervinieron en la función José Luis Zamorano (Albrecht, duque de Silesia), Clara Carranco (Bathilde, prometida del duque), Lilia Díaz (Berthe, mamá de Giselle), y Martha García (22 de marzo), Laura Urdapilleta (24 de marzo) y Susana Benavides (27 de marzo) en el papel de Giselle. Programa de mano *Giselle*, Ópera/Ballet 77, CND, TBA, INBA. México, D. F., vol. I, núm. 3, 1977, ACND.

[11] K. H. Wilhelm, "Triunfo de Susana Benavides en *La fille mal gardée*", La semana musical, en *El Redondel*. México, D. F., marzo de 1977, expediente G22, CND, CGB, BNA. Se menciona como director general a Salvador Vázquez Araujo, y como miembros de la Comisión artística a Felipe Segura y Nellie Happee; a Raúl Barroso e Ileana Farrés, de Cuba; y a los venezolanos Elsa Recagno y Tulio de la Rosa.

[12] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 1025.

[13] *Idem*.

[14] Dionisia Urtubees, "Temporada de Ballet en Bellas Artes", en *Revista Mexicana de Cultura*. México, D. F., marzo de 1977, AIA.

[15] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 1027.

[16] Mónica Gómez, "Buen nivel de la coreografía mexicana, dice Nellie Happee", en *El Sol de México*. México, D. F., 2 de abril de 1977, ANH.

[17] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 1027.

En marzo, Alicia Alonso llegó a México una vez más para presenciar el estreno de *Giselle* en el TBA, junto con Carmen Romano de López Portillo. En esta versión bailó la cubana Martha García, acompañada del debutante Joe Wyatt, con la Orquesta Sinfónica de Bellas Artes, dirigida por Fernando Lozano. Wilhelm declaró que *Giselle* había sido un "éxito absoluto", y se refirió de manera especial a la participación del cuerpo de baile, cuyas integrantes lucieron "etéreas, frágiles", como verdaderas Willis. Se regocijó de la calidad de la orquesta y destacó las actuaciones de las amigas de Giselle, no sin apuntar la carencia técnica de los varones. No pasó desapercibido para el crítico el nerviosismo de Joseph Wyatt, quien debido a un accidente de José Luis Zamorano tuvo que sustituirlo en la primera presentación. Pero en compensación, indicó que en la segunda función "se había mostrado más intérprete", aunque aún le faltaba profundizar en el papel. Al tomar en consideración sus cualidades expresivas le vaticinó, si se lo proponía: "noches de total triunfo". Finalmente externó su desilusión con respecto a Martha García, pues aunque Urdapilleta no realizara una "labor de filigrana", era mejor.[18]

Susana Benavides bailó la tercera función y, según descripción de Patricia Cardona, exhibió "su delicadeza, seguridad, su fluidez en la concatenación de los pasos, su honesta dramatización del personaje". Wyatt también la impresionó debido a su "perfil distinguido, su postura erguida", aunque careciera de pulcritud técnica. En opinión de Cardona, Felipe Segura estaba fuera de lugar en el papel de Hilarion a causa de sus "movimientos torpes", pero reconoció que el elenco femenino había ganado en coordinación y disciplina.[19]

Con el patrocinio del Gobierno del Estado, el INBA y la Casa de la Cultura, la CND llevó *Giselle* a la ciudad de Querétaro, con las interpretaciones de Laura Urdapilleta y Joe Wyatt (el 31 de marzo). Como representante de la CND, Susana Benavides anunció en entrevista que se programarían funciones para escuelas primarias y secundarias, en fábricas y en provincia. La bailarina reconoció la labor de la asesoría cubana, pues el conjunto no sólo elevó la calidad técnica y artística, sino que el ambiente amigable logró una unidad sin precedentes dentro de la compañía.[20]

Giselle. Coreografía de Alicia Alonso basada en la original de Jean Coralli. Joseph Wyatt y cuerpo de baile femenino: Alicia Fernández, Coral Zayas, Adriana García, Cristina Mendoza y Marcela Lombardo.

[18] *Ibid*., p. 1028.
[19] *Idem*.
[20] M. Tortajada Quiroz, *op. cit*., p. 1030.

El 13 de abril de 1977 la CND llevó por primera vez, y a precios populares, *El lago de los cisnes* a la isleta del viejo lago de Chapultepec, con el patrocinio del INBA, Fonapas y el DDF.[21] La prensa anunció el arreglo coreográfico de Alicia Alonso, Felipe Segura y Jorge Cano, y el libreto de Alejandro César Rodón. El escenario, que tenía como fondo el castillo iluminado, se distribuyó entre los islotes del lago, lo que permitió exhibir tres escenas distintas en las que caballos y cisnes vestían la actuación. En una entrevista, Benavides habló de las dificultades que los bailarines enfrentaban cada noche debido al difícil escenario y al frío, pero expresó que el sacrificio valía la pena.[22] En esas primeras presentaciones participaron Laura Urdapilleta o Martha Pimentel (Odette), Susana Benavides o Elena Carter (Odile), Joe Wyatt, Pablo Moré, Roberto Sánchez o Francisco Salgado (Sigfrido), y Aurelio García o Atalfa Suárez (El hechicero).[23]

El ingeniero Vázquez Araujo ya había ideado el montaje del segundo acto de *El lago de los cisnes* en el Parque de la Presa de la Olla, en Guanajuato, y con esa idea se apoyó en Felipe Segura para desarrollar la coreografía en el viejo lago de Chapultepec. Él definió las escenas: "los caballos van a salir acá, vamos a hacer una primera parte en el palacio, vamos a meter el segundo acto acá […] Felipe era el que llevaba las cuentas, la música, los cortes".[24] Una vez que se le dio forma a la idea, Fernando Lozano armó la orquestación. En 2012, el ingeniero comentó que nunca pensó en el éxito que iba a adquirir este espectáculo con el paso de los años; "en esa época, con todo el esfuerzo que hacíamos […] Yo tenía abiertas las puertas del teatro, pero resultaba paradójico: no iba nadie. Hacíamos una función en Bellas Artes y [asistían] nada más los amigos […] Entonces dije 'si no va la gente a Bellas Artes, vamos a donde está la gente, a Chapultepec' ".[25]

Mármol alabó esta iniciativa y auguró que *El lago de los cisnes* se convertiría en un espectáculo para público infantil y turístico.[26] Urtubees reportó que el cuerpo de baile lució homogéneo y exacto, pero criticó la actuación de Urdapilleta, a quien se le veía mejor en roles de movimientos percutidos, rápidos y precisos. El *pas de quatre* de los cisnes fue descrito por Mármol como inexacto,[27] pero en el dueto de los grandes cisnes, interpretado por Fuller-Colás, la primera se mostró segura y atinada, mientras que la segunda resaltó por su presencia natural en el escenario, explicó. Desde su perspectiva, lo mejor fue la actuación de Susana Benavides, quien además de corrección técnica había logrado una adecuada interpretación, misma que le faltó al resto de los bailarines. El crítico se quejó del sonido y aprovechó la ocasión para señalar la importancia de una mejor selección de las obras para la compañía.[28]

El lago de los cisnes. Coreografía de Alicia Alonso basada en la original de Lev Ivanov y CND. Cuerpo de baile en el Bosque de Chapultepec.

Durante el V Festival Cervantino,[29] en el Teatro Juárez la compañía bailó *Giselle* (30 de mayo), con Alicia Alonso y Jorge Esquivel apoyados por el conjunto nacional.[30] En la Plaza de la Alhóndiga de Granaditas (1 de mayo) interpretó *Las sílfides, Grand pas classique* (con Elena Carter y Pablo Moré) y *La fille mal gardée* (con Susana Benavides en el papel de Lisette, Lázaro Carreño como Colin, y George

[21] Programa de mano *El lago de los cisnes*, isleta del viejo Bosque de Chapultepec, Fonapas/INBA/DDF. México, D. F., 1977, ACND.
[22] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 1031.
[23] *Idem*.
[24] Salvador Vázquez Araujo en entrevista citada.
[25] *Loc. cit.*
[26] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 1031.
[27] *Idem*. Carmen Olvera, Maclovia Carreón, Claudia Trueba y Beatriz Correa bailaron el *pas de quatre*.
[28] *Loc. cit.*
[29] El Primer Festival Internacional Cervantino se celebró durante la presidencia de Luis Echeverría Álvarez, quien propuso en principio un Festival Cultural Internacional en Acapulco, pero finalmente Guanajuato ganó la sede del mismo en 1972.
[30] Programa de mano *Giselle*, V Festival Internacional Cervantino, Teatro Juárez. Guanajuato, Gto., 30 de mayo de 1977, ACND.

Roussis encarnando a Mamá Simone).[31] En el mismo Teatro Juárez se presentó con *La Traviata,* coreografía de Felipe Segura (29 de abril, 2 y 4 de mayo). En entrevista especial, Alicia Alonso mencionó el próximo vencimiento del convenio México-Cuba y dijo no estar segura de si éste sería renovado.[32]

Dentro del Programa Cultural de la Feria de San Marcos, la CND presentó *Giselle* en el Teatro Morelos, de Aguascalientes (3 de mayo),[33] y días después actuó en el Teatro de la Paz, de San Luis Potosí, donde repitió el programa (5 de mayo).[34] El 20 y 22 de mayo algunas bailarinas de la CND intervinieron en *La Traviata*, en el Teatro de la Ciudad, con coreografía de Felipe Segura.[35] Durante la Temporada Ópera/Ballet 77, los días 3 y 5 de junio en el Teatro de la Ciudad, la CND presentó *Las sílfides, El combate, Imágenes* (coreografía de Menia Martínez, con música de Claude A. Debussy interpretada por Manuel Maldonado al piano), *Plásmasis* (coreografía de Alberto Méndez, con música de Sergio Fernández Barroso, y vestuario de Otto Chaviano) y *Divertimento*, obra que fue anunciada como homenaje póstumo al bailarín mexicano que lograra una destacada carrera en varias compañías de Estados Unidos, Nicolás Magallanes. Como novedad, *El combate* fue interpretado por Elena Carter y Joseph Wyatt, en tanto que en *Plásmasis* — pieza premiada en el V Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria, como la mejor coreografía moderna— actuaron Mirtha García y Ramón Ortega. En el programa se explicaba que en *Plásmasis*, a través de imágenes plásticas se expresaba la evolución de los elementos femenino y masculino, desde el microcosmos hasta el *homo sapiens*.[36]

Divertimento. Coreografía de Michael Lland. Al centro: Susana Benavides y Jorge Esquivel; a la izquierda: Jacqueline Farina y César Gómez; a la derecha: Diane Gaddy y Sergio Vicencio.

Luis Bruno Ruiz alabó las actuaciones de Pimentel-Araiza, al igual que las de Fuller-Colás en *Las sílfides,* y la de Benavides en la "larga" coreografía *Divertimento*. Expuso que *Plásmasis* contrastaba adecuadamente con el resto del programa debido a su "vocabulario moderno", que permitía "una soltura y sentimiento que sólo se consigue con un metódico estudio físico y psicológico, para conocer a fondo las capacidades del cuerpo humano al servicio de las ideas".[37]

Al término de la temporada, Wilhelm opinó que gracias a la asesoría cubana las actuaciones de la CND superaron a las de la ópera: "muy profesionales, muy bien preparadas, excelentemente bailadas y largamente aplaudidas". Felicitó a Vázquez Araujo, le recomendó quitar del programa *Juan Calavera* y contratar a un asesor artístico que pudiera supervisar los detalles sueltos de las obras, refiriéndose a algunas fallas en *Giselle*. No obstante indicó que el grupo estaba listo para presentarse fuera del país.[38]

El 10 junio la CND confeccionó un programa especial para la Escuela Montessori de la Ciudad de México, con *Juan Calavera* y *La fille mal gardée* (con Benavides-Wyatt) en el TBA.[39] El 20 del mismo mes actuó en el TB para el Centro de Terapia Cinesiológica para Niños con Disfunción Cerebral, con el programa *Las sílfides, El combate, Imágenes, Vals* (coreografía de Alberto Méndez, música de Charles Gounod, e interpretación de Mirtha García y Ramón Ortega) y *Divertimento*.[40]

También en junio, algunos miembros de la CND participaron en la ópera *El murciélago,* de Johann Strauss Jr., con coreografía de Jorge Cano, en el Teatro de la Ciudad de México (TCM);[41] por su parte, Segura, Happee y Urdapilleta viajaron a Moscú para participar en el Festival Internacional de Danza como representantes de México. Con sus propios recursos Nellie Happee visitó París, Ámsterdam y

[31] Programa de mano V Festival Internacional Cervantino, Ballet del Teatro de Bellas Artes, INBA/FIC. Guanajuato, Gto., mayo de 1977, ACND, 1963-1977.
[32] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 1032.
[33] Programa de mano *Giselle*, Teatro Morelos. Aguascalientes, s/f, ACND. Los papeles principales fueron interpretados por Urdapilleta-Wyatt.
[34] Programa de mano *Giselle*, Teatro de la Paz, INBA/Gobierno del Estado y Casa de la Cultura. San Luis Potosí, SLP, 5 de mayo de 1977, ACND.
[35] Programa de mano *La Traviata*, Teatro de la Ciudad de México (TCM), Fonapas/INBA/DDF. México, D. F., vol. I, núm. 4, 1977, ACND.
[36] Programa de mano Temporada Ópera/Ballet 77, TC, INBA/DDF/Fonapas. México, D. F., 3 y 5 de junio de 1977, ACND.
[37] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 1033.
[38] *Ibid.*, p. 1029.
[39] Programa de mano CND, Función especial, Escuela Montessori de la Ciudad de México, INBA. México, D. F., 10 de junio de 1977, ACND.
[40] Programa de mano Ballet Teatro de Bellas Artes, Función especial, TB, Centro de Terapia Cinesiológica para Niños con Disfunción Cerebral, A. C., INBA. México, D. F., 20 de junio de 1977, ACND.
[41] Programa de mano *El murciélago*, TCM, DDF/Fonapas/INBA/SEP. México, D. F., junio de 1977, AJC. En el programa se anuncia *Giselle* para el 5 de agosto, y la Gala de Ballet para el 26.

Nueva York a fin de establecer relaciones en nombre de la compañía, con la perspectiva de contratar bailarines.[42]

Los días 19, 20 y 21 de julio se escenificó *Giselle* en el IPN,[43] obra con la que el grupo volvería al TBA el 5 y 7 de agosto. En la función del día 7 participaron como artistas invitados Josefina Méndez (Giselle) y Orlando Salgado (Albrecht, duque de Silesia).[44] Cardona comentó que la actuación de Méndez sería difícil de superar, pues además de ser una actriz, su adiestramiento técnico rebasaba los límites "logrando cualidades (musculares y de las articulaciones) raramente adquiridas en una bailarina". Ella se apropiaba de la danza y él (Orlando Salgado) era sensible, "dueño de un encanto que reviste todos sus actos", pues dentro y fuera del escenario Salgado se conducía "con elegancia, fuerza y precisión". Así también hizo referencia a que los bailarines mexicanos ejecutaban los papeles secundarios debido a las exigencias de la Dirección de Danza, y a las dificultades para encontrar "artistas de gran altura profesional dentro del género (con excepción de Susana Benavides)". No obstante, opinó que la compañía, en superación constante, acompañaba con dignidad a los invitados, lo que permitía augurar nuevas primeras figuras.[45]

Urtubees enfatizó la sutileza interpretativa de Méndez-Salgado y enalteció el estilo del BNC, que tenía una nueva manera "mesurada de caracterizar a los personajes clásicos (tradicionalmente melosos y melodramáticos)". Aprovechó para mencionar que el cuerpo de baile mostraba un adelanto técnico y una exactitud y precisión que antes no se veían.[46]

El 12 y el 14 de agosto la compañía participó en las óperas *Fausto*, de Gounod (con *La noche de Walpurgis*, coreografía de Jorge Cano);[47] y *La flauta mágica*, con coreografía de Sara Pardo (19 y 21 de agosto, 9 de octubre y 6 de noviembre).[48] El 26 del mismo mes la CND presentó una Función de Gala dentro de la III Temporada del TBA con el programa *Sinfonía simple,* estreno de Nellie Happee; Escena en el balcón de *Romeo y Julieta*, coreografía de Lorenzo Monreal (música de Serguéi Prokófiev, con las actuaciones de Eleanor D'Antuono y Woytek Lowski); el *pas de deux* de *Diana y Acteón*, con coreografía de Beanota (música de Cesare Pugni, e interpretado por Rosario Suárez y José Luis Zamorano); *La casa de Bernarda Alba; Fuego muerto;* el *pas de deux* de *El cascanueces*, coreografía de Marius Petipa (música de Chaikovski, con Sylvie Reynaud y Orlando Salgado en los papeles protagónicos); el *pas de deux* de *Rítmicas*, coreografía de Iván Tenorio (música de Amadeo Roldán y vestuario de Salvador Fernández, en el que bailaron Rosario Suárez y José Luis Zamorano); y finalmente, el *pas de deux* de *Don Quijote*, de Marius Petipa (música de Louis Minkus, con Eleanor D'Antuono y Woytek Lowski).[49]

Un crítico mencionó el derroche de profesionalismo, la calidad interpretativa y la rica gama de estilos y tendencias de la CND. Como contraste asentó que *Sinfonía simple* "dividió opiniones"; *Romeo y Julieta* dejó "mucho que desear debido al nerviosismo de sus bailarines"; Rosario Suárez y José Luis Zamorano proyectaron su escuela al bailar el *pas de deux* de *Diana y Acteón*, y *La casa de Bernarda Alba* había gustado debido a "la imaginación de Ana Mérida".[50]

Una nota informaba sobre la conclusión de la Tercera Temporada de Ópera/Ballet, y aseguró que la Gala fue:

> …un broche de oro […] una recopilación de todo el arte, la poesía y la plástica, que pisaron el TBA […] convertidos en movimiento, en proyección corporal, en sensibilidad, en estéticos giros casi acrobáticos. Quienes asistieron […] a la función disfrutaron […] no sólo de un arte, sino de las ramificaciones de ese arte a través de siglos hasta llegar a la manifestación rebelde, espontánea, rica en expresión de la danza vanguardista.

Se preguntó entonces el autor de la nota: "¿qué mujer, siendo niña, no se soñó con vestido de bailarina girando con las notas de *El cascanueces*, como muñequita de polvera musical?"[51]

---

[42] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 1034.
[43] Programa de mano *Giselle*, s/r, ACND, 1963-1977.
[44] Programa de mano *Giselle*, TBA, INBA/SEP, vol. 1, núm. 7, agosto de 1977.
[45] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 1035.
[46] *Idem*
[47] Programa de mano *Fausto*, TBA, INBA/SEP. México, D. F., 7 agosto de 1977, AJC.
[48] Programa de mano *La flauta mágica*, INBA/SEP. México, D. F., vol. I, núm. 7, agosto de 1977, ACND.
[49] Programa de mano Gala de Ballet, TBA. México, D. F., 26 de agosto de 1977, ANH. En el mismo programa se anunciaban las óperas *Tosca*, *Ernani*, *Fausto*, *La flauta mágica*, *Turandot,* y *Sansón y Dalila,* en algunas de las cuales participó la CND.
[50] S/a, "Festín de Ballet en Bellas Artes", en *El Sol de México*. México, D. F., 29 de agosto de 1977, AJC.
[51] S/a, "Gala de Ballet en la culminación de la Tercera Temporada de Ópera/Ballet 77", en *El Heraldo*. México, D. F., 29 de agosto de 1977.

El 9 y el 11 de septiembre la compañía participó en la ópera *Sansón y Dalila*, de Nellie Happee. El 17 y el 18 de septiembre la CND pisó el foro del Teatro del IMSS, en la ciudad de Zacatecas, con las obras *Grand pas de quatre, La balada de la luna y el venado,* y *Divertimento.* Posteriormente actuó en el 1er Festival de Música y Danza Monterrey 77 con *Giselle*, en el Teatro Florida (22 y 23 de septiembre, con Ivan Nagy como el Duque de Silesia y Anna Arango como Giselle).[52]

Durante el I Festival de Música y Danza Monterrey 77, el 30 de septiembre se llevó a cabo la Gala de Ballet en el Teatro Florida, constituida por *Sinfonía simple*; el *pas de deux* de *Las bodas de Aurora* (bailado por Amparo Brito y Fernando Jones); *Después del paraíso,* coreografía de John Butler (con música de Lee Hoiby, interpretado por Ann Marie de Angelo y Lawrence Rhodes); el *pas de deux* de *Don Quijote* (con la pareja Benavides-William Martin Viscount); *La casa de Bernarda Alba; Fuego muerto; Grand pas classique* (con Elena Carter y Joseph Wyatt); *Rítmicas,* coreografía de Iván Tenorio (música de Amadeo Roldán, con Amparo Brito y Fernando Jones); *Dúo*, coreografía de George Balanchine (con música de Chaikovski, con Ann Marie de Angelo y Lawrence Rhodes); *Aguas primaverales,* coreografía de Asaf Messerer (música de Sergei Rachmaninoff, con Benavides-Viscount).[53] Como segundo programa, la CND ofreció *Giselle* (22 y 23 de septiembre),[54] además de una función popular en el Teatro Monterrey del IMSS con *Las sílfides, El combate* (con Elena Carter y Joseph Wyatt), *Imágenes* y *Divertimento* (24, 25 y 27 de septiembre).[55]

Susana Benavides, en plena carrera ascendente, durante una entrevista reiteró su idea de que la CND progresaba enormemente desde que asumiera la dirección el ingeniero Vázquez Araujo bajo la asesoría cubana: "Es realmente mucho lo que se ha hecho en estos dos últimos años […] todos nosotros, en un medio de unión y compañerismo, estamos trabajando al máximo".[56]

En otra entrevista, la maestra Happee hizo hincapié en el gran esfuerzo realizado por el estado de Nuevo León, la iniciativa privada y el INBA en conjunto para presentar la Gala de Ballet, espectáculo que requirió una planeación y una coordinación de tiempo atrás, y en el que participaron elementos mexicanos y extranjeros. Al propiciar esta unión se pretendía "darle a nuestros artistas la posibilidad de estar en contacto con figuras de renombre mundial, de tal forma que se efectúe un verdadero intercambio de técnica, que dará como resultado la superación".[57]

En una entrevista efectuada en 2012, el ingeniero Vázquez Araujo declaró que con Fernando Lozano a la cabeza se avanzó "a fondo" sobre el proyecto de danza, y que la señora López Portillo, una gran mecenas de las artes, les brindó todo el apoyo. También indicó que en el Festival de Monterrey, algunas empresas privadas, como el Grupo Alfa, participaron con apoyo económico, lo que permitió la contratación de los solistas del American Ballet Theatre (ABT), gracias a lo cual la compañía obtuvo un gran éxito. El ingeniero Vázquez Araujo comentó que en esa ocasión, los bailarines del ABT creyeron que venían de vacaciones, y cuando vieron al cuerpo de ballet y la seriedad de la compañía, solicitaron más ensayos.[58]

El 2 de octubre, el bailarín Lawrence Rhodes, quien conocía el medio de la danza en México por haber participado con el Ballet de Cámara en los años sesenta, y que en aquel momento asistió a la Gala de Monterrey, afirmó que la compañía contaba ya con las "bases sólidas necesarias" para su crecimiento y desarrollo, y aseguró que observaba un cambio radical en ella: "en un plazo muy corto, se ha superado de manera notable".[59]

En octubre 1 y 2 la agrupación bailó *La Traviata,* como parte del Festival de Monterrey, en el Teatro Florida.[60] En el mismo escenario, algunos integrantes de la compañía intervinieron en la ópera *Sansón y Dalila*, cuyo tercer acto fue interpretado por Elena Carter y Joseph Wyatt (9 y 11 de septiembre).[61] Los

[52] Programa de mano *Giselle*, 1er Festival de Música y Danza Monterrey 77, CND, Teatro Florida, INBA/Fonapas. Monterrey, NL, s/f, ACND.
[53] Programa de mano Gala de Ballet, 1er Festival de Música y Danza Monterrey 77, CND, Teatro Florida, INBA/Fonapas. Monterrey, NL, s/f, ANH. Los bailarines invitados fueron: Amparo Brito y Fernando Jones del BNC, Sylvie Reynaud de la Ópera de Graz, Ann Marie de Angelo y Lawrence Rhodes del Joffrey Ballet, y W. Martin Viscount del South West Ballet.
[54] Programas de mano, carteles y volantes, Compañía Nacional de Danza, ACND.
[55] Programa de mano, 1er Festival de Música y Danza Monterrey 77, CND, INBA/Fonapas/Conacurt/Gobierno del Estado. Monterrey, NL, s/f, ACND.
[56] S/a, "El progreso de la Compañía Nacional de Danza se debe al auxilio cubano, afirma Susana Benavides", en *Excélsior*. México, D. F., 28 de septiembre de 1977.
[57] S/a, "Nellie Happee habla del Festival de Monterrey", en *Excélsior*. México, D. F., 30 de septiembre de 1977, carpeta XI, Reseñas, ANH.
[58] Salvador Vázquez Araujo en entrevista citada.
[59] S/a, "Notable superación en la Compañía Mexicana de Ballet: Lawrence Rhodes", en *Excélsior*. México, D. F., 2 de octubre de 1977.
[60] Programa de mano *La Traviata,* 1er Festival de Música y Danza Monterrey 77, CND, INBA/Fonapas. Monterrey, NL, s/f, ACND-1977.
[61] Programa de mano *Sansón y Dalila*, 1er Festival de Música y Danza Monterrey 77, CND, Teatro Florida, INBA/Fonapas. Monterrey, NL, s/f, 1977.

días 3 y 6 de noviembre la compañía llevó nuevamente al TBA *La flauta mágica*,[62] y del 27 de octubre al 5 de noviembre inició la temporada escolar de la CND en el TB con *La fille mal gardée*, que continuó en el TD del 7 al 12 de noviembre.[63]

El 28 de noviembre bailó en el TB *Grand pas de quatre; Islas*, obra de Sergio Vicencio (con música de Bach y electrónica de William Hallermann, interpretada por Maclovia Carreón y Sergio Vicencio); y *La fille mal gardée* con Benavides-Wyatt como la pareja de Lisette y Colin. Se hizo mención en aquel momento al maestro Joaquín Banegas —invitado cubano—, quien con su sabiduría e inteligencia daría un gran impulso a los bailarines, tanto de cuerpo de baile como a las primeras figuras de la compañía.[64]

Por esas fechas, y bajo la coordinación de Nellie Happee, se elaboró la *Suite infantil. La fiesta de Cri-Crí*, que fue presentada con gran éxito entre los pequeños de los jardines de niños. A fines de 1977 Happee le dijo a Angelina Camargo que en el proyecto de la *Suite infantil* se había impulsado la creación coreográfica, ya que en lo personal no deseaba que la compañía se dedicara a la repetición de obras. La nota anunciaba que las funciones infantiles de la CND se interrumpirían, para reanudarse después de las fiestas decembrinas: del 23 de enero al 10 de febrero; posteriormente continuarían con la Temporada escolar en la que se presentarían *La fille mal gardée* y *Coppélia*, y con la Temporada popular de *El lago de los cisnes*. Happee hizo referencia a la cantidad enorme de trabajo que se avecinaba, pues las actividades descritas eran sólo el principio.[65]

Para el cierre del año de 1977, el 28 de noviembre la CND presentó en el TB *Grand pas de quatre* (con Marcela Lombardo, Alicia Fernández, Carmen Alvarado y Jacqueline Fuller); *Islas* (con Maclovia Carreón y Carlos López) y *La fille mal gardée* (con Benavides-Wyatt y Cano en el papel de Mamá Simone).[66] El 5 de diciembre la CND llevó *Giselle* al TB, promovida por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP) y el INBA, en una función especial para los empleados de la institución,[67] y el día 12 bailaría el mismo programa en el TBA, para el Comité Olímpico Mexicano, con Urdapilleta-Wyatt.[68] *La flauta mágica* regresó al TBA los días 10 y 12 de diciembre.[69]

Sylvie Reynaud y Zygmunt Szostak en *La fille mal gardée*. Coreografía de Alicia Alonso basada en la original de Jean Dauverbal.

[62] Programa de mano *La flauta mágica*, TBA, INBA/SEP. México, D. F., vol. I., núm. 9, octubre de 1977, ACND-1977.
[63] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, INBA, s/f, ACND-1977. Los papeles principales se alternaron de la siguiente forma: Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Maclovia Carreón, Diane Gaddy, Claudia Trueba o Carmen Olvera (Lisette); Francisco Araiza, Joseph Wyatt o Sergio Vicencio (Colin).
[64] Programa de mano Grand Ballet, Compañía Nacional de Danza, TB, SHCP/INBA. México, D. F., 28 de noviembre de 1977.
[65] Angelina Camargo, s/r, en *Excélsior,* 16 de diciembre de 1977, ANH.
[66] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TB, INBA/SHCP. México, D. F., 28 de noviembre, sin año, ACND.
[67] Programa de mano *Giselle*, CND, TB, INBA/SHCP. México, D. F., 5 de diciembre, sin año, ACND.
[68] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, s/r, ACND.
[69] Programa de mano *La flauta mágica*, CND, TBA, s/f, ACND. El año de 1977 fue especialmente activo para la CND. Un documento describió su intervención en la Temporada de Ópera/Ballet en el TBA, la gira a Querétaro, la Temporada de *El lago de los cisnes* en el Bosque de Chapultepec, la gira a Guanajuato, Aguascalientes y S. L. P, la Temporada en el Teatro de la Ciudad, la Temporada en el IPN, la Temporada de Ópera/Ballet en el PBA,

Fiesta de Cri-Crí. Coordinación de Nellie Happee. De izquierda a derecha: Mafalda Cintrón, Ricardo Rincón, Marcela Lombardo, Sandra Ayala y Aurelio García.

A pesar de la variada y prolífica actividad, y de las críticas positivas que recibía, la CND era puesta en tela de juicio. Como ejemplo, Patricia Cardona se quejó de las malas condiciones en que se encontraban los bailarines, no obstante que en 1976 se logró la máxima subvención para la danza: once millones de pesos. Esto provocaba, en opinión de la investigadora Maya Ramos, una de las entrevistadas por Cardona, la desunión dentro del gremio. Por su parte, la maestra Georgina Román insinuó que mucho de lo que sucedía en el medio de la danza dependía de los criterios de los funcionarios en turno. Cardona expuso entonces los desequilibrios en el reparto del presupuesto: el BNM recibía un millón de pesos, mientras que la CND utilizaba un millón setecientos ochenta mil pesos en zapatillas, grabadoras, combustible y lubricantes para sus vehículos. Mencionó que *El lago de los cisnes* en la isleta del Bosque de Chapultepec había tenido un costo de producción de noventa y cinco mil pesos, y que el pago a los pianistas ascendía a diez mil quinientos pesos, con un máximo de dieciocho horas de trabajo al mes, en tanto que el bailarín asalariado tenía un sueldo de cinco mil a diez mil pesos mensuales, dependiendo de su categoría.[70]

el Festival de Música y Danza en Monterrey, la Temporada en el Teatro de la Danza, y la Temporada de Invierno de Ópera y Ballet en el TBA. Se ofrecieron en total ciento treinta y dos funciones, y el repertorio fue: *Juan Calavera, Trío, La fille mal gardée, Giselle, Grand pas de quatre, El lago de los cisnes, Las sílfides, Grand pas classique, El combate, Imágenes, Islas, Plásmasis, La casa de Bernarda Alba, Sinfonía simple, Pas de deux* de *Romeo y Julieta, Pas de deux* de *Diana y Acteón, Rítmicas, Don Quijote, Fuego muerto, Dúo y Después del paraíso.* Los créditos del año mencionan como director general a Salvador Vázquez Araujo; miembros de la Comisión artística a Felipe Segura y Nellie Happee; y como maestros a Raúl Barroso e Iliana Farrés, de Cuba, y a Elsa Recagno y Tulio de la Rosa, de México.

[70] Patricia Cardona, "Hacer danza en México ¿estupidez o simplemente suicidio"?, en *Unomásuno*. México, D. F., 7 de diciembre de 1977, FFS-BNA.

Quizá como respuesta, la CND anunció que en 1978 pretendía aumentar a doscientos el número de presentaciones, las cuales comenzarían con la *Suite infantil* para preescolares (23 de enero) en el TD,[71] y *La fille mal gardée* y *Coppélia* para los alumnos de primaria. El 4 y 5 de febrero la CND llevó a Acapulco la *Suite infantil,* así como *La fille mal gardée*, que fue presentada en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón.[72] Los papeles protagónicos de esta obra se alternaron entre Susana Benavides, Maclovia Carreón, Carmen Olvera y Laura Urdapilleta como Lisette; y Sergio Vicencio, Joseph Wyatt, Francisco Araiza o Atalfa Suárez como Colin.[73]

Del 1 de marzo al 7 de abril se reanudó *El lago de los cisnes* en la isleta del lago del Bosque de Chapultepec, bajo el patrocinio de Fonapas, el DDF, el INBA y la CND.[74] El éxito que obtuvo la obra logró extender la temporada hasta el 6 de abril, y se programó una función especial, organizada por Olga Cardona de Ibarra con el apoyo de la SHCP, a la que asistieron Carmen Romano y las esposas de los titulares de las Secretarías de Estado.[75]

El 4 de marzo la CND presentó *Coppélia* en el TBA, y los días 14, 16 y 19, dentro de la Gala de Ballet, llevó a escena *Grand pas de quatre, La balada del venado y de la luna, Dueto* (coreografía de Nellie Happee), *Islas, El cisne negro,* el *pas de deux* de *Coppélia*, y el segundo acto de *El lago de los cisnes*.[76] Un programa del día 19 registró además a los intérpretes: *Grand pas de quatre* (Jacqueline Fuller, Elena Carter, Sylvie Reynaud y Mirta Plá), *Dueto* (Marcela Lombardo y Roberto Sánchez), *El cisne negro* (Benavides-Wyatt), *Islas* (Maclovia Carreón y Sergio Vicencio), *La balada del venado y de la luna* (Urdapilleta-Roussis), el segundo acto de *El lago de los cisnes* (Elena Carter y Carlos López), y el *pas de deux* de *Coppélia* (Mirta Plá y Orlando Salgado).[77]

José Enrique Gorlero distinguió a Reynaud en el papel de Fanny Cerrito en el *Grand pas de quatre* (acompañada por Jacqueline Fuller como Lucile Grahn, Elena Carter como Carlota Grisi y Mirta Plá como Marie Taglioni), por haber captado el espíritu de la obra además de desplegar buen trabajo técnico. Consideró que Benavides bailó *El cisne negro* a la altura de las "grandes figuras del ballet", mientras que Wyatt realizó un buen trabajo. El crítico celebró la actuación de Mirta Plá y Orlando Salgado en el *pas de deux* de *Coppélia*, y asentó que el desempeño del cuerpo de baile en *El lago de los cisnes* fue irregular.[78]

La *Suite infantil, Fiesta de Cri-Crí*, coreografía colectiva de Jorge Cano, Guillermo Valdez, Juan Mejía, Nellie Happee, Andrea Gabilondo, Isabel Ávalos y Felipe Segura, se presentó el día 19 en la tarde, como función popular.[79]

Marcela Lombardo y Roberto Sánchez en *Dúo.* Coreografía de Nellie Happee.

Durante la Temporada de Ópera/Ballet 78 en el TBA la compañía se presentó los días 11 y 13 de abril con *Sansón y Dalila,* en la que la pareja Carter-Wyatt interpretó la gustada Bacanal.[80] Los días 18, 20 y 23 del mismo mes llevó a escena *Coppélia,* donde alternaron los roles femeninos principales Laura Urdapilleta, Susana Benavides y Elena Carter, y los masculinos Joseph Wyatt y Francisco Araiza.[81] El mismo programa se presentó en el TCM patrocinado por el INBA, Fonapas y DDF;[82] el día 25 se escenificó *Coppélia* en la ciudad de Puebla, y el 19 de marzo y 22 y 29 de abril se bailó la *Suite infantil* en el TBA.[83]

[71] Programa de mano *Suite infantil. Fiesta de Cri-Crí*, TD, INBA, s/r, ACND-1978.
[72] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 1041.
[73] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Teatro Juan Ruiz de Alarcón. México, D. F., 4 y 5 de febrero de 1978, AIA.
[74] Programa de mano *El lago de los cisnes*, Compañía Nacional de Danza, Fonapas/DDF/INBA. México, D. F., 6 de abril de 1978, ACND. En este programa los créditos son los siguientes: Primeros bailarines: Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Elena Carter, Francisco Araiza y Joseph Wyatt; Primeros solistas: Jacqueline Fuller, Carlos López y George Roussis; Segundos solistas: Diane Gaddy, Maclovia Carreón, Claudia Trueba, Isabel Ávalos, Carmen Olvera, Sergio Vicencio, Aurelio García, Héctor Salcedo y Roberto Sánchez. Los corifeos son: Laura Echevarría, Marcela Gutiérrez, Cecilia Zárate, Carmen Alvarado, Ana Bernal y Atalfa Suárez; y el cuerpo de baile: Diana Angelini, Daria Elies, Adriana García, Mercedes Limón, Ángeles Martínez, Noemí Pérez, Coral Zayas, Sandra Ayala, Alicia Fernández, Patricia Gómez, Marcela López, Cristina Mendoza, Vilma Ranero, Patricia Cienfuegos, Andrea Gabilondo, Beatriz Juárez, Cecilia Lugo, Gina Muñoz, Patricia Romero, César Gómez, Abimael Aguilar, Juan Mejía, Raúl Santillán, Antonio Domingo y Ricardo Rincón. Como suplentes fungen: Rossana Castilla, Aglaé Verni, Cleya Verni y Francisco Alcaraz.
[75] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 1041.
[76] Programa de mano Gala de Ballet, TBA, INBA/SEP, vol. II, núm. 25, 14, 16 y 19 de marzo de 1978, ACND-1978.
[77] Programa de mano Gala de Ballet, TBA, 14, 16 y 19 de marzo de 1978, AJC.
[78] M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 1042.
[79] Programa de mano Ballet del Teatro de Bellas Artes, Función popular, TBA, INBA/SEP/Fonapas/DDF, vol. II, núm. 33, marzo de 1978, ACND-1978.
[80] Programa de mano *Sansón y Dalila,* Ópera/Ballet 78, CND, TBA, INBA/SEP, vol. II, núm. 62, abril de 1978, ACND.
[81] Programa de mano *Coppélia*, Ópera/Ballet 78, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., abril de 1978, ACND.
[82] Programa de mano *Coppélia,* s/f, Teatro de la Ciudad de México, ACND.
[83] Patricia Aulestia, *50 años de danza. Palacio de Bellas Artes, op. cit.*, p. 608.

En cuanto a la colaboración de la CND con la ópera, los días 11, 13 y 16 de abril, así como 4 de mayo, se presentó *Sansón y Dalila* en el TBA.[84] Para el VI Festival Internacional Cervantino (FIC) se llevó al Teatro Juárez de Guanajuato *Orfeo y Eurídice*, con coreografía de Felipe Segura (música de Gluck, los días 13 y 14 de mayo). La misma obra se exhibió en el Teatro Morelos, de Aguascalientes (el 16 de mayo), y en el Teatro de la Paz, de San Luis Potosí, el día 18.[85] En la presentación de Guanajuato se reportaron fallas por parte de los bailarines, además de que el exceso de ejecutantes y el espacio reducido del teatro impidieron que destacara la actuación de Joe Wyatt en el ballet de Las furias.[86]

En una entrevista que Luis Bruno Ruiz realizara a Happee, la coreógrafa insistió en la necesidad de que los bailarines mexicanos conocieran a otros pares de nivel internacional, por lo que sugirió que se contrataran compañías como el Ballet de Stuttgart, el Joffrey Ballet y el New York City Ballet, "pilares de la danza". De no ser esto posible, debido a los altos costos, recomendó invitar a sus principales estrellas para saber qué estaba produciendo técnica y coreográficamente la danza internacional. Desde su perspectiva, conocer el repertorio de las grandes compañías serviría como complemento a la educación artística, impulsaría la creación de nuevos conceptos, y evitaría que la CND "se encapsulara en un círculo de paredes rutinarias". Happee subrayó que esta agrupación estaba en proceso de consolidación y que tenía el objetivo de presentar las obras tradicionales en su más pura concepción, por lo que era necesario contar con buenas escuelas. Se quejó de que hasta ese momento no eran suficientes los maestros profesionales, aunque se contaba con buenos elementos, e insistió en la importancia de crear público. Puso como ejemplo la exhibición de *El lago de los cisne*s en el Bosque de Chapultepec y las funciones de *Cri-Crí.* Basándose en su experiencia coreográfica, Happee argumentó que las influencias extranjeras eran buenas, siempre y cuando no se copiaran, sino que dieran respuesta a "nuestro temperamento […] Nosotros somos un público emocional, no debemos copiarlos, sino ver el grado técnico y disciplinario que ellos tienen". A nivel personal, volvió a hacer énfasis en la colaboración del bailarín en el proceso de creación, y concluyó: "el arte es manifestación social del pueblo […] aunque en cuestión de ballet, en México estamos aún en pañales".[87]

La bella durmiente del bosque. Coreografía de Marius Petipa, montaje de Rosemarie Valaire. Al frente, Elena Carter, e hincadas: Ángeles Martínez y Cecilia Rébora. De pie: Carmen Olvera y Aurelio García, Maclovia Carreón y Zygmunt Szostak, Isabel Ávalos y Alejandro Godoy, y Dianne Gaddy y Joseph Wyatt.

A mitad del año la CND se reorganizó y la dirección artística quedó en manos de Nellie Happee y de Felipe Segura. Con esta determinación se disolvía la comisión formada tres años atrás con la finalidad de que la visión de los integrantes nacionales tuviera mayor peso y se buscaran otras relaciones artísticas. En aquel momento se invitaron a bailarines huéspedes, como Charles Maple, del ABT, y Diana Ferrara, primera bailarina italiana, quienes quedaron sorprendidos del nivel técnico de la compañía.[88]

Durante el mes de julio la compañía se abrió a otros estilos al contratar con gran éxito a la inglesa Rosemary Valaire para el montaje de *La bella durmiente del bosque* (ballet en un prólogo y tres actos, con coreografía de Marius Petipa, música de Piotr I. Chaikovski, y libreto de Marius Petipa e I. A. Vsevolojsky). Esta obra del repertorio tradicional fue otro reto, ya que exigía trabajo de actuación y de estilo por parte de los bailarines. También se invitó al bailarín Peter Koldamov para que interpretara *El pájaro azul* como parte del intercambio entre México y Bulgaria.[89] El ballet se presentó el 5 de noviembre en el TBA, bajo la dirección orquestal de John Lanchbery, experiencia que fue de gran importancia para la CND que probaba con un trabajo diferente al cubano.

Como apoyo a esta apertura, en julio regresó Nellie Happee de Europa, a donde fue enviada por la CND para que observara las tendencias de la danza e hiciera recomendaciones acerca de las compañías que, debido a sus propuestas artísticas, pudieran servir de ejemplo a bailarines, coreógrafos y público en general en México. Ella visitó Londres, Grecia, Francia, Alemania —entre las capitales europeas

[84] José Octavio Sosa, *Orquesta del Teatro de Bellas Artes. 1955-2010*. México, Conaculta/INBA, 2010, p. 91.
[85] *Idem*.
[86] Angelina Camargo citada en M. Tortajada Quiroz, *op. cit.*, p. 977.
[87] L. B. Ruiz, "Deben venir a México bailarines clave como los de Stuttgart: Nellie Happee", en *Excélsior.* México, D. F., 27 de abril de 1978, ANH.
[88] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.*, p. 402.
[89] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, *op. cit.*, p. 1046.

de mayor interés dancístico—, pero para sorpresa de todos reportó que el Ballet de Caracas triunfaba en el Sadler's Wells Theatre, con coreografías de John Neumeier y Margo Sappington, bajo la dirección de Vicente Nebrada. En ese momento Nellie recomendó a los directivos de la compañía acercarse al Nederlands Dance Theatre, con Jiri Kylian a la cabeza, que "nos da su propia cualidad de danza moderna con estilo sutil simbolizado por una estética fina", el Sttutgart Ballet, la Escuela de Danza de Rotterdam, el espectáculo de Dora Stratou del Teatro de Atenas, y el Ballet de la Ópera de París.[90]

En julio (18, 21 y 23) se celebró la II Temporada de Ópera/Ballet 1978 en el TBA, donde la CND bailó *Orfeo y Eurídice* y *Baile de máscaras*, esta última con coreografía de Jorge Cano (8, 11 y 13 de agosto).[91] En ese mismo mes se publicó una nota que informaba que la señora Carmen Romano de López Portillo y Carlos Hank González, el entonces jefe del DDF, habían presidido la función de *Coppélia* en el Teatro de la Ciudad.[92]

Dentro de la temporada continuaron las funciones de gala con *Las sílfides*, el *pas de deux* de *Don Quijote* y *La fille mal gardée* (el día 22); al programa anterior se agregó el *pas de deux* de *Romeo y Julieta* (el día 25) y se presentaron *Las sílfides* y *La fille mal gardée* (el día 27), acompañados por la Orquesta del Teatro de Bellas Artes. En esa ocasión los artistas invitados fueron los primeros bailarines de la Ópera de Roma, Diana Ferrara y Alfredo Raino, además de la mexicana Sylvie Reynaud, Primera bailarina de la Ópera de Graz, y Charles Maple, solista del ABT. Maple elogió la metodología cubana y se mostró gratamente sorprendido por el nivel de la compañía mexicana, al igual que Ferrara.[93]

En el programa se indicó que las funciones se alternaban entre Diana Ferrara y Sylvie Reynaud, Alfredo Raino y Alejandro Godoy, o Elena Carter y Francisco Araiza en *Romeo y Julieta* (escena del balcón, con coreografía de Erik Bruhn). Además se incluyó el *pas de deux* de *Don Quijote* con los mismos intérpretes, y *La fille mal gardée* con Susana Benavides, Laura Urdapilleta o Maclovia Carreón, y Charles Maple como *partenaire*.[94]

Susana Benavides y Charles Maple en *La fille mal gardée*. Coreografía de Alicia Alonso sobre la original de Jean Dauverbal.

En una entrevista para *La Semana de Bellas Artes*, Felipe Segura describió la trayectoria de preparación de la CND e hizo un largo recuento: en 1975, los directivos y asesores optaron por montar *Las sílfides* para iniciar al cuerpo de baile en un estilo complejo, pero sencillo en cuanto a dificultad técnica y de movimiento; en 1976 se continuó con *Coppélia,* obra que introducía a los bailarines en las danzas folclóricas estilizadas, seguida del segundo acto de *El lago de los cisnes*, "ya con grandes dificultades técnicas, para lo que se reforzó a los bailarines con clases y ensayos intensivos"; en 1977 se montó *Giselle*, constituida por un primer acto con danzas alegres, sin problemas técnicos, y un segundo donde se requería de una estricta disciplina de conjunto, musicalidad, estilo y unidad de movimiento; finalmente se montó *La bella durmiente del bosque*, que fue planeada con un año de anticipación y se estrenó en noviembre de 1978. La obra se basó en una versión del Ballet Real de Inglaterra, y la reposición estuvo a cargo de Rosemary Valaire, quien a su vez la montó en 1977 para el ABT. La escenografía y el vestuario fueron de Eugenio Servín.[95]

En septiembre (los días 22 y 23) la CND bailó *Coppélia* dentro del 2º Festival de Música y Danza de Monterrey, bajo la dirección de John Lanchbery, del ABT, con los bailarines Eleanor D'Antuono y John Meehan en los papeles principales, George Roussis o Jorge Cano (Dr. Coppélius), Sylvie Reynaud o Elena Carter (Hada de la Aurora), y Jacqueline Fuller (Hada de la Oración).[96]

[90] L. B. Ruiz, "Compañías de ballet que deben presentarse en nuestro país", en *Excélsior.* México, D. F., 14 de julio de 1978, ANH.
[91] Programa de mano *Baile de máscaras*, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., agosto de 1978, AJC.
[92] S/a, "Gracia, belleza y calidad en la presentación del ballet *Coppélia*", en *El Heraldo*. México, D. F., 12 de julio de 1978, FFS-BNA.
[93] Programa de mano Función extraordinaria, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., 22, 25 y 27 de agosto, sin año, ACND. La Dirección General estaba en manos de Salvador Vázquez Araujo, y el *régisseur* era Jorge Cano.
[94] *Idem.*
[95] Felipe Segura, "*La bella durmiente*", en *La Semana de Bellas Artes*, núm. 38. México, D. F., 23 de agosto de 1978, AJC.
[96] Programa de mano *Coppélia*, 2º Festival de Música y Danza Monterrey 1978, CND. Monterrey, NL, septiembre de 1978.

El 24 de septiembre y el 1 de octubre se llevó la *Suite infantil, Fiesta de Cri-Crí* al Teatro Florida, dentro de la Gala de Ballet del 2º Festival de Música y Danza Monterrey 1978.[97] El 29 y el 30 de septiembre la compañía bailó *Las sílfides, La bayadera, El corsario* y *La fille mal gardée* con los bailarines invitados Sylvie Reynaud, Medhi Bahiri, Charles Maple, Pablo Moré y Fernando Bujones.[98] En esa ocasión un periodista le preguntó a Fernando Bujones si no sentía que bajaba de nivel al bailar en México, a lo que respondió: "Yo no he bajado mi nivel, lo que sí puedo decirle es que esta compañía es muy joven y con un gran futuro […] la bailarina con quien bailo (Susana Benavides) está a la altura de otras con quienes he bailado, inclusive mi pareja".[99]

En septiembre participó en el Programa de Difusión Cultural, en el TD, durante la Temporada de Arte en las Delegaciones, con *La fille mal gardée*.[100] El 27 de octubre, en la Novena del Gran Teatro Juárez de Guanajuato —75 aniversario—, la CND presentó *La bella durmiente del bosque*, con Susana Benavides y Joseph Wyatt,[101] y dentro de la 3ª Temporada Ópera/Ballet 78, el 4 noviembre llenó el TBA con *La bella durmiente del bosque*, en la que fungió como maestro concertador John Lanchbery. Como elenco se registró: Felipe Segura (Rey Florestán XXIV), Jacqueline Fuller o Carmen Urquiza (La Reina), Susana Benavides o Elena Carter (Princesa Aurora), Medhi Bahiri (Príncipe Florimundo), Carlos López (Catalabutte, el maestro de ceremonias), Jorge Cano (Hada Carabosse), y Elena Carter o Sylvie Reynaud (Hada de Lilas).[102] El 7 del mismo mes se realizó una función especial de esta obra para la SHCP.[103]

Angelina Camargo entrevistó a Rosemary Valaire, quien expresó que las obras clásicas se mantenían a lo largo de los años por su belleza y expresión estética. *La bella durmiente del bosque* era, según la especialista en ballets antiguos, uno de los más importantes dentro del repertorio tradicional. Aclaró Valaire que ésta sería la segunda vez que montaba esta obra completa, haciendo notar que para realizar la labor de reposición era necesario conocer el ballet en todos sus detalles, entender la obra y presentarla como fue concebida, por lo que debía conocerse su estilo de manera profunda: "Si se trata de actualizar una obra de repertorio, se la mata". Para Valaire, los personajes del cuento vivían un drama, por lo que los bailarines tenían que ser interpretativos, y manifestó que la CND contaba con buenos elementos, "entusiastas y dedicados […] dúctiles y ágiles para captar las correcciones".[104]

En su nota sobre la presentación de *La bella durmiente del bosque* (noviembre 4, 5 y 7), Teresa Castrillón fortaleció la idea de que el ballet era el género que atraía a mayor cantidad de público, pues el TBA estaba repleto. La reportera destacó la unidad lograda en los *pas de quatre* y los grandes conjuntos; mencionó de manera especial la dirección de Lanchbery, y describió la actuación de Elena Carter: "tiene solidez y ligereza en su técnica y su figura da la sensación de ingravidez". Asimismo, habló de Isabel Ávalos, quien en el papel del Hada de los Pájaros Cantores demostró "su técnica alada y alcanzó mucha gracia en sus movimientos de manos".[105]

Bruno Ruiz alabó al director Lanchbery, quien no sólo dirigía la orquesta sino también a los bailarines, y a pesar de destacar la actuación de Elena Carter como personaje principal, expresó que su futuro era como "figura de relieve en ballets con libertades contemporáneas". De igual forma aseveró que Benavides —en su papel de Aurora— se encontraba en la cima de su carrera, y que Reynaud lucía plena de gracia y donaire en el mismo personaje, junto a Peter Koldamggov, figura de grandes méritos técnicos. En síntesis, felicitó a la CND pues la obra era un éxito y "una gran sorpresa por su magnífica producción".[106]

Raúl Cosío resaltó los méritos de John Lanchbery, así como la escenografía y el vestuario de Eugenio Servín quien, a diferencia de López Mancera, no recurrió a "esas combinaciones de dorado con negro"; ensalzó a Medhi Bahiri por su "buena figura, elegantes saltos", aunque "flojos remates", y se refirió a Elena Carter, fina y ágil, y a Reynaud, de suaves movimientos. Observó varios talentos en el cuerpo de baile,

[97] Programa de mano *Suite infantil, Fiesta de Cri-Crí*, Teatro Florida. Monterrey, NL, septiembre y octubre de 1978, AIA.
[98] Programa de mano Gala de Ballet, 2º Festival de Música y Danza Monterrey 1978, INBA/Fonapas. Monterrey, NL, septiembre de 1978.
[99] M. A. Escudero, *Zapatillas y recuerdos…*, *op. cit.*, p. 242. Susana Benavides bailó *Giselle* con Fernando Bujones, y tiempo después Michael Lland le corrigió el papel en otra oportunidad antes de su retiro.
[100] Programa de mano Programa de Difusión Cultural, Temporada de Arte en las Delegaciones, CND, TD, Fonapas/DDF/INBA. México, D. F., septiembre de 1978.
[101] Programa de mano *La bella durmiente del bosque,* Novena del Gran Teatro Juárez, Gobierno del Estado de Guanajuato/INBA/SEP/Fonapas. Guanajuato, Gto., 27 de octubre de 1978, AIA.
[102] Programa de mano *La bella durmiente del bosque*, TBA, INBA/SEP, noviembre de 1978, ACND.
[103] Programa de mano *La bella durmiente del bosque*, CND, TBA, INBA/SHCP. México, D. F., noviembre de 1978.
[104] A. Camargo, "Las obras clásicas perduran por su belleza y expresión estética: Rosemary Valaire", en *Excélsior*. México, D. F., 5 de noviembre de 1978, FFS-BNA.
[105] Teresa Castrillón, "*La bella durmiente del bosque*". México, D. F., 10 de noviembre de 1978, ACND-BNA.
[106] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, *op. cit.*, p. 1046.

aunque indicó que "esta generación de mexicanos todavía no alcanza ciertas medidas [refiriéndose a la estatura] como tampoco alguna regularidad entre sus diferentes ejemplares, y en ocasiones las escenas se ven de lo más chusco".[107]

A Raúl Díaz le gustó el espectáculo, aunque mencionó que el cuerpo de baile seguía presentando fallas que deslucían la actuación de los solistas y las primeras figuras (Elena Carter y Medhi Bahiri). Reconoció los avances de la compañía, pero opinó que aún no se conformaba un conjunto homogéneo "y de una calidad promedio general", especialmente en el caso de algunos varones que no lograban despegar del suelo a sus parejas.[108]

Para el cronista de *Siempre!* no se veía algo igual en México desde la presentación de los grandes ballets, como el de Montecarlo y el ABT. La versión mexicana le pareció a la altura de las rusas o las cubanas, y "superior a las que es habitual ver en París o Londres". Desde su punto de vista, después de veinte años de "abortos bien intencionados" por fin se había "vuelto a ver ballet, ballet en grande", por lo que el público quedó "deslumbrado, embriagado, sorprendido, como delante de un gran descubrimiento".[109]

Ese año, la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Danza otorgó a Susana Benavides el premio a la mejor bailarina de 1978 por su interpretación de Aurora, y a Eugenio Servín por la escenografía.

El 28 de noviembre la CND ofreció en el TB una función promovida por la SHCP y el INBA, en la que presentó *Grand pas de quatre, Islas* y *La fille mal gardée.* Al concluir el año Nellie Happee se retiró de la compañía, y la dirección artística recayó en Felipe Segura y Laura Urdapilleta.[110] Segura anunció que en 1979 pretendía montar obras de corte contemporáneo y al mismo tiempo continuar con la recuperación del repertorio de la denominada época nacionalista. Sin embargo, se quejó de que los coreógrafos mexicanos pedían "cantidades desmesuradas" para reponer sus obras, por lo que resultaba más económico trabajar con los extranjeros. Manuel Blanco pronto desmintió este comentario de Felipe Segura.[111]

En 1979 Ana Mérida se convirtió en jefa de relaciones públicas y coreógrafa de la CND.[112] La compañía inició sus labores el 28 de enero en el TB con la *Suite infantil*, y *Grand pas de quatre* y *La fille mal gardée* (22 y 29 de enero, y 5 y 12 de febrero).[113] El 2 de febrero dio una función especial de *La bella durmiente* en el TBA (además de los días 22, 24 y 30), y los días 9, 10 y 12, dentro del Ciclo de Danza 79 en el TD, ofreció *Grand pas de quatre; Melodía*, coreografía de Vladimir Sergevich Petrin (con música de Gluck, con las actuaciones de Ángeles Martínez y Francisco Alcaraz); *La casa de Bernarda Alba; Semillas,* de Isabel Ávalos (con música de Orff); y *Suite de jazz*, de Carlos López (con música de Claude Bolling).[114] Durante la temporada dedicada a las funciones populares, Elena Carter y Joseph Wyatt bailaron los papeles protagónicos de *Coppélia* en función especial para la Escuela Nacional de Maestros, en el TB (19 de febrero).[115]

En la programación anual de la CND continuó lo que se estaba convirtiendo en una tradición: la temporada de *El lago de los cisnes* en la isleta del viejo Bosque de Chapultepec, del 2 de marzo al 6 de abril. Los bailarines invitados que aportaron prestigio a la temporada fueron: Ana Cardús, del Ballet de Hannover; Ann Marie de Angelo y Burton Taylor, del Joffrey Ballet; y Antoaneta Georgieva, del Teatro Nacional de la Academia Nacional de Ópera y Ballet de Bulgaria; además de Peter Koldanov y Joseph Wyatt. El personaje de Odette fue interpretado por Laura Urdapilleta, Ana Cardús, Elena Carter y Sylvie Reynaud; Odile, por Elena Carter, Ann Marie de Angelo, Sylvie Reynaud y Ana Bernal; el Príncipe Sigfrido por Joseph Wyatt, Zygmunt Szostak, Burton Taylor, Peter Koldamov y Francisco Alcaraz; y El hechicero, por Aurelio García y Francisco Araiza.

[107] *Idem.*
[108] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 1047.
[109] *Idem.*
[110] *Loc. cit.*
[111] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 1050.
[112] En 1980 Ana Mérida montó *Profecía,* y en 1983 *Rito* para la CND. Expediente Ana Mérida, BNA.
[113] Programa de mano *La fille mal gardée*, TB, INBA/SEP, enero de 1979.
[114] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Danza 79, TD, INBA/SEP, febrero de 1979, ACND-1979.
[115] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 1050.

Susana Benavides y George Roussis en *La casa de Bernarda Alba.* Coreografía de Ana Mérida.

El 5, 12 y 19 de marzo se presentó *Coppélia* en el TB con los mismos bailarines invitados.[116] La CND volvió al mismo teatro los días 2, 9, 16 y 23 de abril con *Giselle*;[117] el dueto Urdapilleta-Wyatt bailó el 2 de abril.[118]

Para el mes de abril Jorge Cano preparó la ópera *Hansel y Gretel,* que se presentó en la Función de Gala en el TBA el día 17.[119] Los días 22, 24, 29 y 30 de ese mes se llevó a cabo, durante la I Temporada de Ópera/Ballet 79, la función de *La bella durmiente del bosque* en el TBA. Los roles protagónicos de la Princesa Aurora se turnaron entre Elena Carter, Sylvie Reynaud, Ann Marie de Angelo o Ana Cardús. El Príncipe Florimundo, entre Joseph Wyatt y Burton Taylor.[120] El 28 de abril, Ana Cardús y Joseph Wyatt bailaron la misma obra en una función que organizó el Patronato de Hacienda para actividades sociales.[121] Ese mismo día la CND abrió una nueva temporada de *Suite infantil* en el TD.

En mayo, la compañía ofreció una función de *Giselle* en el TB y participó en el VII FIC, en el Teatro Juárez de Guanajuato, con *El lago de los cisnes, Grand pas classique*, el estreno de *Suite de jazz* y *La casa de Bernarda Alba* (se anunció que sería ejecutada por Ana Mérida).[122] Para el escenario de la Alhóndiga de Granaditas se preparó la *Suite infantil,* que cumplió sus cien representaciones. En su carácter de director general del VII FIC, Antonio López Mancera sugirió a la CND realizar un programa completo de jazz con Juan José Calatayud para la Alhóndiga de Granaditas. Carlos López fue el encargado de realizar la coreografía, que se presentó por primera vez en Guanajuato con gran aceptación de crítica y de público.[123]

Castillo Mireles afirmó que *El lago de los cisnes* no había gustado al público, pero que el programa fue mejorando hasta cerrar con la *Suite de jazz,* una "mezcla de danza clásica, y música moderna" interpretada en vivo por Juan José Calatayud, quien se llevó la ovación de la noche.[124]

Los días 24 y 26 de junio, así como 1 y 3 de julio, la CND participó en la Temporada de Ópera de Bellas Artes en *Los cuentos de Hoffman*, con

[116] *Ibid.*, p. 1051.
[117] Programa de mano *Giselle*, CND, TB, INBA/SEP, abril de 1979, ACND-1979.
[118] Programa de mano *Giselle,* CND, INBA/SEP, marzo de 1979, AJC.
[119] Programa de mano *Hansel y Gretel,* SHCP, 17 de abril de 1979, AJC.
[120] Programa de mano *La bella durmiente del bosque*, 1ª Temporada Ópera/Ballet 79, CND, TBA. México, D. F., abril de 1979.
[121] Programa de mano *La bella durmiente del bosque,* CND, TBA, SHCP. México, D. F., abril de 1979, AJC.
[122] Programa de mano VII Festival Cervantino, CND. Guanajuato, Gto., mayo de 1979. Se anunció que Ana Mérida actuaría en *La casa de Bernarda Alba,* después de dieciocho años de retiro, debido a que Jacqueline Fuller se había lastimado. Esta obra se estrenó en 1967 con el BNM, ocasión en la que Raquel Vázquez hizo el papel de Adela, y Carlos Gaona el de Pepe el Romano. A. Camargo, "Ana Mérida actuó con la Compañía Nacional de Danza después de 18 años de retiro". Guanajuato, Gto., 18 de mayo de 1979, FFS-BNA.
[123] Compañía Nacional de Danza, expediente G22, CND, CGB, BNA.
[124] Ricardo Castillo Mireles, "Gran ovación al conjunto de jazz en el VII Festival Cervantino", en *Excélsior*. México, D. F., 19 de mayo de 1979, FFS-BNA.

coreografía de Felipe Segura.[125] En esa ocasión, Rodón reseñó que la danza de la barcarola fue "pavorosa", y se quejó de la falta de ensayos en este tipo de espectáculos.[126] En julio (los días 8, 10, 15 y 17), la CND se incorporó al elenco de la ópera *Aída*, con coreografía de Nellie Happee, que se exhibió con gran éxito en el TBA.[127]

Elena Carter en *Grand pas classique.* Coreografía de Daniel Auber.

En el Ciclo de Danza 79 en el TD, la CND se presentó los días 20, 22 y 23 de julio con el programa *Las sílfides, Grand pas classique, La casa de Bernarda Alba* y *Suite de jazz;* como parte del equipo cubano se mencionó a Karemia Moreno.[128] José A. Fernández consideró que en *Las sílfides* no ensayaron lo suficiente, ya que los solistas se veían inseguros, en tanto que el cuerpo de baile fue superior; además, se cambió el *pas de deux* de *El corsario* por el *Grand pas classique*, a cargo de la pareja Carter-Wyatt, y aunque se había anunciado a Ana Mérida para bailar *La casa de Bernarda Alba*, al final fue sustituida por Jaqueline Fuller.[129]

Con el mismo programa y en el mismo escenario se presentó la compañía (30 de julio y 6, 13, 20 y 27 de agosto) durante el ciclo Lunes de Danza.[130] El día 27 la agrupación visitó Toluca con *Suite de jazz*, el *pas de deux* de *El corsario, La casa de Bernarda Alba* y el tercer acto de *La bella durmiente del bosque*, obras que se presentaron en el Teatro Morelos.[131]

En septiembre 3 y 10, en la temporada Lunes de Danza, la CND bailó la versión completa de *La bella durmiente del bosque* en el TB,[132] el día 7 escenificó el mismo programa en el TBA (con Susana Benavides y Charles Maple en los papeles protagónicos), y el día 8, *La fille mal gardée* (interpretada por Maclovia Carreón y Francisco Araiza).[133] Dentro del programa Octubre Cultural 79 bailó en el Teatro Fernando Soler, de la ciudad de Saltillo, donde incorporó la *Suite infantil* (los días 25, 26 y 27).[134]

Para la Gala de Ballet de Monterrey (23 y 24 de octubre) la CND preparó el siguiente programa: *Profecía*, coreografía de Ana Mérida (con música de Jorge Sarmientos y texto de Carlos Monsiváis); *Regreso a tierra desconocida,* coreografía de Jiri Kylian (con música de Leo Janacek, interpretada por la pareja Montagnon-Madsen); *Arlequinada*, de Jorge Cano (con música de J. Strauss); los *pas de deux* de *El cascanueces,* de *Don Quijote* y de *El cisne negro;* y *Suite de jazz.*[135]

Profecía. Coreografía de Ana Mérida. De izquierda a derecha: Ana Torquemada, Isabel Ávalos, Vilma Rainero, Cecilia Zárate, Beatriz Juárez y Patricia Gómez.

Una nota hizo referencia a esta Gala, en la que se apreciaron "la variedad, los contrastes, las aportaciones de cada uno de los bailarines", lo que dio en su conjunto "una visión más amplia y más representativa de nuestro ballet". El autor destacó *Profecía*, de Ana Mérida, y dijo que Egon Madsen y Lucía Montagnon lucieron su técnica en *Don Quijote; Arlequinada,* con coreografía de Jorge Cano, "permitió ver a una Diane Gaddy y a un Burton Taylor bastante brillantes, y un conjunto dancístico bien

[125] Programa de mano 2ª Temporada Ópera/Ballet 79, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., junio de 1979, AJC. Los créditos del momento eran: dirección general: Salvador Vázquez Araujo; dirección artística: Felipe Segura y Laura Urdapilleta; *régisseur*: Jorge Cano; primeros bailarines: Laura Urdapilleta, Elena Carter, Susana Benavides, Joseph Wyatt, Francisco Araiza y Sylvie Reynaud; primeros solistas: Jacqueline Fuller, Carlos López y George Roussis; segundos solistas: Diane Gaddy, Aurelio García, Carmen Olvera, Héctor Salcedo, Isabel Ávalos, Roberto Sánchez; corifeos: Laura Echevarría, Ana Bernal, Cecilia Zárate, Marcela Lombardo y Carmen Alvarado; cuerpo de baile: Diana Angelini, Rossana Castilla, Jacqueline Farina, Tihui Gutiérrez, Marcela López, Ángeles Martínez, Cristina Mendoza, Vilma Ranero, Martha Tena, Cleya Verni, Francisco Alcaraz, Ricardo Rincón, Isaac Vargas, Verónica Aranda, Patricia Cienfuegos, Beatriz Juárez, Andrea Gabilondo, Cecilia Lugo, Blanca Martínez, Rosalba Navarro, Anabel Rovelo, María Torquemada, Fernando Arce, Raúl Santillán, Sandra Ayala, Beatriz Correa, Patricia Gómez, Mercedes Limón, Elya Luyando, Pascale Michelet, Noemí Pérez, María Sánchez, Aglaé Verni, Alicia Zúñiga, Edgar Flores, Eric Schmitt, Zygmunt Szostak; y suplentes: Leticia Flores, Mercedes Orgaz, Alicia Iturria, Susana Orgaz, Elizabeth Velázquez, Evelia Kochen y María del Roble. Los artistas invitados fueron Peter Koldamov y Antoaneta Georgieva.

[126] Rodón citado en M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, *op. cit,* p. 1053.

[127] Programa de mano 2ª Temporada de Ópera/Ballet 79, *Aída,* CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., julio de 1979, AJC.

[128] Programa de mano Ciclo Danza 79, CND, TD, INBA/SEP. México, D. F., julio de 1979.

[129] José A. Fernández, "Ballet clásico, moderno y jazz en el Teatro de la Danza", en *Novedades*. México, D. F., 24 de julio de 1979, FFS-BNA.

[130] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Lunes de Danza, TD, INBA/SEP. México, D. F., s/f, AJC.

[131] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Teatro Morelos, INBA/Instituto de Seguridad Social del Estado de México y Municipios (ISSEMYM), julio de 1979, ACND.

[132] Programa de mano *La bella durmiente del bosque*, CND, TB. México, D. F., septiembre de 1979.

[133] Programa de mano Instituto Nacional de Bellas Artes, CND, INBA/SEP. México, D. F., septiembre de 1979.

[134] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.,* p. 1055.

[135] Programa de mano Tercer Festival de Música y Danza Monterrey 79, CND, INBA/Fonapas, ACND.

lucido". El *pas de deux* de *El cascanueces* fue interpretado por la pareja Reynaud-Szostak, que "lograron coordinarse en una simbiosis artística que se tradujo en una bella ejecución". *Regreso a tierra desconocida* fue, en opinión del crítico, la mejor coreografía: "los más calurosos aplausos fueron para ellos". En el *pas de deux* de *El cisne negro,* Susana Benavides y Burton Taylor complacieron gracias a su presencia escénica. Por último, el periodista hizo referencia a Carlos López, coreógrafo de *Suite de jazz,* quien conjugó "la belleza clásica del ballet y la frescura y la vida del ritmo moderno".[136]

El 26 de octubre la CND bailó *La bella durmiente del bosque* (con Reynaud-Blajer como Primeros bailarines) en el Teatro de la Ciudad Fernando Soler, en Saltillo.[137] El 8 y 11 de noviembre, durante la III Temporada de Ópera/Ballet en el TBA, se presentó nuevamente esta obra, alternando en los papeles protagónicos femeninos Susana Benavides o Sylvie Reynaud, y en los masculinos Zygmunt Szostak o Burton Taylor.[138] Segura explicó entonces que *La bella durmiente* exigía un alto nivel técnico y un elenco numeroso: la CND tenía ya ochenta miembros, lo que la colocaba entre las grandes agrupaciones del mundo. Esta obra permitía, afirmó Segura, el entrenamiento de los bailarines en los grandes roles coreográficos. La CND escogió la versión inglesa por su estilo sobrio, más acorde con el gusto del público nacional, aunque el montaje fue caro debido a lo lujoso del vestuario.[139]

En noviembre algunos miembros de la compañía bailaron nuevamente en *Hansel y Gretel*, ópera de Humperdinck, en el TBA (los días 15, 16, 17 y 18).[140] Otro de los programas dentro de la Gala de Ballet estuvo compuesto por *Arlequinada;* el *pas de deux* de *El cascanueces* (con Reynaud-Szostak); *Pas de deux* (coreografía de Balanchine, con música de Chaikovski, interpretado por Ann Marie de Angelo y Gregory Osborne); *Profecía; Don Quijote* (bailado por Susana Benavides y Burton Taylor); *Sombras de locura,* coreografía de Luk de Layress (con música de Gustav Mahler, interpretado por De Angelo-Osborne); y finalmente *Suite de jazz* (22 y 25 de noviembre).[141]

Cardona destacó *Suite de jazz* porque ofrecía "una visión más rica y audaz de la danza", que emocionaba al público por sus "malabarismos técnicos". Al no existir en ella un sentido estricto de la jerarquía, daba lugar "a que se lucieran bailarinas que usualmente permanecían en el cuerpo de baile".[142] La crítica abundó en la descripción de su experiencia: "la danza no tiene tiempo y espacio determinado cuando el intérprete le inyecta la naturalidad y elocuencia que sólo la visión artística le puede aportar". Describió entonces al dueto De Angelo-Osborne como "figuras excelsas"; de la actuación de Burton Taylor y Susana Benavides expresó que en ella se podía "saborear el reto, la audacia y la provocación al equilibrio". Desde su perspectiva, Sylvie Reynaud se proyectó como "un camafeo en forma de danza" al corporeizar la delicadeza en su máxima expresión. Más cuidadosa que las demás solistas, dominaba "un estilo muy personal y exquisito", que le permitía una acertada interpretación de las obras asignadas.[143]

El 5 diciembre de 1979, al cumplirse el centenario del natalicio de Emiliano Zapata, la SEP y el INBA organizaron un acto cívico cultural en el TBA para conmemorar la fecha, al que asistió el presidente López Portillo. Al evento acudieron varias agrupaciones campesinas y la CND bailó *La balada de la luna y el venado* con Urdapilleta-Roussis, y *Zapata*, ejecutado por su coreógrafo, Guillermo Arriaga, y la bailarina Cora Flores. En el festejo se hicieron honores al Presidente de la República, hubo un discurso del director general del INBA, Juan José Bremer Martino, se interpretaron las composiciones *Janitzio*, de Silvestre Revueltas, con la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, una Suite de coros revolucionarios, una semblanza de Zapata a cargo de Ignacio López Tarso, y para cerrar el acto se repitieron los honores al Presidente de la República.[144]

Esta aparición de Guillermo Arriaga significó, según indica Margarita Tortajada, su regreso a la danza, de la cual se había separado por largo tiempo a causa de su labor como funcionario del Fonapas, a cargo

[136] S/a, "Gala de Ballet. Derroche de belleza", en *El Diario de Monterrey.* Monterrey, N. L., 25 de octubre de 1979.
[137] Programa de mano *La bella durmiente del bosque*, CND, Teatro de la Ciudad Fernando Soler. Saltillo, Coah., s/f, ACND.
[138] Programa de mano Ópera/Ballet, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., noviembre de 1979, AJC.
[139] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 1056.
[140] Programa de mano Ópera/Ballet, CND, TBA, INBA/SEP, vol. III, núm. 361. México, D. F., noviembre de 1979, ACND-1979. Esta ópera también se presentó los días 8, 10, 15 y 17 de abril.
[141] Programa de mano Tercera Temporada 1979, Ópera/Ballet, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., noviembre de 1979.
[142] *Idem.*
[143] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 1057.
[144] Programa de mano *Zapata*, Acto cívico cultural, Comisión para la Conmemoración del Centenario del Natalicio del General Emiliano Zapata, CND, TBA, INBA/SEP, s/f, ACND.

de la Coordinación de Convenios Culturales y Educativos, y posteriormente como director de Danza y de la CND.[145]

El 6 y el 9 de diciembre, dentro de la temporada de invierno, la CND presentó *Giselle* bajo la batuta de John Lanchbery. En las funciones se alternaron los papeles protagónicos Susana Benavides y Sylvie Reynaud (Giselle), y Burton Taylor y Dariuzs Blajer (Albrecht).[146] Kurt H. Wilhelm expresó: la CND "viene demostrando que dentro de los diferentes aspectos que monopoliza el INBA […] la danza clásica es […] el único renglón del cual puede sentirse absolutamente orgulloso. Es el único departamento que ha podido mantener una cierta autonomía para poder hacer las cosas bien". Habló entonces de Felipe Segura y Jorge Cano, que aportaban sus muchos años de experiencia, por lo que las funciones de *El lago de los cisne*s en la isleta de Chapultepec y en el TB eran un éxito, al igual que "el intrincado montaje de *La bella durmiente*":

> Rica en detalles y bellísima en su colorido tan inteligentemente logrado. Tres hermosos decorados y un centenar de trajes que pueden ofrecerse en cualquier escenario del mundo y obtener tantos elogios como acá. Inclusive una versión de *La bella durmiente* que puede y debería exportarse y que daría a México una imagen diferente de la que existe en el extranjero, donde sólo se piensa que el folclor es lo que tenemos.

El crítico elogió a Ann Marie de Angelo en el papel de Aurora, y a Joe Wyatt como Florimundo; a Elena Carter —excelentísima bailarina— que bailó el *pas de deux* de *El pájaro azul*, y a Jorge Cano como el hada mala, que conquistó el éxito de siempre. En su opinión, el cuerpo de baile estaba en "óptimas condiciones" al ser sometido a ensayos rigurosos.[147]

Para cerrar el año la agrupación presentó dos últimas funciones de la *Suite infantil,* una de ellas como homenaje a Gabilondo Soler en Cuernavaca.

Durante 1979, el gremio de la danza se quejó de la inequidad con la que se distribuían los apoyos del instituto, los cuales mayoritariamente se otorgaban a la danza clásica y poco quedaba para la danza contemporánea, cuyas agrupaciones aumentaban de manera importante. En respuesta a estos reclamos, Vázquez Araujo manifestó que el Estado no podía auspiciar a todos los grupos de manera indiscriminada, por lo que el INBA ofrecía ayuda sólo a las compañías que demostraban poseer antecedentes de calidad, y se tomaba en consideración "la trayectoria de trabajo y la seriedad profesional" de cada una de ellas.[148]

Como consecuencia de esta aseveración las quejas airadas continuaron, y la prensa no tardó en retomarlas: Cardona declaró que había un feudo oficial sostenido por línea estética, donde "la problemática coreográfica se resuelve a base de fórmulas técnicas y plásticas", lo que atrofiaba el crecimiento de esta disciplina. Denunció entonces la separación entre el arte dancístico y el contexto social, y la desaparición de algunos grupos de danza contemporánea —como la de Expansión 7 a mediados del año— por falta de apoyo. Exigió en su nota que hubiera equidad en la política cultural.[149]

A mediados del año, Gilberto de Estrabau agredió abiertamente a Vázquez Araujo bajo el argumento de que resultaba insólito que el director de Danza fuera un ingeniero. En su opinión, Lozano era el responsable de dicha incongruencia, pues se rodeaba de gente inferior para disimular su medianía. Aprovechó el espacio para quejarse del desempeño del director de orquesta en el área musical, calificándolo de "patético", y cuestionó que en danza hubiera "sueldos de rajás, cuentas de gastos onassianos, asistentes, asesores, secretarios y secretarias, pero no bailan un trompo", lo que ocasionaba que esta actividad estuviera "yugulada" por la "mediocridad eunucoide y el chambismo criminal. Los bailarines y maestros de la vieja guardia pospuestos y despreciados. Nuevos bailarines dolorosamente inexistentes. Todo gracias a la Compañía Minera y Mercantil Lozano y Vázquez Araujo, S. A.".[150]

Elizabeth Pérez Liechti, quien elogiaba anteriormente la labor del ingeniero Vázquez Araujo, en agosto afirmó que la mediocridad de la CND se debía a su director, quien trataba a sus integrantes como

[145] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 1058.
[146] Programa de mano Ópera/Ballet, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., diciembre de 1979, ACND.
[147] K. H. Wilhelm, "*La bella durmiente,* una bella realidad del INBA", en *El Sol de México*. México, D. F., 1979, AJC.
[148] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 967.
[149] P. Cardona citada en *ibid*., p. 968.
[150] Gilberto de Estrabau citado en *idem.*

mineros y no como bailarines. Argumentó que el funcionario no escuchaba las sugerencias de las personas interesadas, y que el camino de la agrupación era consolidarse como un equipo de trabajo que nulificara los "estrellatos" e intereses individuales.[151]

El ingeniero Vázquez Araujo comentó en entrevista que los directores de las compañías subsidiadas nunca se quejaron de lo que recibían, y afirmó contundente: "a los periodistas siempre los vi con un soberano desprecio, a mí no me apantallaban […] los críticos de arte […] los que escribían en las revistas, Rafael Solana, a gente así no le hacía caso, a los periodiqueros".[152]

A pesar de su autoritarismo, muchas buenas opiniones sostenían a Vázquez Araujo: Susana Benavides aseguraba que el progreso de la CND se logró gracias a la asesoría cubana y al apoyo entusiasta de la Dirección de Danza. Reynaud adjudicó, sin discusión, el auge de la compañía "al ingeniero", al considerar que la dirección debía estar en manos de alguien que no se dejara llevar por la pasión o el temperamento. Felipe Segura explicó tiempo después (1990) que Vázquez Araujo consideraba a los bailarines como seres privilegiados, extremadamente delicados, a los que se debía proteger garantizando sus condiciones de trabajo. Asimismo reconoció que el ingeniero era capaz de supervisar cualquier obra de la CND, pues asistía a los ensayos en el salón y en el escenario, y además iba a las funciones.[153]

[151] Elizabeth Pérez Liechti citada en M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, *op. cit.*, p. 969.
[152] Salvador Vázquez Araujo en entrevista citada.
[153] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, *op. cit.,* p. 969.

Capítulo III

La CND después de cinco años de trabajo

En 1980 la CND cumplió cinco años bajo la asesoría cubana, por lo que se consideró renovar su repertorio y realizar una función especial en el mes de noviembre. Para llevar a efecto estos planes se redujeron las actividades, las cuales se limitaron a las funciones escolares, con la *Suite infantil, Coppélia* y *Giselle* en el mes de enero, y a la temporada de *El lago de los cisnes* (del 1 al 29 de marzo).[1] Como complemento a la difusión de las próximas funciones de la compañía, dirigidas a escolares, se entrevistó a Nellie Happee, quien hizo referencia a la importancia y necesidad de impartir en México la educación artística, pues desde su punto de vista el arte era parte integral de la personalidad del ser humano. A través de las funciones de danza se sensibilizaba al público y se le ayudaba a "descubrir en lo cotidiano una increíble belleza". Con respecto a la coreografía de *Cri-Crí,* incluida en el programa escolar, indicó que era una obra accesible para los niños, que no requería de explicaciones, y ni siquiera se pensó en utilizar máscaras para representar a los distintos personajes porque no se quería deshumanizarlos.[2]

Del 18 al 20 de febrero la compañía bailó en Mexicali y en Ensenada, dentro del Programa Cultural Fronterizo, las obras *Profecía, El cisne negro* (con Benavides-Blajer), *Arlequinada* (con Reynaud-Szostak), *La casa de Bernarda Alba* y *Suite de jazz*.[3] Las presentaciones se realizaron en el Teatro del Estado, de Mexicali (el 18 de febrero); la Casa de la Cultura de Tijuana (el 19); y el Teatro de la Ciudad de Ensenada (el 20).[4] El día 21 se volvió a presentar en el Teatro Morelos, de Toluca, con el programa *Arlequinada, El cisne negro* (Benavides-Blajer), *Profecía, Aggufa*, estreno del cubano Víctor Cuéllar (con música de Sergio Vitier, interpretada por los bailarines Isabel Ávalos y Zygmunt Szostak) y *El lago de los cisnes*.[5] La dirección artística estaba a cargo de Felipe Segura y de Laura Urdapilleta, y como *régisseur* fungía Jorge Cano.

El problema de la carencia de varones seguía existiendo dentro de la CND, por lo que se lanzó una convocatoria para contratar bailarines, y de manera simultánea fueron enviadas Nellie Happee y Sylvie Reynaud a Londres, París y Munich con el objetivo de contratar primeros bailarines y solistas. Asimismo, Nina Novak, bailarina polaca que había formado parte del Ballet Ruso de Montecarlo y que desde 1964 trabajaba en Venezuela, fue invitada para montar *El cascanueces* y *Ballet Imperial*.[6]

En el mes de marzo la compañía cumplió con la temporada de *El lago de los cisnes* en el viejo Bosque de Chapultepec,[7] en abril inició su programa escolar para las primarias del DF en el AN, y para el ciclo Danza 80 del TD preparó *Aggufa, Profecía* y *Suite de jazz* (los días 8, 9, 10 y 11 de mayo).[8] El 4 de mayo pisó el TB con *Ballet Imperial, En l'air* y *Catulli Carmina*;[9] y en el mismo teatro bailó *Giselle* el día 19.

---

[1] Programa de mano *El lago de los cisnes*, Fomento Cultural Somex, A. C./Fonapas/DDF/INBA. México, D. F., 28 de marzo de 1980, AJC. El 28 de marzo la CND dedicó una de las funciones de *El lago de los cisnes* a la organización Somex, cuyo presidente ejecutivo era el licenciado Mario Ramón Beteta.
[2] S/a, "Educación artística para evitar la deshumanización: Nellie Happee", en *Excélsior*. México, D. F., 4 de febrero 1980, ANH.
[3] Programa de mano Gala de Ballet, Programa Cultural Fronterizo, Fonapas/INBA/SEP. México, s/f, AIA.
[4] Programa de mano Gala de Ballet con la CND, INBA/Universidad Autónoma de Baja California. En esta función se incluyeron las obras *Suite de jazz*, *El cisne negro* (interpretado por Susana Benavides o Sylvie Reynaud, y Dariuzs Blajer o Zygmunt Szostak) y *La fille mal gardée*, con las mismas parejas en los roles principales.
[5] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Teatro Morelos, INBA/ISSEMYM. Toluca, Estado de México, febrero de 1980.
[6] *Idem.*
[7] Programas de mano, carteles y volantes, Compañía Nacional de Danza, ACND.
[8] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TD, INBA. México, D. F., mayo de 1980, ACND.
[9] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TB, INBA/SEP. México, D. F., 4 de mayo de 1980, AIA. Los intérpretes de *Ballet Imperial* fueron: Manuela Descamps, Diane Gaddy, Nicu Lohan, Isabel Ávalos, Pascal Sevajols, Ana Bernal y George Roussis, acompañados del cuerpo de baile; *En l'air* fue bailado por Isabel Ávalos, Diane Gaddy, Zygmunt Szostak, Pascal Sevajols, Jacqueline Fuller, Sigfrid Rzysko, Ana Torquemada, Luis Astorga, Octavio Nieto, Alicia Iturria, Edgar Flores, Rebeca Ramos, Ángeles Martínez, Diana Angelini, Blanca Martínez, Beatriz Juárez, Verónica Aranda y

Sylvie Reynaud en *Coppélia*. Coreografía de Alicia Alonso sobre la original de Arthur Saint-Léon. Foto: Alida Kent.

Enseguida viajó a Guadalajara, donde actuó con la misma obra los días 23 y 25 de mayo (con Benavides o Reynaud y Dariuzs Blajer en los papeles protagónicos).[10] El 28 ofreció una Gala de Ballet integrada por *Ballet Imperial, En l'air* y *Catulli Carmina* (con Sylvie Reynaud como Lesbia, Rodolfo Castellanos o Zygmunt Szostak en el papel de Catulus, y Roberto Sánchez interpretando a Celius);[11] y 30 de mayo y 1 de junio presentó *La bella durmiente* con Reynaud-Blajer.[12]

Zygmunt Szostak e Isabel Ávalos viajaron a Japón en el mes de mayo para representar a la CND en el Concurso Internacional de Ballet de Tokio, que contó con la participación de cuarenta y cinco parejas provenientes de veintidós países, y en el que ellos llegaron hasta la segunda vuelta. En junio, bailarinas de la CND acudieron al Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria, a pesar de que algunos críticos se quejaron de que la compañía seguía asistiendo a estas competencias sin conseguir grandes resultados.[13]

Los días 6 y 8 de junio la CND bailó *Coppélia* (Reynaud-Blajer),[14] ocasión en la que Rodolfo González Reyes señaló que, pese a su relativa juventud, la compañía había madurado al punto de cumplir con el objetivo fundamental de formar una nueva generación de artistas dentro del género del ballet. No obstante, hizo notar que el grupo tendía a crear imágenes acartonadas, resueltas mediante "intervenciones solistas o de grupo bastante bien planeadas para estos propósitos". A su vez, reconoció el montaje de Rosemary Valaire y la escenografía de Eugenio Servín y auguró un triunfo para *Coppélia*.[15]

En julio, durante la Segunda Temporada de Ópera/Ballet 80, la CND intervino en la ópera *Baile de máscaras*, de Verdi, con coreografía de Jorge Cano (los días 20, 22, 27 y 29),[16] y se presentó en el teatro anexo a la Facultad de Arquitectura de la UNAM con *Las sílfides,* el *pas de deux* de *El corsario* (con Ávalos-Szostak) y *Catulli Carmina* (con Sylvie Reynaud, Dariuzs Blajer y Francisco Alcaraz) los días 23, 24 y 26.[17] Las obras *Ballet Imperial, En l'air* y *Catulli Carmina* figuraron en el TB (3 y 10 de agosto), en una función donde los bailarines principales fueron Manuella Descamps, Nicu Lohan, Diane Gaddy, Alejandro Meza, Sylvie Reynaud, Zygmunt Szostak y Christian Malgories.[18] También dentro de la Temporada de Ópera/Ballet en el TBA, la CND participó en *El buque fantasma,* de Wagner (los días 3, 5, 10 y 12 de agosto), y ofreció funciones en el TD el 11 y el 12 de agosto con *Grand pas de quatre, Las sílfides*, fragmentos de *Catulli Carmina*, el *pas de deux* del tercer acto de *La bella durmiente* (con los invitados Descamps-Lohan), *Aguffa, El cisne negro,* fragmentos de *El cascanueces* y el *pas de deux* de *El corsario.* En aquel momento la dirección artística recaía sólo en Felipe Segura, con la ayuda de César Bordes, y como maestros huéspedes se mencionaban a Clara Carranco y a Adolfo Roval.[19]

Emmanuelle Lecomte; y en *Catulli Carmina* participaron Zygmunt Szostak (Catulus), Sylvie Reynaud (Lesbia) y Roberto Sánchez (Celius).

[10] Programa de mano *Giselle*, CND, INBA/Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco. Guadalajara, Jal., mayo de 1980, ACND.

[11] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Gala de Ballet, Teatro Doblado, INBA/Casa de la Cultura. Guadalajara, Jal., 28 de mayo de 1980, ACND. *Ballet Imperial* fue interpretado por Manuella Descamps, Nicu Lohan, Diane Gaddy, Isabel Ávalos, Ana Bernal, Pascal Sevajols, George Roussis, Beatriz Correa, Alicia Iturria, Mercedes Limón, Ana Torquemada, Ángeles Martínez, Blanca Martínez, Aglaé Verni, Rebeca Ramos, Jane Hackett, Verónica Aranda, Diana Angelini, Marta Tena, Luis Astorga, Eric Johnston, Ricardo Rincón, Isaac Vargas, Lorenzo Torres y Sigfrid Rzisko.

[12] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Ballet, *La bella durmiente del bosque,* Teatro Degollado, INBA/Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco. Guadalajara, Jalisco, mayo-junio de 1980, ACND.

[13] Años después la CND obtuvo importantes premios al seguir compitiendo en estos concursos, lo cual reafirmó la calidad técnica de algunos de sus integrantes.

[14] Programa de mano *Coppélia*, CND, Temporada de Ballet, Teatro Degollado, INBA/Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco. Guadalajara, Jal., mayo de 1980, ACND.

[15] Rodolfo González Reyes, "Exitosa presentación de *La bella durmiente*", en *El Occidental*. Guadalajara, Jal., junio de 1980, AJC.

[16] Programa de mano *Baile de máscaras,* Segunda Temporada Ópera/Ballet 80, CND, TBA, INBA/SEP, julio de 1980, AJC.

[17] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, INBA/UNAM. México, D. F., julio de 1980, AJC.

[18] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TB, INBA/SEP. México, D. F., agosto, sin año, AIA.

[19] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 1063.

En el ya mencionado ciclo de Ópera/Ballet, los días 4, 5, 6 y 7 de septiembre la CND bailó *Grand pas de quatre, Pas de deux a trois,* coreografía de Carlos López (con música de Claude Bolling, interpretada por Ávalos-Szostak), *Don Quijote* (con Reynaud y Alpo Pakarinen, o Ávalos-Szostak), *El lago de los cisnes, Grand adagio* de *El lago de los cisnes* (con Diane Gaddy y Francisco Araiza o Alpo Pakarinen), *El pájaro azul* (con Ávalos-Szostak, o Diane Gaddy y Pascal Sevajols), fragmentos de *Catulli Carmina* (con Reynaud-Blajer) y *El adagio de la rosa* (con Reynaud o Gaddy-Aurelio García, Ricardo Rincón, Francisco Alcaraz y Eric Johnston).[20]

En septiembre la CND también ofreció varias funciones en el TB y el TD con programas diferentes: en el TB, el 1[21] y 8 de septiembre presentó el estreno del cubano Gustavo Herrera, *Badanesa* (con música de José Siqueira, Cantata a Xango con la soprano Alice Ribeiro), el dueto de *Amor 1800* (con música de Rembert Egües) y *Catulli Carmina*.[22] *Badanesa* era un solo, ejecutado por Isabel Ávalos, en torno a una mujer de religión yoruba que terminaba poseída por los dioses que ella misma había invocado; Cecilia Rébora y Francisco Alcaraz bailaron *Amor 1800*, creada originalmente para Tihui Gutiérrez, y con la que ganó en 1978 el premio a la mejor bailarina juvenil en el Concurso Internacional de Ballet de Varna, finalmente el programa cerraba con *Catulli Carmina*, con Reynaud-Blajer en los papeles protagónicos.[23]

En el TD se bailó *Grand pas de quatre, Pas de deux a trois*, el *pas de deux* de *Don Quijote, Grand adagio* de *El lago de los cisnes,* el *pas de deux* de *El pájaro azul,* un fragmento de *Catulli Carmina* y *El adagio de la rosa* (el 4, 5, 6 y 7 de septiembre de 1980).[24]

Por esas fechas Clara Carranco declaró a la periodista Alejandra Mireya Ballesteros que se estaba viviendo la "época de oro de la danza clásica": se contaba ya con una compañía de "buen nivel" que podía viajar por el mundo. Afirmaba Carranco que, después de Cuba y Argentina, México alcanzó "una gran altura" como resultado del apoyo del gobierno. La bailarina y maestra insistió en la necesidad de darle mayor difusión a la danza clásica, aceptó la carencia de bailarines varones en la compañía —debido principalmente a los prejuicios familiares—, y recordó que en sus inicios la agrupación había partido de cero. En aquel entonces (1975) no se tenían elementos humanos para formar una compañía de calidad, pero la maestra resaltó el espíritu de trabajo que permitió que se realizaran funciones "con buen nivel". Tiempo después se integraron muchos nuevos elementos al grupo, además de contar con el recurso de los egresados de la Escuela Nacional de Danza Clásica, en la cual "los jóvenes lo tienen todo".[25]

Para el bailarín y maestro cubano Adolfo Roval, México tenía asegurado su futuro en materia de danza clásica, y reiteró que los mexicanos habían demostrado una gran capacidad de trabajo en el tiempo que llevaba la asesoría cubana. En su opinión, los beneficios eran mutuos, pues la escuela cubana amplió su mercado laboral, exportando maestros a España, Polonia, Colombia y Japón, donde también se brindaron algunas asesorías en 1980.[26] Por su parte, el coreógrafo Gustavo Herrera —quien describió sus montajes como obras contemporáneas— preconizó buen futuro a los mexicanos. No obstante, señaló que la CND debía definir un estilo propio a partir del conocimiento de la técnica de danza contemporánea y la creación de un repertorio de este género. Su argumento se basaba en el reconocimiento de que los latinos no poseían la línea del bailarín europeo, por lo que no debían imitar las obras tradicionales, sino montar obras adecuadas a sus capacidades y características físicas.[27]

Los días 28 y 30 de septiembre algunos bailarines participaron en la ópera *Aída*, en el Teatro Degollado, de Guadalajara,[28] mismo lugar en el que la agrupación bailó *La bella durmiente* el día 29 (con Sylvie Reynaud y Dariuz Blajer en los papeles principales).[29]

En el mes de octubre, como parte del IV Festival de Música y Danza Monterrey 80, la CND actuó los días 16 y 18 en la ópera *Baile de máscaras*, con coreografía de Jorge Cano; los días 20 y 21 participó con el programa *Ballet Imperial,* coreografía de Nina Novak (con música de Chaikovski, escenografía y

[20] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TD, INBA/SEP, México, D. F., septiembre de 1980, ACND.
[21] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, INBA/SEP. México, D. F., 1 de septiembre de 1980, ACND.
[22] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TB. México, D. F., 8 de septiembre de 1980, ACND.
[23] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TB, INBA/SEP. México, D. F., 8 de septiembre de 1980, AIA.
[24] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TD, INBA/SEP. México, D. F., septiembre de 1980, ACND.
[25] Alejandra Mireya Ballesteros, "*Culturalíssimo*", en *Novedades*. México, D. F., 13 de septiembre de 1980.
[26] Adolfo Roval citado en M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 1065.
[27] *Idem.*
[28] Programa de mano *Aída*, CND, INBA/Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco. Guadalajara, Jal., 1980, ACND.
[29] Programa de mano *La bella durmiente del bosque*, CND, Teatro Degollado. Guadalajara, Jal., 29 de septiembre, ACND.

Susana Benavides y Joseph Wyatt en *La bella durmiente del bosque.* Coreografía de Marius Petipa, montaje de Rosemary Valaire.

vestuario de Antonio López Mancera);[30] *Suite de Holberg*, coreografía de John Cranko (con música de Edward Grieg); fragmentos de *La sílfide y el escocés,* coreografía de August Bournonville (con música de Lovensjold-Edgar Cosman); *Sylvia*, coreografía de André Eglevsky (basada en la original de George Balanchine); *El corsario,* coreografía de Marius Petipa (con música de Richard Drigo); y *Catulli Carmina*.[31]

También en octubre (los días 15, 16, 18, 21, 24 y 25), como parte de los eventos populares organizados por el estado de Nuevo León, se presentó la *Suite infantil*.[32] La compañía intervino en la ópera *Baile de máscaras* (16 y 18 de octubre) y estrenó *El cascanueces* en el Auditorio Elizondo, de Monterrey (13 y 17 de octubre),[33] y en el Teatro de la Ciudad Fernando Soler, de Saltillo,[34] obra en la que bailaron Carmen Alvarado o Elia Luyando (Clara), Edgar Flores o Luis Astorga (Fritz), Carlos López (Drosselmeyer), Francisco Alcaraz (El cascanueces), y George Roussis o Pascal Sevajols (El rey de los ratones) (30 de octubre).

La versión de *El cascanueces* de Novak no le gustó a Vázquez Araujo, por lo que les solicitó a Jorge Cano, Carlos López y Laura Echevarría —quien ya había montado *Hansel y Gretel* junto con Cano— que lo trabajaran. Según Echevarría, Novak dejó *El cascanueces* "prendido y horroroso", por lo que Cano y

[30] En el IV Festival de Música y Danza de Monterrey la CND presentó la versión completa de *El cascanueces* —con arreglos de Jorge Cano, Carlos López y Laura Echevarría, pues la versión de Nina Novak no tuvo buena acogida— y una Gala de Ballet donde los invitados fueron Martine van Hamel, Kevin McKenzie, Marianna Tcherkassky y Danilo Radojevic, del ABT. M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 1066.

[31] Programa de mano Gala de Ballet, Cuarto Festival de Música y Danza Monterrey 80, INBA/Fonapas. Monterrey, NL., octubre de 1980.

[32] Programa de mano *Suite infantil. Fiesta de Cri-Crí,* CND, Cuarto Festival de Música y Danza Monterrey 80, INBA/Gobierno del Estado de Nuevo León. Monterrey, NL., s/f, ACND.

[33] José Octavio Sosa, *Orquesta del Teatro de Bellas Artes. 1955-2010*. México, Conaculta/INBA, 2010, p. 99.

[34] Programa de mano *El cascanueces*, Teatro de la Ciudad Fernando Soler. Saltillo, Coahuila, 1980, ACND.

ella decidieron que se conservara la estructura general, e hicieron modificaciones para que luciera "limpio y estético".[35]

En noviembre de 1980, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, de Acapulco, y en el marco de la IV Reunión de Directores de Instituciones de Protección a la Infancia y la Familia de Centroamérica, Panamá y México, la compañía bailó *Ballet Imperial, La balada del venado y de la luna*, y *Catulli Carmina*.[36] Un crítico reseñó por esas fechas que *Catulli Carmina* era una novedad coreográfica: ballet neoclásico que daba paso a la "proyección de los sentimientos de los bailarines" en una danza muy erótica.[37]

En esos momentos la dirección artística de la CND era compartida por Felipe Segura y Elsa Recagno,[38] con César Bordes como asistente; Laura Urdapilleta y Francisco Araiza ya no pertenecían a la compañía,[39] y los Primeros bailarines eran Susana Benavides, Sylvie Reynaud, Dariusz Blajer y Alpo Pakarinen; los Primeros solistas: Zygmunt Szostak, Jacqueline Fuller, George Roussis, Isabel Ávalos, Carlos López, Diane Gaddy y Pascal Sevajols; los segundos solistas: Giselle Colás y Ana Bernal; los corifeos: Aurelio García, Héctor Salcedo, Carmen Alvarado, Roberto Sánchez, Mercedes Limón, Beatriz Correa, Vilma Rainero, Ricardo Rincón y Francisco Alcaraz.[40]

Durante el VII Festival Internacional de Ballet de La Habana, el 1 de noviembre participaron como Estrellas Internacionales invitadas Sylvie Reynaud y Dariuzs Blajer, con *Catulli Carmina,* en el Anfiteatro del Parque Lenin.[41]

El 19 de noviembre, tras una conferencia de prensa ofrecida por el director de Bellas Artes, Juan José Bremer, acompañado por Salvador Vázquez Araujo y Alicia Alonso, el funcionario anunció que el INBA había organizado una función de gala en reconocimiento a la calidad artística de Alicia Alonso y por su contribución al desarrollo de la danza cubana y mundial. Vázquez Araujo intervino para agradecer al BNC y aclarar que los cinco años de trabajo representaban un esfuerzo continuo. Por su parte, Alonso afirmó que esos años ahora rendían frutos, pues la CND ya tenía primeras figuras y nuevos coreógrafos, además de que la ENDC formaba a los bailarines que se incorporarían a la agrupación al terminar sus estudios. Mencionó además que la asesoría a México era la más completa impartida hasta aquel momento por el equipo cubano, y enumeró a otros países que el BNC apoyaba: Japón, Polonia, Francia, Panamá, Perú, Rumania, Costa Rica, Alemania Democrática, Bulgaria y España.[42]

Luz María del Moral describió la madurez de la CND y su "desarrollo pleno", e informó que la temporada de invierno de 1980 tendría una

Dariusz Blajer en *Catulli Carmina*. Coreografía de Renato Magalhaes. Foto: Alida Kent.

[35] Laura Echevarría, en entrevista realizada por María Cristina Mendoza, México, D. F., 28 de mayo de 2012.
[36] Programa de mano Gala de Ballet, Teatro Juan Ruiz de Alarcón, INBA/Fonapas. Acapulco, Gro., 11 de noviembre de 1980. En el programa aparece como director general Salvador Vázquez Araujo.
[37] S/a, "Compañía Nacional de Danza", s/r, 20 de octubre de 1980.
[38] La maestra Elsa Recagno nació en Venezuela; realizó estudios de danza con Steffy Stahl y en el Liceo Andrés Bello, con David Grey. En Inglaterra asistió a la Royal Ballet School con los maestros Winifred Edwards y Pamela y Harold Turner, de donde se graduó en 1955. Bailó con el Sadler´s Wells Opera Ballet en Londres, donde participó como cuerpo de baile. En el Ballet Rambert llegó a ser solista (1963) y en 1964 se integró al Ballet Nacional de Venezuela (BNV). En 1969 se mudó a México y entró al BC70, donde permaneció hasta 1974. En la CND se desempeñó como maestra de 1977 a 1981, además de ensayadora y codirectora artística (1980-1981). C. Delgado Martínez, *op. cit.*, p. 328.
[39] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 1066. Laura Urdapilleta se retiró sin que se le brindara una despedida o un homenaje en reconocimiento a su trayectoria.
[40] *Idem*. En el cuerpo de baile de la CND se registran a los bailarines: Diana Angelini, Rossana Castilla, Patricia Gómez, Alicia Iturria, Claudia López, Ángeles Martínez, Rosalba Navarro, Rebeca Ramos, Martha Tena, Gonzalo Aguirre, Héctor Arellano, Francisco Delgado, Daniel Juárez, Sigfrid Riszko, Gabriel Rizo, Verónica Aranda, Patricia Cienfuegos, Tihui Gutiérrez, Beatriz Juárez, Marcela López, Blanca Martínez, Noemí Pérez, Anabel Rovelo, María Torquemada, Manuel Anguiano, Luis Astorga, Edgar Flores, Octavio Nieto, Carlos Sánchez, Isaac Vargas, Eugenia Castellanos, Adriana García, Jane Hackett, Emmanuelle Lecomte, Elia Luyando, Elena Martínez, Angelina Sotelo, Patricia Tapia, Aglaé Verni, Fernando Arce, Christian Cabrera, Eric Johnston, Rubén Ponce y Raúl Santillán. Los maestros huéspedes eran Clara Carranco y Adolfo Roval.
[41] Programa de mano VII Festival Internacional de Ballet de La Habana, Ministerio de Cultura. La Habana, Cuba, noviembre de 1980, ACND.
[42] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 1067.

duración de tres semanas con la CND y artistas huéspedes que se presentarían por primera vez en México, además se inauguraría con una gala especial el 22 de noviembre, con la participación del BNC.[43] El programa incluía el estreno en el TBA de *Catulli Carmina*, cantata escénica con la coreografía del brasileño Renato Magalhanes, y escenografía y vestuario de Nilson Penna. Esta obra se basaba en los versos de Catullis Valerius que relataban la historia de las liviandades de Lesbia y el amor de Catulus, quien al verse traicionado elige la muerte. Para la segunda parte, el BNC estrenaría en México *Nos veremos ayer noche, Margarita*, inspirada en la obra literaria de Dumas, *La dama de las camelias*. La coreografía era de Alberto Méndez, quien ya había compuesto *Rara avis, Tarde en la siesta, Muñecos* y *Paso a tres*. Del Moral comentaba que la temporada de invierno se extendería del 23 de noviembre al 9 de diciembre, y que la compañía tenía contemplado presentar obras representativas del ballet romántico y contemporáneo, tales como *Las sílfides, Coppélia, El cascanueces, Ballet Imperial, Catulli Carmina, Profecía, Saerpil*, el *pas de deux* de *La fierecilla domada, Romeo y Julieta, Eugenio Onegin* y *Suite de Holberg*. Como Primeros bailarines mencionó a Sylvie Reynaud, Dariusz Blajer y Susana Benavides; los huéspedes eran Marcia Haydée y Richard Cragun, del Ballet de Stuttgart; Fernando Bujones, del ABT; Alicia Colino, del Ballet del Teatro Municipal de Río de Janeiro; y Alpo Pakarinen, proveniente de compañías finlandesas e inglesas. Se presentaría la versión de Nina Novak de *El cascanueces*, con escenografía y vestuario de Eugenio Servín. La periodista indicó que se había dado la oportunidad a coreógrafos noveles: Andrea Gabilondo montó *Vals*, y Dariusz Blajer, *Tango*, además de la coreografía colectiva *Fiesta de Cri-Crí.* Como obras de "rescate de los cincuenta" estaban *La balada de la luna y el venado*, de Ana Mérida; y *Juan Calavera*, de Josefina Lavalle.[44]

Finalmente, el 22 de noviembre se celebró la función conmemorativa del quinto aniversario de la asesoría Cuba-México, con la presentación de la *Prima ballerina assoluta* Alicia Alonso en el TBA. Este evento singular inició con un desfile, el cual estuvo a cargo de Tulio de la Rosa, en el que intervinieron los alumnos de la ENDC, la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, y la CND. Continuó con la presentación de *Catulli Carmina* (con Benavides-Blajer en los papeles protagónicos, y Alpo Pakarinen como Celius) y *Nos veremos ayer noche, Margarita*, de Alberto Méndez (con música de Henry Sauguet y diseños de Rafael Fernández), con Alicia Alonso (Margarita Gautier), Jorge Esquivel (Armando Duval) y Orlando Salgado (Duval padre).[45]

Cardona describió que el desfile tuvo una "impactante solemnidad", la cual se impuso como "principal guardián de la disciplina". En lo referente a la obra *Catulli Carmina*, le pareció que tenía "apenas algunas sugerencias tímidas y suficientemente rígidas como para que la voluptuosidad del tema se desvanezca"; tan recatada y formal que el espectador debía valerse de la música para percatarse de la situación. Acerca de Benavides —ausente de la compañía por largo tiempo, después de haber sido invitada a tomar clases con el ABT— dijo que mostró "la madurez interpretativa que le es propia", bailarina refinada y elegante, con una sólida base técnica que "le permite resolver formalmente papeles disímiles". Desde su perspectiva, *Nos veremos ayer noche*, *Margarita,* de Alberto Méndez, demostró "coherencia con sus planteamientos", según tema y propósitos de la obra, que se desenvolvía en una atmósfera irreal, acorde con la interpretación de Alonso. Así, los años de asesoría se traducían en "limpieza al aspecto técnico y estilístico de la danza mexicana", cuya imaginación y audacia creativa sólo se desarrollarían con base en las "fuentes culturales del propio país y las exigencias que el temperamento mexicano requiere".[46]

José Barros Sierra exaltó a las figuras masculinas de *Catulli Carmina*: Blajer y Pakarinen, aunque dijo que la coreografía no tenía originalidad. Consideró que cinco años eran pocos y que a la compañía le faltaba "más disciplina y selección más estricta", así como una "mística" similar a la que Alicia Alonso imponía en el BNC.[47]

El 23 y el 25 de noviembre se exhibieron *Las sílfides* (la primera obra completa que se montó al iniciarse la asesoría cubana), los *pas de deux* de *Romeo y Julieta*, y de *La fierecilla domada* (ambas coreo-

[43] Luz María del Moral, "Compañía Nacional de Danza, invierno de 1980", en *La Semana de Bellas Artes*, núm. 154. México, D. F., 12 de noviembre de 1980.
[44] *Idem.*
[45] Programa de mano Ballet Nacional de Cuba, Compañía Nacional de Danza, Función conmemorativa del 5° Aniversario, TBA, INBA/SEP. México, D. F., s/f, ACND.
[46] P. Cardona citada en M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.,* p. 1069.
[47] *Idem.*

grafías de Cranko, y bailados por Haydée-Cragun), y *Catulli Carmina.*

El 30 de noviembre y el 3 de diciembre la CND bailó *Coppélia* (con Benavides-Bujones), y el tercer programa se integró con *El cascanueces* (del 6 al 10 de diciembre), en versión corregida de Nina Novak, y con la participación de la ENDC. Además, la CND ofreció tres funciones especiales con *Profecía, Ballet Imperial*, los *pas de deux* de *Leyenda* (con música de Henri Wieniawsky), y de *Eugenio Onegin*, ambas de Cranko (con música de Chaikovski, interpretados por Marcia Haydée y Richard Cragun), *El lago de los cisnes*, el *pas de deux* de *Don Quijote* (con Benavides-Bujones), y *Saerpil*, de Gustavo Herrera (con música de José Villavicencio, con Reynaud-Blajer), el 27 de noviembre y el 4 y 6 de diciembre.

Patricia Cardona reportó que la primera función de la temporada de invierno mostró que la CND estaba en evolución, convencida de que una compañía tardaba años en encontrar su personalidad, sobre todo "si carece de coreógrafos residentes que maduren junto con el equipo de bailarines". Para Cardona, la CND estaba en su adolescencia y descansaba en figuras como Benavides y Reynaud, "dignas representantes de México en el extranjero". El programa se diseñó, en opinión de la crítica, para gustar a todo público, y describió *Divertimento:* "el agasajo de la aristocracia del movimiento imperial, donde los bailarines se desplazan pulcramente, con la formalidad simétrica y preciosista, como objeto único de la obra de Balanchine". Así también, el programa presentaba la danza recatadamente contemporánea de Ana Mérida, "donde los movimientos y diseños siguen veladamente atados a las leyes clásicas". En cambio, apuntó que *Saerpil* "nos remite al origen de las formas míticas, la angularidad oriental, la que irrevocablemente amplía el lenguaje académico de la coreografía", que aludía a un maridaje ballet-folclor. Afirmó entonces que Herrera –el coreógrafo– se identificaba con la "expresión" de la naturaleza y disponía de ella sin quebrantar la ley académica: "se refina el diseño y contenido folclórico, se estiliza la fuerza primitiva, vigorosa, se 'aristocratiza' la intensidad orgánica del movimiento". Herrera sacaba "a la danza clásica de su marco occidental para insertarla en el contexto afrocubano u oriental", coreógrafo que estaba a punto de definir una interesante personalidad como creador "de una danza propia latinoamericana, lo que en síntesis apunta, en mi entender, a ejemplificar un camino a seguir por la CND", sentenció.[48]

Susana Benavides y Fernando Bujones en *Coppélia*. Coreografía de Alicia Alonso sobre la original de Arthur Saint-Léon. Foto: Alida Kent.

María Elena Matadamas señaló que Herrera estuvo en México, de julio a septiembre, montando las obras *Saerpil,* con música hindú; *Badanesa,* una imploración a Dios en lengua yoruba; y *Sola,* en la que utilizó una composición del mexicano Ricardo Castro dedicada a la maestra Clara Carranco. Su obra conjugaba "el ballet con lo moderno, con el folclor y todo lo que sea movimiento". Herrera afirmaba que él no quería encasillarse en un estilo y seguía experimentando; en su opinión, le correspondía a la CND hacerse de un repertorio contemporáneo, entrenarse en técnica moderna, y definir un estilo, e insistió

[48] P. Cardona, "La primera función de invierno de la Compañía Nacional de Danza muestra que aún se encuentra en evolución", en *Unomásuno.* México, D. F., 6 de diciembre de 1980, FFS-BNA.

en que los bailarines latinoamericanos debían asumir que no tenían el físico requerido para los grandes ballets europeos.[49]

De acuerdo con Pérez Liechti, las expectativas despertadas por la asesoría cubana no se cumplieron, pues la CND seguía en la mediocridad: desaprovechaba a los jóvenes bailarines, lo que propiciaba el éxodo de los valores de la danza que no veían futuro en su propia tierra, como era el caso de Tihui Gutiérrez. La solución consistía en establecer una dirección artística coherente con la realidad nacional, "a menos que nuestro gobierno esté dispuesto a desperdiciar sus pesos apoyando un 'movimiento' que parece que nunca va a madurar". Pérez Liechti mencionó la existencia de "pequeñas mafias" en la Dirección de Danza y no pasó por alto la figura de las bailarinas —gruesas— y la falta de sincronía en el cuerpo de baile. Al abordar las coreografías dijo que *Catulli Carmina* le pareció aburrida, aunque tenía ciertas características con las que se pudo armar una obra impresionante. Definió las actuaciones de Reynaud en *Las sílfides* y en *Catulli Carmina* como "decorosas", y elogió a Szostak por su buena presencia, a pesar de haber percibido nerviosismo en su desempeño. De *La sílfide* lamentó que a Diane Gaddy le hiciera falta trabajo de puntas, pues tenía "madera de bailarina con estilo", y recomendó un cambio en la dirección artística, la cual debería estar a cargo de profesionales de la danza "extranjeros o mexicanos".[50]

Dallal gustó de *Saerpil* y expresó que a los bailarines seguramente les agradaba interpretarla, y puso como ejemplo a Reynaud-Blajer, que mantuvieron el espíritu de la obra y lograron una interpretación "bella, completa", en tanto que el cuerpo de baile construyó el "marco perfecto". El crítico e investigador dijo de los bailarines mexicanos que eran "verdaderos héroes y estrellas", en especial Benavides, quien lució "espléndida, apoyada por la sabiduría y la presencia de Fernando Bujones (uno de los más caros y mejores bailarines del mundo)". En su opinión, la madurez de la CND se notaba en *Catulli Carmina* y *Saerpil*, que exigían "esfuerzo pero no sobrehumano, temperamento pero no sensibilidad desmedida, técnica pero no proeza", y se abrían a un repertorio diferente al tradicional.

En *Profecía* Dallal encontró que la escenografía de Carlos Mérida fue más poderosa que la coreografía de su hija, pero consideró que la presencia de Ana Mérida en la CND sugería la posibilidad de que otros coreógrafos de su género, como Guillermina Bravo, Josefina Lavalle o Gloria Contreras, pudieran trabajar con ella. *Nos veremos ayer noche, Margarita* era una bella obra de producción impecable que daba "un marco adecuado para la actuación de Alicia Alonso, quien rebasa lo extraordinario y penetra en lo histórico". La compañía requería, según Dallal, "una mayor calidad y un mayor esfuerzo de los elementos externos", y observó que algunos bailarines habían sido estimulados (Reynaud, Blajer y Ávalos) y que aparecían nuevas figuras, como Tihui Gutiérrez, Ana Torquemada y Ana Bernal; no así varones, por lo que era necesario impulsar a quien reemplazara a Pakarinen, que no se destacaba. Acerca de la presencia de las grandes estrellas, como Haydée y Cragun, expresó que eran una "exquisita experiencia para público, críticos y bailarines", y confesó admirar "a distancia: sus malabares; sus dotes extraordinarias, sus momentos se gozan, se asimilan pasivamente".[51]

Saerpil. Coreografía de Gustavo Herrera. Cobra: Sylvie Reynaud; Muchacho: Dariusz Blajer. Foto: Alida Kent.

[49] María Elena Matadamas, "Gustavo Herrera. La coreografía no tiene nada que ver con la edad, yo tengo muchos años por delante", en *Novedades*. México, D. F., 11 de octubre de 1980, FFS-BNA. Gustavo Herrera se inició en la danza dentro de un taller experimental que dirigía Alberto Alonso; tomó clases de danza moderna con Luis Trápaga y con Santiago Alonso, y cursó estudios de folclor negro, blanco, cubano y latinoamericano con Sonia Calero. Formó parte del Ballet de la Televisión de Cuba —Primer bailarín—, del Ballet de Camagüey, y luego del BNC. Herrera contaba en ese momento con treinta y dos obras de gran extensión, siendo *Saerpil* su primera coreografía.

[50] Elizabeth Pérez Liechti, "Carece de identidad la Compañía Nacional de Danza", en *El Universal*. México, D. F., 30 de diciembre de 1980, FFS-BNA.

[51] Alberto Dallal, "Impresiones de una temporada", en *Excélsior*. México, D. F., 11 de diciembre de 1980, FFS-BNA.

Durante los cinco años de trabajo de la CND, las tareas cumplidas fueron: el montaje de obras clásicas y contemporáneas de coreógrafos extranjeros y nacionales, la colaboración con la Ópera de Bellas Artes en las temporadas anuales, el rescate de obras mexicanas de la memorable década de los cincuenta, y la presentación de la compañía en el Distrito Federal y en el interior de la república con funciones formales, populares y escolares. Asimismo se mencionó que la CND propiciaba la colaboración de artistas norteamericanos, rusos, ingleses, brasileños, franceses, polacos, que participaron en los Festivales Cervantinos y los de Música y Danza de Monterrey, donde compartieron roles con los primeros bailarines mexicanos. Entre estas figuras extranjeras destacaron Alicia Alonso, Josefina Méndez, Martha García, Eleonor D'Antuono, Ann Marie de Angelo, Diana Ferrara, Lucía Montagnon, Mariana Techerkassky, Martine van Hamel, Jorge Esquivel, Lázaro Carreño, John Meehan, Egon Madsen, Lawrence Rhodes y Burton Taylor. Finalmente se hizo el recuento de las obras tradicionales de la CND en ese momento: *Las sílfides, Coppélia, El cascanueces*; y de las contemporáneas: *Catulli Carmina, Ballet Imperial, Profecía* y *Saerpil*.[52]

La CND presentó su temporada de invierno con *Coppélia*, y anunció en los roles protagónicos a Benavides-Bujones, y como artistas huéspedes a Clara Carranco, Adolfo Roval y Alpo Pakarinen (30 de noviembre y 2 de diciembre).[53] Luz María del Moral advirtió que la temporada de invierno de la CND sería la más importante que se tuviera hasta esas fechas.[54] Otra nota citó que la CND había ofrecido una exitosa temporada en el TBA con *Coppélia, El cascanueces* y *Catulli Carmina*, una de las obras más gustadas, así como el *pas de deux* de *La fierecilla domada*, estupendamente bailado por Marcia Haydée y Richard Cragun, del Ballet de Stuttgart.[55]

A manera de recuento, Felipe Segura declaró para *Novedades* que 1980 fue un año excepcional que culminaba con la temporada formal del TBA, en la que participaron reconocidas figuras del extranjero. Comentó que la compañía había escenificado una versión de *El lago de los cisnes* en la ciudad de Xalapa, Veracruz, y que las presentaciones infantiles fueron muy exitosas, por lo que al año siguiente se ofrecerían dos funciones diarias en el TB hasta el mes de marzo. En paralelo, se ofrecerían las funciones populares de *El lago de los cisnes* (del 28 de febrero al 28 de marzo), las del FIC, y en mayo se realizarían las giras a San Luis Potosí y a Guadalajara. Del 12 al 31 de octubre la CND participó en el Festival de Música y Danza de Monterrey, y regresó a preparar la temporada de invierno en TBA. Asimismo se pensaba invitar a grandes figuras como Michael Lland, Martin Parmain, Job Sanders, y otros maestros de Cuba, Moscú o Leningrado. Al preguntarle acerca de la posibilidad de que la CND viajara al extranjero, Segura manifestó que aún no era tiempo, pues primero era indispensable atender las necesidades de la provincia, y en segundo lugar, esperar a que los bailarines de la agrupación estuvieran mejor capacitados para conquistar otros foros y ser de los mejores del mundo.[56]

Susana Benavides en *Último otoño*. Coreografía de Job Sanders. Foto: Alida Kent.

Durante la segunda semana de enero dieron inicio las funciones para preescolares en el TB con *Fiesta de Cri-Crí*.[57] El 8 de febrero, el Instituto Cultural Helénico y la CND anunciaron su temporada Domingos Infantiles con la *Suite infantil, Fiesta de Cri-Crí*, que permaneció hasta marzo.

En el segundo mes de 1981, María Elena Matadamas informó sobre la visita de Job Sanders, con una duración de treinta días, para montar tres de sus obras que, aunque bailadas en puntas, "son contemporáneas": *Último otoño*, un triángulo entre Robert Schumann, su esposa Clara y Johannes Brahms; la reposición de *En l'air* y *Senza* ("sin" en italiano), con música de Ravel, cuyo tema giraba en torno a seis mujeres en una isla desierta.[58]

También en febrero, Susana Benavides recibió el premio Copa de Plata al Mérito Artístico, patrocinado por la revista *Ópera Popular,* la cual dirigía el músico Alberto Fajardo y se editaba en Miami,

[52] *Idem.*
[53] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Invierno, TBA, INBA/SEP. México, D. F., noviembre y diciembre de 1980.
[54] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.*, p. 422.
[55] José Antonio Fernández, "Alberto Cortés se despide de México", Hoy en México, en *Unomásuno*. México, D. F., 7 de enero de 1981, FFS-BNA.
[56] S/a, "Más de 200 funciones en 1980 ofreció la Compañía Nacional de Danza", en *Novedades*. México, D. F., 17 de enero de 1981, FFS-BNA.
[57] J. A. Fernández, "Artistas búlgaros en la Sala Chopin", en *Unomásuno.* México, D. F., 19 de enero de 1981, FFS-BNA.
[58] M. E. Matadamas, "Visita de reconocido coreógrafo en México", en *Novedades*. México, D. F., 14 de febrero de 1981, FFS-BNA.

Estados Unidos. Ese año en específico, Fajardo decidió premiar solamente a los mexicanos destacados en música y danza.[59] En marzo, Francisco Araiza fue galardonado con un premio otorgado por la Unión de Cronistas de Música y Teatro, por haberse destacado como el primer bailarín clásico de México.[60]

Una nota periodística anunció que la temporada de *El lago de los cisnes* se llevaría a cabo del 6 al 28 de marzo con una nueva producción más vistosa, lo cual además ayudaría a que los bailarines no se perdieran en aquel enorme escenario natural. Esa labor estaría a cargo del escenógrafo Antonio López Mancera, quien añadió que este espectáculo de ballet, luz y sonido era una oportunidad para que el "público de masas" desarrollara su gusto por la danza. También indicó que próximamente se cambiarían las producciones de *Giselle* y *Coppélia* bajo su supervisión. López Mancera, quien participaba con la CND desde que se conocía como el BCM, afirmó que no había existido un periodo tan largo en el que la identidad e igualdad de estilo de la compañía se mantuviera, como sucedía bajo la asesoría cubana.[61]

La CND colaboró nuevamente en la ópera *Sansón y Dalila* (29 de marzo, 1, 5 y 8 de abril), que se exhibió en el TBA.[62] Alberto Dallal comentó que en abril, Rosario Suárez y José Zamorano bailarían los papeles principales de *El lago de los cisnes* en la isleta del viejo Bosque de Chapultepec.[63]

Durante abril en el TB, la CND presentó *Coppélia* (con Susana Benavides o Sylvie Reynaud —Swanilda—, Nicu Lohan o Zygmunt Szostak —Franz—, y George Roussis —Dr. Coppélius—, los días 6, 13 y 20).[64] Para el II Festival de Arte Primavera Potosina, que tuvo lugar en mayo, participó con las obras *Ballet Imperial, En l'air* y *Catulli Carmina* (este programa se actuó también en Aguascalientes).[65] Los días 13 y 14 de mayo intervino en el IX FIC con *Catulli Carmina* (bailada por Sylvie Reynaud, Rodolfo Castellanos y Roberto Sánchez) y *Coppélia* (con Susana Benavides) en el Teatro Juárez.[66] En la Explanada de la Alhóndiga de Granaditas se presentó el 19 de mayo con *Ballet Imperial* y *Catulli Carmina*.[67]

Susana Benavides y Zygmunt Szostak en *Coppélia*. Coreografía de Enrique Martínez. Foto: Alida Kent.

José Antonio Fernández consideró que la función en el Teatro Juárez fue la mejor *Coppélia* vista en mucho tiempo, y al reportar la escasa asistencia a este evento criticó el malinchismo existente entre los organizadores y el público, que prefirieron presenciar las obras extranjeras.[68] En opinión de Pereyra, la CND se equivocó al escoger una obra tan conocida por el público para incluirla en el afamado festival. Unido a este error, la falta de disciplina y de organización del FIC ocasionó que se viera a la CND como un "relleno" dentro de la Gran Gala, producción especial en la que se invirtieron muchos millones de pesos. Se preguntaba Pereyra: si México tenía el material para mostrar una danza de calidad, como se decía, ¿por qué no lo hacía? Y sentenció: "No hay una política cultural definida, ¿por qué?"[69]

Alberto Dallal reseñó la presentación, en la Alhóndiga de Granaditas, de las obras *Ballet Imperial* y *Catulli Carmina*. La primera tuvo, en su opinión, una interpretación dispareja —aunque los

[59] Angelina Camargo, "Premiaron en Miami a Gloria Contreras, Irma González, Susana Benavides, Lozano y Hermann", en *Excélsior*. México, D. F., 16 de febrero de 1981, FFS-BNA. Susana Benavides recibió el premio hasta el 14 de marzo. Los otros ganadores fueron Gloria Contreras, Fernando Lozano, Irma González y Kurt Hermann Wilhelm.
[60] S/a, "Premio a Francisco Araiza, considerado el primer bailarín clásico de México", en *El Heraldo*. México, D. F., 17 de marzo de 1981, FFS-BNA. Francisco Araiza es originario de Jalisco y obtuvo una maestría en Artes Plásticas en la Academia de San Carlos. Su debut profesional fue en 1950 con el Ballet de Nelsy Dambre. Estudió en París con Michael Resnikoff, Nora Kiss, Olga Morosova y Nicholas Beriosov; y en Roma con Olga Ferri.
[61] S/a, "Se anuncia estreno de nueva producción de *El lago, Giselle* y *Coppélia* por Antonio López Mancera", en *El Heraldo*. México, D. F., 11 de marzo de 1981, FFS-BNA.
[62] J. O. Sosa, *op. cit.,* p. 68.
[63] A. Dallal, "Rosario Suárez", en *Excélsior*. México, D. F., 2 de abril de 1981.
[64] Programa de mano *Coppélia*, CND, TB, INBA/SEP. México, D. F., abril de 1981.
[65] Programa de mano II Festival de Arte Primavera Potosina, CND, San Luis Potosí, s/f. En el programa se menciona en la dirección artística a Felipe Segura y a Elsa Recagno; Michael Lland aparece como director artístico huésped, AJC.
[66] *Novedades*. México, D. F., 26 de abril de 1981, FFS-BNA.
[67] Programa de mano 9º Festival Internacional Cervantino. Guanajuato, Gto., del 24 de abril al 16 de mayo de 1981, Fonapas, AJC.
[68] J. A. Fernández, "Éxito de la Compañía Nacional de Danza con el ballet *Coppélia*", en *Novedades*. México, D. F., 17 de mayo de 1981, FFS-BNA.
[69] Guadalupe Pereyra, "El ballet de la indecisión", en *Esto*. México, D. F., 17 de mayo de 1981, FFS-BNA.

solistas se desempeñaron bien, en especial Isabel Ávalos— e hizo notar el nerviosismo que, según creía, les causó a los bailarines el inmenso escenario y bailar para espectadores que "jamás han intentado entender las diferencias entre técnicas, géneros y estéticas dancísticas", razón por la que uno de ellos perdió su zapatilla. Describió la segunda obra, *Catulli Carmina*, como más atractiva, aunque superficial, pues "abusaba de soluciones gestuales" y estaba mal iluminada. Por momentos, "sus recursos e imágenes podrían incluirla en la línea de la danza moderna", porque a pesar de lo ligero de la trama, ofrecía "ciertos aspectos de monumentalidad […] que mantuvieron a los espectadores concentrados". El *pas de deux* amoroso, eje de la obra, tuvo una excelente interpretación del bailarín Rodolfo Castellanos y una exacta actuación de Sylvie Reynaud, quien "ya ha hecho suyo el personaje de Lesbia". Dallal sugirió programar piezas más cercanas a la "sensibilidad popular" para ser presentadas en la plaza pública. Por otra parte asentó que *La fille mal gardée*, en el Teatro Juárez, mostró buenas actuaciones de Susana Benavides y George Roussis, quienes "cubrieron con creces la limitada actuación del artista invitado Kirk Peterson (excelente, aunque excesivamente visible en los solos y deficiente como *partenaire*)" y la falta de exactitud en el cuerpo de baile, "en el que se destaca con facilidad cierto desaliento de sus logros anteriores".[70]

En León, Guanajuato, la CND bailó *Coppélia* (27 de mayo) en el Teatro Doblado,[71] y *Ballet Imperial, En l'air* y *Catulli Carmina* (28 de mayo).[72] En consideración a sus triunfos recientes, Angelina Camargo entrevistó a Susana Benavides, quien dijo sentir un gran respeto por el público: "deseo que cuando [el público] asista a un espectáculo, realmente lo disfrute, que sienta lo que yo siento al estar bailando; por eso mi obligación es dar lo máximo en cada función". La bailarina afirmó que al "explotar su cuerpo al máximo" durante los ensayos, podía llegar a la función sin preocupaciones y disfrutar: "me dejo llevar por la música, y consecuentemente, el público disfruta también". En esa época Susana trabajó con Michael Lland, que vino a México por segunda vez y fue muy mal tratado:

> …él venía muy lastimado, tenía gota. Me acuerdo que yo le llevaba verduras y sopa para que comiera. Un día me llamó, me metió al salón y me dijo que llevaba doce días sin trabajar. Yo pregunté si me podían programar ensayos con él. Entonces, me trabajó *Coppélia* […] feliz de la vida, encantada, horas y horas y horas y horas… fue un trabajo maravilloso […] recibí tanto de él: creo que él me maduró, él fue el que me hizo madurar como artista.[73]

Según Benavides, la presencia de Michael Lland en los ensayos preparatorios la ayudó. Confesó que no soportaba la mediocridad, pues "todo es cuestión de esfuerzo: el gordo puede adelgazar y el débil fortalecerse, todo es cuestión de motivación […] uno mismo debe motivarse y trabajar por un ideal". En esa entrevista anunció que Fernando Bujones la había invitado al ABT para participar en clases y ensayos, por lo que deseaba conservarse como bailarina huésped de la CND, "a la que quería mucho y con la que siempre estaría dispuesta a trabajar".[74]

En mayo de 1981 la CND llevó *Coppélia* al Auditorio Nacional con Manuella Descamps (Swanilda) y Nicu Lohan (Franz).[75] El 25 de mayo, en el Teatro de Morelos, en Michoacán, presentó la Gala de Ballet con las obras *Ballet Imperial* (con Descamps-Lohan) y *Catulli Carmina* (con Reynaud-Castellanos o Reynaud-Szostak, y Roberto Sánchez como Celius).[76]

Ese año, el *maître de ballet* del American Ballet Theatre, Enrique Martínez, fue invitado por los directivos de la CND para remontar *La fille mal gardée* y montar *Baile de graduados* (sobre la original de David Lichine). Mientras tanto, el 17 y 18 de julio, en el Auditorio del Pueblo, de la ciudad de Durango, tuvo lugar la Gala de Ballet con *Ballet Imperial, En l'air* y *Catulli Carmina*.[77] A su regreso (31 de agosto), en el

[70] A. Dallal, "Logros y fallas de la Compañía Nacional de Danza en Guanajuato", en *Excélsior.* México, D. F., 16 de mayo de 1981.
[71] Programa de mano *Coppélia*, CND, Teatro Doblado, INBA/Presidencia Municipal de León, Gto., 27 de mayo, sin año, AJC. Los papeles principales estuvieron a cargo de Reynaud o Gaddy, Lohan o Szostak, y en el papel del Dr. Coppélius, George Roussis.
[72] S/a, "Lucida actuación de la Cía. Nacional de Danza", en *El Sol de León.* León, Gto., 28 de mayo de 1981, AJC.
[73] *Idem.*
[74] A. Camargo (enviada especial en Guanajuato), "Susana Benavides contra la mediocridad: o se hacen bien las cosas o no se presentan", en *Excélsior.* México, D. F., 16 de mayo de 1981, FFS-BNA.
[75] Programa de mano *Coppélia*, CND, AN. México, D. F., mayo de 1981.
[76] Programa de mano Gala de Ballet, INBA/Instituto Michoacano de Cultura. Morelia, Michoacán, mayo de 1981, AJC.
[77] Programa de mano Gala de Ballet, CND, INBA/Fonapas. Durango, Dgo., julio de 1981, AJC.

TB la CND bailó *Suite de jazz, Senza* y *Último otoño,* las dos últimas de Job Sanders, y el segundo acto de *El cascanueces*.[78]

En aquel momento, Ricardo Castillo Mireles señaló que el reto más difícil para la CND era encontrar una personalidad propia, en referencia a las recientes funciones en el TB, donde prevalecieron las obras con un concepto occidental europeo. Desde su perspectiva, *Ballet Imperial* fue "el número más flojo, mientras que *Catulli Carmina* era un drama danza —forma predominante del siglo pasado— con una historia que narrar y un drama estructurado con un principio y un fin". Escribió que, a pesar de lo trillado, resultaba un número fuerte en el que la compañía lucía bien. Sin embargo, manifestó que la obra más atractiva era *En l'air,* pues en ella Job Sanders desarrolló su idea coreográfica al máximo, "un bello y abstracto trabajo poético en el que los bailarines lucían sus virtudes". El crítico puntualizó la carencia de bailarines "gallardos y de primera línea", y elogió la interpretación de Reynaud por su simpatía, personalidad, y un par de bellas y ágiles piernas. El cuerpo de baile, dijo, había madurado, pero al conjunto le faltaba gente creativa que volteara hacia "el corazón de México" en busca de inspiración.[79]

Ensayo de *Giselle*. Sylvie Reynaud y Zygmunt Szostak. Foto: Alida Kent.

En septiembre, los días 8 y 13, la CND volvió al TBA con *Sansón y Dalila.* En una nota, Bruno Ruiz alabó la escenografía de Antonio López Mancera y expuso que la coreografía de Happee alcanzaba un formidable éxito.[80]

Antes de su participación en el V Festival de Música y Danza en Monterrey, la CND ofreció dos funciones en el TB: una dedicada a los maestros (28 de septiembre), donde bailó *En l'air, Pas de deux a trois, Saerpil* y *Último otoño*;[81] y otra para público en general (5 de octubre), en la que se estrenó la coreografía *Baile de graduados*, que montó Enrique Martínez, sobre la original de David Lichine, además del *pas de deux* de *La fille mal gardée* y *Saerpil.* De esta última hubo una descripción temática: "el misticismo de un hombre obsesionado por creencias metafísicas se transforma en una serpiente que, a manera de reto, va cerrando su espiral y lo destruye".[82]

Dentro del V Festival de Música y Danza Monterrey 81, la CND presentó *Sansón y Dalila,* de Happee, en el Auditorio Luis Elizondo los días 9 y 10 de octubre,[83] y *Giselle,* interpretada por Marcia Haydée y Richard Cragun, primeros bailarines del Ballet de Stuttgart (los días 16 y 17 de octubre).[84] Para la Gala de Ballet en el mismo festival, la CND programó *En l'air; Melodía*, coreografía de Asaf Michailovich Messerer (con música de Christopher Gluck, y la participación de Liubov Gershunova y Anatoli Berdishev); *Último otoño*, con George Roussis (Robert Schumann), Susana Benavides (Clara Schumann) y Alejandro Meza (Brahms); *Saerpil* o *Senza; Espartaco* (*pas de deux*); *Pas de deux a trois;* y *Baile de graduados*.[85] En Saltillo, la compañía bailó de nueva cuenta *Giselle*.[86]

En preparación para la temporada de invierno, la CND presentó en el TB la mayoría de las coreografías que se ensayaron para los meses de septiembre y octubre.[87] En octubre se fue de gira a Chihuahua, donde bailó, en el Teatro de los Héroes, una Gala de Ballet compuesta por *Saerpil, En l'air* y *Baile de graduados,* además de tres funciones para niños con *Fiesta de Cri-Crí*.[88] En su Gala de Ballet en el TBA escenificó *Grand pas de quatre, Grand pas classique* y *El corsario* (*pas de deux* bailados por Benavides-Bujones); *Senza* y *Suite de jazz* bajo la conducción de John Lanchbery como invitado.[89]

[78] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TB, INBA/SEP. México, D. F., agosto de 1981. Se anuncian las óperas *Sansón y Dalila* (8 y 13 de septiembre), *Lucía de Lammermoor* (15 y 20 de septiembre) y *La bohemia* (22 y 27 de septiembre).
[79] Ricardo Castillo Mireles, "En busca de personalidad propia está la Compañía Nacional de Danza", en *Excélsior.* México, D. F., agosto de 1981, FFS-BNA.
[80] L. B. Ruiz, "La ópera *Sansón y Dalila* fue presentada", en *Excélsior.* México, D. F., 1981, ANH.
[81] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Maestros a Bellas Artes, TD. México, D. F., 28 de septiembre de 1981, AIA.
[82] S/a, "Se estrenará una danza", en *Excélsior.* México, D. F., 27 de septiembre de 1981, FFS-BNA.
[83] J. O. Sosa, *op. cit.*, p. 73.
[84] Programa de mano *Giselle*, Quinto Festival de Música y Danza Monterrey 81, INBA/Fonapas/Gobierno del Estado de Nuevo León, octubre de 1981.
[85] Programa de mano Gala de Ballet, Quinto Festival de Música y Danza Monterrey 81, INBA/Fonapas/Gobierno del Estado de Nuevo León, s/f, ASR. Rodolfo Castellanos era Primer solista del BNC, y Liubov Gershunova y Anatoli Berdishev, Primeros bailarines del Teatro de Ópera y del Ballet de Novosibirsk.
[86] Programas de mano, carteles y volantes, Compañía Nacional de Danza, 1981, ACND.
[87] Recorte de periódico, *Excélsior.* México, D. F., 18 de septiembre de 1982, FFS-BNA.
[88] S/a, "Hoy se presenta la CND", en *Novedades de Chihuahua.* Chihuahua, 26 de octubre de 1981, FFS-BNA.
[89] Programa de mano Gala de Ballet, CND, Temporada de Invierno 1981, TBA, INBA/SEP. México, D. F., diciembre de 1981.

Los cinco programas y fechas para la temporada de invierno fueron *Saerpil; El cisne negro* (*pas de deux*); *Pas de deux a trois*; *Último otoño*; y *Pleamar*, de Humberto González (los días 19, 21, 22 y 24 de noviembre); *En l'air* y *La fille mal gardée* (26, 28 y 29 de noviembre); *Giselle* (con Benavides-Bujones los días 1 y 3 de diciembre); *Grand pas de quatre, Grand pas classique, Senza, El corsario* y *Suite de jazz* (5 y 6 de diciembre); y *El cascanueces* (los días 8 y 10 de diciembre).[90]

En noviembre, Susana Benavides declaró en entrevista que su interés era bailar, no el dinero o las categorías. Por segunda vez sería acompañada por Fernando Bujones, sintiéndose fascinada por trabajar a su lado, ya que era un bailarín "muy disciplinado, consciente, inteligente; sabe trabajar y conoce muy bien su cuerpo".[91]

El 17 de noviembre, Alicia Alonso y algunas figuras del BNC actuaron con la CND en un homenaje que le dedicó el INBA a Alonso por sus cincuenta años de vida en la danza. Se programó, como era costumbre, un desfile con los alumnos de la ENDC, *Grand pas de quatre* y *Carmen*, con Alicia Alonso y Jorge Esquivel.[92] En una nota anónima se destacó la participación de Rodolfo Castellanos, Primer solista del BNC, en la temporada de invierno. En entrevista, el bailarín comentó que la CND tenía una técnica sólida y que había un gran espíritu entre los bailarines.[93] Durante dicha temporada de la obra *Carmen,* los roles principales se alternaron entre Mirtha García y Orlando Salgado, y Sylvie Reynaud y Zygmunt Szostak (los días 8, 12, 19 y 13 de diciembre).[94] La temporada de *El cascanueces* se extendió a los días 12, 13, 14 y 15 de diciembre,[95] y en esa ocasión se incorporaron alumnos de la Escuela Nacional de Danza Clásica.[96]

Susana Benavides y Fernando Bujones en *Giselle*. Coreografía de Alicia Alonso sobre la original de Jean Coralli. Foto: Alida Kent.

Susana Benavides, artista huésped y primerísima bailarina de la compañía, interpretó *Giselle* (1 y 3 de noviembre), así como el *pas de deux* de *El corsario* y *Grand pas classique* al lado de Fernando Bujones (5 y 6 de diciembre), en un programa complementado con las obras *Grand pas de quatre* y *Senza*.[97] En esa ocasión, el afamado bailarín opinó que la bailarina mexicana tenía la talla de Natalia Makarova, Cynthia Gregory y Gelsey Kirkland, y afirmó que "daría lo que fuera por tener a una figura de su calidad". Una nota registró:

> Los solos de Fernando Bujones cortaban la respiración […] Suavidad y reciedumbre, que contrastaba con la feminidad de la Benavides, hacen de *El corsario* lo mejor de la Temporada de invierno. Al finalizar esta muestra de disciplina en el aprendizaje, virtuosismo, técnica y, sobre todo, genialidad, los gritos del público ya habían llegado al máximo […] Fue tanta la insistencia del público que se perdieron las cuentas sobre las veces que tuvieron que salir a saludar.[98]

[90] Cartelera de *Excélsior.* México, D. F., diciembre de 1981, FFS-BNA.
[91] S/a, "A Susana no le interesa el dinero ni las categorías; sólo bailar", en *Excélsior*. México, D. F., 8 de noviembre de 1981, FFS-BNA.
[92] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit*., p. 434.
[93] S/a, "Rodolfo Castellanos de Cuba con la CND", en *Excélsior*. México, D. F., 7 de diciembre de 1981.
[94] Cartelera de *Excélsior*. México, D. F., diciembre de 1981, FFS-BNA.
[95] S/a, "La Compañía Nacional de Danza escenificará *El cascanueces* cuatro ocasiones", en *Excélsior*. México, D. F., 11 de diciembre de 1981, FFS-BNA.
[96] Programa de mano *El cascanueces*, TBA. México, D. F., diciembre de 1981. Los créditos fueron: Director general: Salvador Vázquez Araujo. Dirección técnica: Felipe Segura. Primeros bailarines: Sylvie Reynaud y Zygmunt Szostak. Primeros solistas: Diane Gaddy, Ana Bernal, Jacqueline Fuller, George Roussis, Isabel Ávalos y Alejandro Meza. Primeros solistas de carácter: Jorge Cano y Carlos López. Corifeos: Mercedes Limón, Christine Crucciani, Beatriz Correa, Ángeles Martínez y Ricardo Rincón. Cuerpo de baile: Diana Angelini, Adriana García, Beatriz Juárez, Rosalba Navarro, Martha Tena, Francisco Alcaraz, Eric Johnston, Octavio Nieto, Lorenzo Torres, Verónica Aranda, Jane Hackett, Emmanuelle Lecomte, Rebeca Ramos, Ana Torquemada, Luis Astorga, Daniel Juárez, Gabriel Rizo, Isaac Vargas, Patricia Cienfuegos, Alicia Iturria, Blanca Martínez, Patricia Tapia, Cleya Verni, Edgar Flores, Christian Malgories, Zigfrid Rzisko. Como artistas huéspedes se menciona a Martha García, Rodolfo Castellanos y Orlando Salgado, del BNC.
[97] J. O. Sosa, *op. cit*., p. 74.
[98] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit*., p. 434.

Ricardo Castillo Mireles expresó que *El cascanueces* era un ballet de primera línea que podía disfrutarse en familia. En su opinión, Reynaud era una bailarina "que crece y está en su momento", y consideró que "la compañía había logrado un rotundo éxito a base de disciplina y arduo entrenamiento".[99]

Dionisia Urtubees dedicó una larga nota a esta temporada: del primer programa abordó *Saerpil*, obra de diseños "claros y sofisticados" que se inspiraban en danzas de la India, en la que la CND lució bien. La describió como "pasos y formas siempre estilizados que buscan la simetría, posiciones y desplazamientos complicados del coro, así como de los solistas". *Último otoño* le pareció una obra sencilla en sus trazos coreográficos, que requería principalmente de un arte interpretativo y en la que George Roussis lograba "uno de los mejores momentos del programa". Orlando Salgado y Mirtha García estuvieron a cargo del momento "virtuoso", con un altísimo nivel técnico e interpretativo en el *pas de deux* de *El cisne*. Desde el punto de vista de Urtubees, Sylvie Reynaud bailó acertadamente *La fille mal gardée*, pero criticó la presencia de Fernando Bujones, uno de los bailarines más caros del momento, tomando en cuenta que otros grupos de danza, con propuestas coreográficas interesantes, apenas subsistían.[100]

Como síntesis de la temporada, una nota publicada en *Excélsior* afirmó que de ser "el patito feo" de las artes, la danza alcanzó, durante el sexenio, un lugar preferencial. Esto era evidente por la organización de un mayor número de funciones de danza clásica y contemporánea, al igual que por la gran cantidad de grupos y de estrellas del extranjero invitados. Se puso como ejemplo a la CND, que en el último año ofreció sesenta y una funciones infantiles (a las que asistieron aproximadamente setenta y dos mil niños), y veinticinco funciones populares de *El lago de los cisnes* (con un total de noventa mil asistentes). Se mencionó la participación de Job Sanders y los bailarines Nicu Lohan, Manuella Descamps, primera figura del Royal Ballet de Wallonie, Bélgica, y del director de ballet Clayton Garrison, de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Irvine, California, uno de los impulsores del principio de integración teatro-música-movimiento del cuerpo. Asimismo, en la nota se informaba sobre la función de homenaje a Alicia Alonso por sus cincuenta años de dedicación a este arte, en la que interpretó *Carmen*, de Alberto Alonso.[101]

A fines del año una nota indicó: "La danza en México ha cobrado nueva vida, resurge con vigor"; el autor subrayaba que se había ganado en cantidad y, más importante aún, en calidad. Ante este estado de cosas, clamaba porque las próximas autoridades actuaran en consecuencia, ya que pronto finalizaría el sexenio.[102]

Para 1982 la CND siguió en manos de Salvador Vázquez Araujo, con el apoyo de Joaquín Banegas, encargado de la dirección artística, y del Consejo Artístico, integrado por Jorge Cano, Carlos López, Laura Echevarría, Claudia Trueba y Guillermo Valdez. Una nota de Angelina Camargo registró las palabras del nuevo director del INBA, Javier Barros, quien afirmó que la política del instituto sería nacionalista, democrática, transparente y sistemática, además de que no habría hegemonías en su periodo directivo. El nuevo dirigente asentó que el INBA se diversificaba enormemente, ya que debía ocuparse de todo el territorio nacional. Expresó su convencimiento de que mediante el acercamiento a la cultura el país podía ser más justo, democrático y tolerante, por lo que estimularía la participación de otras instancias gubernamentales para la creación y participación en la distribución de los bienes culturales. De tal forma, se coordinaría con la SEP, la UNAM, Fonapas, y la Dirección de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores para optimizar sus tareas. Así también, prometió respetar aquellas actividades que hasta ese momento funcionaban adecuadamente, pues su objetivo, más que crítico sería propositivo, con la finalidad de coordinar sin hegemonía. Indicó que la Unidad Cultural del Bosque se dedicaría a ofrecer espectáculos populares, y por último presentó a Arturo Azuela como subdirector general, a Sergio Pitol en el cargo de titular de Relaciones Internacionales, y ratificó a Víctor Sandoval como director de Promoción Nacional.[103]

En enero, y debido a la gran demanda del *Festival Cri-Crí,* Jorge Cano anunció que la compañía crearía un grupo especial para presentarlo durante todo el año.[104] Esta obra inició presentaciones en el TB ese

[99] R. Castillo Mireles, "*Cascanueces*, regalo para los niños", en *Excélsior.* México, D. F., 14 de diciembre de 1981, FFS-BNA.
[100] Dionisia Urtubees, "Ballet en Bellas Artes", en *El Sol de México*. México, D. F., 3 de enero de 1982, FFS-BNA.
[101] S/a, "La danza pasó de ser patito feo a un lugar preferencial: INBA", en *Excélsior*. México, D. F., 27 de diciembre de 1981, FFS-BNA.
[102] S/a, "Los capitalinos", en *Mañana.* México, D. F., 11 de diciembre de 1981, FFS-BNA.
[103] A. Camargo, "La política del INBA será nacionalista, democrática, transparente y sistemática, sin hegemonías: Javier Barros", en *Excélsior.* México, D. F., 29 de enero de 1982.
[104] S/a, "La CND creará un grupo exclusivo para montar el *Festival Cri-Cri*", s/r. México, D. F., 15 de enero de 1982.

mismo mes, con duración hasta el 3 de abril. Del 6 de marzo al 3 de abril regresó *El lago de los cisnes* a la isleta del Bosque de Chapultepec, producción alabada por el periódico *Ovaciones*, en cuya nota se justificaban ampliamente los subsidios y patrocinios que este evento recibía y se sugirió la idea de grabar un especial de televisión para "llevarlo a provincia".[105]

El 21 y 22 de mayo la CND viajó a Guadalajara, donde ofreció, en el Teatro Degollado, el programa *Divertimento* (Reynaud-Szostak), el *pas de trois* de *El lago de los cisnes* (con Diane Gaddy y Alejandro Meza) y *La fille mal gardée*, función auspiciada por el Gobierno de Jalisco, Conciertos Guadalajara, A. C. y Fonapas.[106] El 29 de mayo participó en el IV Festival Internacional de Arte Primavera Potosina, en el Teatro de la Paz, con el programa *Recuerdo, Zapata* y *La fille mal gardée,* en cuyo elenco se mencionó a Susana Benavides como Primerísima bailarina.[107]

Durante esa gira, H. Morán señaló que se estaba haciendo costumbre en la localidad, que empresas y compañías fomentaran el arte. El periodista dijo que en la obra *En l'air* "la agilidad de la música fue magníficamente aprovechada por los jóvenes integrantes que hicieron gala de su destreza combinando hermosos cuadros plásticos, bajo polícromos juegos de luces". Acerca de *Suite de jazz* expresó que "el cuerpo de ballet de la compañía lució espléndidamente, manejando la danza moderna a grandes vuelos, y apoyados indiscutiblemente en su armonía de conjunto"; mientras que *Baile de graduados* era un ballet donde "el vestuario clásico y la escenografía tradicional" hacían el "deleite del público", que disfrutaba "los hermosos tiempos de estudiante, donde el desenfado y la alegría son las únicas premisas para los muchachos".[108]

Edelmira González de Castro comentó que la mayoría de los asistentes a estas funciones eran jóvenes, pues el ballet clásico simbolizaba la más viva y suprema expresión del arte. En *Divertimento*, la pareja Reynaud-Szostak lució sus profundos conocimientos; el *pas de trois* de *El lago de los cisnes* fue interpretado por Gaddy-Meza; y *La fille mal gardée*, obra sugestiva y romántica, estaba llena "de bellas escenas, situaciones cómicas", en las que volvía a ponerse de manifiesto el talento del gran bailarín Jorge Cano.[109] En otra nota se registró la presentación de *Suite de jazz* y *Baile de graduados*, con coreografía realizada por Enrique Martínez.[110]

En junio la CND efectuó una gira a Tabasco, donde pisó el Teatro Esperanza Iris con los programas *En l'air, La fille mal gardée, Suite de jazz, El cisne negro* y *Último otoño*.[111] También en junio se reportó su presencia en el Teatro Helénico con la *Suite infantil.*[112]

Dentro de la temporada de ópera (julio), la CND intervino en *Los cuentos de Hoffman, Hansel y Gretel, Aída* y *La Güera Rodríguez,* coreografía de Nellie Happee (con música de Carlos Jiménez Mabarak). *Novedades* afirmó que la CND brilló en *Aída,* y destacó a la solista Ángeles Martínez y a la coreógrafa Happee.[113] En otra mención al evento se dijo que Happee se valía de las diferencias culturales para contrastar la elegancia sobria y etérea de las danzas egipcias con la entrega gozosa a la música y la danza en los negros etíopes.[114]

En agosto la CND se presentó en el TB (los días 2, 9 y 16) con tres programas: *Divertimento, Pas de trois, En l'air* y *Baile de graduados*.[115] Se registraron otras funciones con la *suite* de *La bella durmiente del bosque*, el *pas de deux* de *Catulli Carmina* y *Baile de graduados* (en este caso organizada por Fonapas); y *Sinfonía simple, Pas de deux a trois, pas de deux* de *Catulli Carmina* y la *suite* de *La bella durmiente del bosque*.[116]

En septiembre dio inicio el Ciclo Danza 82 en el TD (los días 7, 8, 9, 10), donde la CND bailó (los días 7 y 8) *Sinfonía simple; Dafnis y Cloe,* coreografía de Bogoan Kovaches (con música de Maurice Ravel,

[105] Nota periodística, en *Ovaciones*, s/r. México, D. F., 20 marzo de 1982.
[106] S/a, "Con la OSG se presenta hoy el cuerpo de ballet del INBA", en *El Occidental*. Guadalajara, Jal., 21 de mayo de 1982, AJC.
[107] Programa de mano IV Festival Internacional de Arte Primavera Potosina, CND. San Luis Potosí, S. L. P., s/f, AJC.
[108] H. Morán, "Volvió el ballet con *Baile de graduados*", en *El Informador.* Guadalajara, Jal., 16 de mayo de 1982, AJC. Función de la CND en el Teatro Degollado, que fue auspiciada por el Departamento de Bellas Artes de Guadalajara, el INBA, Fonapas y Conciertos Guadalajara. En la nota se señala que actúan los bailarines tapatíos Francisco Alcaraz, Ana Torquemada, Luis Astorga, Octavio Nieto y Gabriel Rizo.
[109] Edelmira González de Castro, "Destacada actuación del cuerpo de ballet del INBA en esta ciudad", en *El Occidental*. Guadalajara, Jal., 19 de mayo de 1982, AJC.
[110] Nota periodística s/t, en *El Occidental*. Guadalajara, Jal., 18 de mayo de 1982, AJC.
[111] Programas de mano, carteles y volantes, Compañía Nacional de Danza, 1982, ACND.
[112] *Idem*.
[113] S/a, "*Aída* en conglomerado", en *Novedades*. México, D. F., 30 de julio de 1982, FFS-BNA.
[114] S/a, "*Viva Verdi*", en *Unomásuno*. México, D. F., julio de 1982, FFS-BNA.
[115] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TD, Cultura SEP/INBA. México, D. F., agosto de 1982.
[116] Programas de mano, carteles y volantes, Compañía Nacional de Danza, 1982, ACND.

Toda la compañía en *Fanfarria*. Coreografía de Carlos López. Foto: Alida Kent.

interpretada por Krasimira Koldamova y Dariuzs Blajer); el *pas de deux* de *Las bodas de Aurora* (los días 9 y 10 con los mismos bailarines); *Estudios y preludios*, coreografía de Roland Petit (reposición de Loipa Araujo, con música de H. Villa-Lobos, con Loipa Araujo o Sylvie Reynaud, y Zygmunt Szostak); *La Güera Rodríguez*;[117] *La balada de la luna y el venado*[118] y *Fanfarria*.[119]

Todavía en septiembre y a principios de octubre la compañía participó en la 3ª Temporada de Ópera 82 con *Los cuentos de Hoffmann* (12 y 14 de septiembre),[120] *Hansel y Gretel* (18, 20, 24 y 27 de septiembre), *Aída* (25 y 27 de septiembre, y 1 y 3 de octubre) y *La Güera Rodríguez* (los días 26, 28 y 30 de septiembre, y 3 de octubre).[121] En octubre la compañía participó en las actividades del VI Festival de Música y Danza Monterrey 82 con *Grand pas de quatre* (con Loipa Araujo, Susana Benavides, Sylvie Reynaud y Krasimira Koldamova), *El cisne blanco* (con Gaddy-Meza), *Dafnis y Cloe* (con Koldamova-Blajer), *El cisne negro* (con Reynaud-Szostak), *Las bodas de Aurora* (con Koldamova-Blajer), *El pájaro azul* (con Gaddy-Meza), *Estudios y preludios* (con Reynaud-Szostak), y *Coppélia* (el segundo acto con Benavides-Meza, los días 18 y 19).[122]

Angelina Camargo anunció que dada la crisis por la que atravesaba el país, no habría invitados extranjeros para la temporada de invierno, la cual se programó del 11 de noviembre al 5 de diciembre. Salvador Vázquez Araujo declaró que los recursos se emplearían para apoyar a las compañías de danza contemporánea subsidiadas por el INBA. No obstante, se contó con la presencia de Krasimira Koldamova, primera bailarina del Ballet de Bulgaria; el coreógrafo John Butler; Johanna Kirkland, primera bailarina del Ballet de Los Ángeles; Clark Tippet, bailarín principal del ABT; y Charles Maple, solista de la misma compañía, auspiciados por una fundación estadunidense. En la programación se incluyeron las obras *La bella durmiente, Giselle* y *El cascanueces*. Para la Gala de Ballet, Camargo informó que se había extendido una invitación al BTE para que interpretara la coreografía de Michel Descombey[123] *Preludio a la tarde de un fauno*, y se programaron también *Sinfonía simple, Huapango, Recuerdo, Transiciones* (de John Butler, con música de Chopin), *La balada de la luna y el venado*, y *Fanfarria*. Vázquez Araujo aprovechó la entrevista de la periodista para señalar que la CND ofrecía la mayor cantidad de funciones al año: de ciento cincuenta a doscientas. Con respecto a los rumores existentes debido al cambio de sexenio, expresó que difícilmente cambiaría "el Sistema", pues su planteamiento era claro, y cualquier persona podía aprovechar lo bueno y desechar lo que no funcionaba. Al hablar de la seguridad para los bailarines, argumentó que debía buscarse una fórmula especial para no convertir a los integrantes de la compañía en burócratas, y aclaró que en ese momento contaban con aguinaldo, vacaciones, seguro contra enfermedades, zapatillas y uniformes, además de un sueldo decoroso: el cuerpo de baile recibía treinta y nueve mil pesos mensuales.[124]

En Monterrey la CND presentó una Gala de Ballet en el Auditorio San Pedro, ubicado en el municipio de Garza García, recinto que fue inaugurado por Carmen Romano de López Portillo.[125] Ana Patricia Gómez reportó más de mil espectadores en el cierre de la inauguración del Auditorio, presentación a la que se sumaron alumnos de la Escuela de Música y Danza de Monterrey. El *Grand pas de quatre* fue bailado en dicha ocasión por Susana Benavides, Maclovia Carreón, Sylvie Reynaud y Krasimira Koldamova.[126]

[117] En la obra actuaron Susana Benavides o Laura Echevarría (La Güera); Carlos López (El marido); Dariuzs Blajer, Luis Carlos Astorga y Alejandro Meza o Gregory Hancock (Los tres galanes); y Patricia Cienfuegos, Rosalinda Farías y María Sánchez (Las tres amigas).
[118] Diane Gaddy interpretó el papel de La luna y Luis Astorga u Óscar Leyva el de El venado.
[119] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Ciclo Danza 82, TD, Cultura SEP/INBA. México, D. F., octubre de 1982.
[120] Programa de mano *Los cuentos de Hoffmann*, 3ª Temporada de Ópera 82, Cultura SEP/INBA. México, D. F., septiembre-octubre de 1982, AJC.
[121] Programa de mano *La Güera* Rodríguez, 3ª Temporada de Ópera 82, Cultura SEP/INBA. México, D. F., septiembre-octubre de 1982, AJC.
[122] Programa de mano Sexto Festival de Música y Danza Monterrey 82, INBA/Fonapas/Gobierno del Estado de Nuevo León. Monterrey, NL., octubre de 1982, AJC.
[123] Salvador Vázquez Araujo respetaba y gustaba del trabajo de este célebre coreógrafo.
[124] A. Camargo, "Habrá una temporada sin invitados extranjeros", en *Excélsior*. México, D. F., 6 de noviembre de 1982, FFS-BNA.
[125] S/a, "En noche de Gala, doña Carmen inaugura Auditorio San Pedro", en *Tribuna*. Monterrey, NL., 20 de octubre de 1982, FFS-BNA.
[126] Ana Patricia Gómez, "Muestran la fantasía de la danza con actuación en *Gala de Ballet*", en *El Norte*. Monterrey, NL., 19 de octubre de 1982, FFS-BNA.

Dentro de la temporada de invierno se presentó *La bella durmiente del bosque* (11, 13 y 14 de noviembre de 1982, con Benavides o Reynaud, Blajer o Szostak)[127] y *Giselle* en el TBA (18, 19 y 21 de noviembre, con actuaciones de Susana Benavides (18), Krasimira Koldamova (19) y Sylvie Reynaud (21), con Zygmunt Szostak (18), Dariuzs Blajer (19) y de nuevo Szostak (21).[128]

Por esas fechas, Angelina Camargo reportó la estancia en México de Josefina Méndez, quien supervisó la puesta en escena de *Giselle*, ballet que fue recuperado por Alicia Alonso "quitándole el polvo de los años". Por dicho trabajo Alonso recibió el Grand Prix de Champs-Elysées de Francia en 1966; posteriormente ella montó esta obra para las compañías de la Ópera de Viena, la Ópera de París y la CND. Josefina Méndez confesó sentirse contenta al ser asistente de Alicia Alonso, pues pondría su experiencia al servicio de otros artistas, ya que *Giselle* era un ballet muy difícil, que seguía determinados patrones en el movimiento de brazos y manos, aunque no se requirieran los alardes técnicos, sino más bien la emotividad del bailarín. Afirmó entonces que "de lo sublime a lo ridículo sólo hay un paso", por lo que debe cuidarse el estilo, "y la época en que fue creada esta joya del ballet romántico".[129]

Susana Benavides y Zygmunt Szostak en *Giselle*. Coreografía de Alicia Alonso sobre la original de Lev Ivanov y CND.

Para la Gala de Ballet en el TBA (los días 25, 27 y 28 de noviembre) la CND preparó *Sinfonía simple; Preludio a la tarde de un fauno*, coreografía de Michel Descombey (con música de Claude Debussy); *Recuerdo*, coreografía de Jorge Cano (con música de Ricardo Castro y Felipe Villanueva); *Huapango; Transiciones*, de John Butler (con música de Chopin); *La balada del venado y de la luna*; y *Fanfarria*, coreografía de Carlos López (con música de J. J. Mouret y J. P. Rameau, y vestuario de René Durón).[130] También exhibió *El cascanueces* (2, 4, 5, 9, 10, 12, 16 y 17 de diciembre).[131]

Un reportero de *Siempre!* destacó la actuación de Susana Benavides en la Gala de Ballet, con *Giselle* y *El cascanueces*, donde estuvo impecable y fue comparada con otras grandes bailarinas que encarnaron el Hada de Azúcar del segundo acto y al final de la obra. Dijo de Benavides: "Menudita, ligera, y con una figura, un buen gusto y una clase extraordinarios, es ya Benavides una estrella absoluta". Su *partenaire*, Dariusz Blajer, gustó menos —a pesar de ser un buen profesional— por su figura corpulenta y desagraciada: "gimen las duelas cuando aterriza", pero por ser un fornido atleta, "ayuda a Susana a volar muy alto en momentos de su baile que requieren elevación; esto tal vez habría desmerecido con otro bailarín".[132]

En opinión de Jorge Cano[133] la CND tenía aciertos, sin embargo, criticó que la actividad estuviera sujeta a los cambios sexenales, lo que provocaba que se perdiera la continuidad de los esfuerzos. El célebre bailarín consideraba que, como en otros tiempos, la escuela debería estar integrada a la compañía, y lamentó que pilares de la agrupación, con experiencia, estuvieran olvidados y en su lugar se promoviera a gente inexperta, "cuando la danza siempre se nutre de madurez y experiencia".[134] Asimismo afirmó que la primera época de la asesoría cubana fue muy buena, pero con el paso de los años Alicia Alonso llegó a considerar a la compañía "como una sucursal", y todo terminó.[135]

Finalmente, en 1983 se dio por terminada la asesoría cubana y se nombró como director de la CND a Guillermo Arriaga, el puesto de coordinador artístico quedó en manos de Carlos López; Laura Echevarría se desempeñó como *régisseur,* y quedaron como maestros Jorge Cano y Guillermo Valdez.

Años después, Susana Benavides comentó acerca de la larga asesoría cubana: "Aprendí a concientizar la necesidad del trabajo individual, pues ellos nos separaban: los primeros bailarines en un lugar […]

[127] *Idem*. Para la temporada, los artistas huéspedes fueron Krasimira Koldamova, Primera bailarina del Ballet de Bulgaria; Johanna Kirkland, Primera bailarina del Ballet de Los Ángeles, California; Clark Tippet, bailarín principal del ABT; Charles Maple, solista del ABT; y John Butler, coreógrafo huésped.
[128] Programa de mano Ballet, Temporada de Invierno, CND, TBA. México, D. F., noviembre de 1982, AJC.
[129] A. Camargo, "Alicia Alonso quitó el polvo de los años a *Giselle*, una joya del Ballet Romántico", en *Excélsior.* México, D. F., 21 de noviembre de 1982, FFS-BNA.
[130] Programa de mano Gala de Ballet, Temporada de invierno, CND, TBA, Cultura SEP/INBA. México, D. F., noviembre de 1982. La obra del BTE era una referencia al *Fauno*, de Nijinsky: las ninfas eran secretarias, la bufanda representaba la sexualidad, y el Hombre y su Deseo, solitarios.
[131] Programa de mano *El cascanueces*. México, D. F., diciembre de 1982, AJC.
[132] S/a, Música, toros, ópera, modas, s/r, en *Siempre!*, ASB.
[133] A pesar de haberse retirado en 1972, Cano siguió colaborando de manera estrecha con la compañía por un largo periodo.
[134] Jorge Cano, "Mis pasos en la danza", en M. Ramos y P. Cardona, *La danza en México,* vol. I, *op. cit.*, p. 992.
[135] *Ibid*., p. 921.

tampoco tomábamos clases juntos, los hombres y las mujeres".[136] Mencionó que los asesores cubanos trabajaban el ballet minuciosamente, y ejemplificó con Joaquín Banegas, quien hacía miles de correcciones para cada movimiento. Susana tuvo la experiencia de que él le confeccionara un *Cisne negro* a su medida y le enseñara lo que tenía que pensar en cada momento, lo cual le ayudó también para su interpretación de *Giselle*: "Teníamos que hacer un trabajo interno, pensar y meternos en ese difícil papel —no técnicamente—, sobre todo en el primer acto que tiene una pequeña variación y lo demás es actuación".[137]

En entrevista realizada en 2009, Susana confesó que había disfrutado al cien por cien a todos los asesores cubanos, y rememoró:

> Josefina Méndez, impresionante, me hice muy amiga de ella; Mirta Plá, que vino a bailar; Aurora Bosch, que estuvo tanto tiempo con nosotros; Joaquín Banegas, que trabajó muchísimo conmigo, y cuando me rompí el músculo de la pantorrilla fue quien me entrenó con barra al piso, poco a poco. Fueron ocho meses con muleta y con bastón, y toda esta gente aportó tantas cosas, enriquecieron mi carrera y mi vida […] Fernando Alonso, quien desde que yo abría la puerta en *Giselle* decía "no, acuérdate que Giselle tiene quince años, acuérdate que está enferma, acuérdate que es jovencita y tiene una ilusión".[138]

Laura Echevarría coincide en que la asesoría cubana empezó a decaer poco a poco, pues al final mandaban a maestros que no eran tan buenos: "Daba la impresión de que venían a aprender, o bien, que eran bailarines lesionados". Debido a ello, los miembros de la CND comenzaron a protestar, pues también hubo elementos que no se sabían los montajes, lo que molestaba a los ensayadores nacionales. Echevarría relata que surgieron roces tiempo atrás, cuando el ingeniero quiso traer *La bella durmiente* y, siguiendo su costumbre de preguntar a los miembros cúpula qué pensaban al respecto, decidió que la versión inglesa era la más apropiada. Al contratar a Rosemary Valaire se ganó el distanciamiento de Alicia Alonso. Según Echevarría y muchos miembros de la CND, el haber traído a Valaire fue una buena decisión, pues una compañía debe abrir sus fronteras y aprender estilos distintos para enriquecer al artista.

Al respecto, el ingeniero considera que mantuvo una buena relación con Cuba y con la maestra Alicia Alonso, ya que:

> Yo nunca dejé que interviniera más allá de lo que debía: ella quería dar órdenes y ser la directora. Yo le dije que la dirección era colectiva, que yo la encabezaba pero que era colectiva, con el consejo técnico. Ella siempre fue muy bien recibida [en México] y fue cariñosísima. Yo le hice su primer evento cuando se retiró […] la bañé de flores en el escenario, pero los que mandábamos éramos nosotros.

Desde la perspectiva de su creador, la CND se ha mantenido: "ha hecho producciones grandes donde lucen bien los muchachos, ya que ahora existen mejores bailarines". Comenta que a él le tocó formar a esa generación de la cual destacaron algunos, como Cuauhtémoc Nájera, a quien él protegió e impulsó:

> …los querían correr a cada rato por revoltosos e irrespetuosos [...] Tuve que ir a Cuba. Natasha, Tihui […] toda una generación de bailarinas de doce, trece años […] yo me convertí un poco como en el papá y tenía que ir a Cuba cada quince días a llevarles zapatillas, comida […] Blanquita [Martínez] iba con su muñeca y sus lentecitos. Era una niñita de doce o trece años cuando se fue. Yo sentía una responsabilidad terrible.

Vázquez Araujo indica que la CND ha madurado y ha adquirido un nivel de calidad indiscutible, ya que ahora México forma bailarines que luego se capacitan en Cuba y en Rusia para después convertirse en maestros. Acepta que en los años de inicio de la compañía existía una mística "que yo ya no veo", y que hay funcionarios que deseando hacer el bien, por ignorancia causan daño a la danza: "cualquier merolico va y los cuentea, y ellos se la creen porque no saben y no preguntan. Yo tampoco sabía, pero

[136] M. A. Escudero, *Zapatillas y recuerdos…*, *op. cit.*, p. 236.
[137] *Ibid.*, pp. 237-238.
[138] Susana Benavides, en entrevista realizada por María Cristina Mendoza. Cancún, QR.

preguntaba; yo sabía qué hacían Guillermina, Bodil, el Ballet Clásico. Conocía a los bailarines y a las personas. Los dirigentes actuales no conocen la trayectoria o los antecedentes de la danza, no saben y no se toman la molestia de preguntar".

Vázquez Araujo resume su experiencia y considera que lo fundamental en una compañía de danza es la disciplina:

> …una compañía de danza es un equipo de trabajo, y si no hay una disciplina sólida […] y un amor a lo que se está haciendo, es inútil todo lo demás […] aquí Plácido Domingo viene con "los gobernadores chafas" y les cobra un millón de dólares por cantar diez canciones de José Alfredo Jiménez […] y en Nueva York le pagan treinta mil dólares por cantar una ópera completita en el Metropolitan…

La bella durmiente. Coreografía de Marius Petipa, montaje de Rosemary Valaire. Zygmunt Szostak y cuerpo de baile femenino.

En lo que se refiere a sus sucesores, piensa que cada uno de ellos ha aportado algo positivo:

> …el más pacífico fue Guillermo Arriaga porque no le gustaba hacer muchas cosas. Cuauhtémoc entró con muchas ganas […] Horacio Lecona […] era como yo pero no tuvo la suerte de tener a toda la gente que me rodeó, o no sé si no se atrevía a preguntarles […] Yo [...] no sabía, y lo que hacía era atemperar cuando discutían entre ellos, y pensar quién tenía la razón [...] Yo insistía en dar un buen espectáculo: para que la gente pague un boleto debe ver una cosa bonita, bella, interesante. Nosotros vamos a hacer que eso suceda, dije. Y si no tenemos la capacidad, la técnica, vamos a hacer que se vea bien. Si [un bailarín] va a salir de árbol que se vea bien. Me decían: esta muchacha no tiene empeine pero está muy bonita, y la gente va por ver gente bonita y era lo mínimo para hacer lucir; la gente va a ver eso también…

Para el ingeniero, el que la CND iguale el nivel de las grandes compañías europeas es un problema de tiempo y de que no aflojen la disciplina, "pues es imposible compararla con el Bolshoi que tiene doscientos cincuenta años, o con la Ópera de París". Así también considera que ninguna compañía vive del público, y que hasta el ABT tiene patrocinadores que le dan millones de dólares. En México la danza no le interesa a la iniciativa privada, pero Vázquez Araujo indica que los primeros problemas a vencer son la organización y la disciplina: "el dinero cae cuando hay calidad […] en el famoso Ballet de Venezuela eran bailarines de todos lados a quienes les pagaban un mes bien pagado y tenían una compañía que hacía una temporada, pero eso no crea una escuela de ballet, por eso la importancia de que la escuela alimente a la compañía o a muchas más compañías o actividades dancísticas de calidad".

En cuanto al presupuesto opina:

> Yo no creo en hacer repartición de miseria, no creo que ése sea el asunto. El asunto es apoyar a lo que vale la pena, pero para eso se necesita que haya autoridades culturales que sepan lo que están haciendo: cómo destruyen al Ballet Teatro del Espacio, que era el grupo más importante —¡y no sólo en México!—, para repartir miserias con grupitos que lo que hacen es encuerarse —venga o no venga al caso—, revolcarse lo más posible y hacer obras "apantalla burgueses", que ya no se espantan por supuesto […] Que vean *Año 0*, yo fui el primero que autoricé ese desnudo total en Bellas Artes. Ahí jamás se había encuerado nadie: al día siguiente me llamó el director del INBA, que era Galindo. Recibí quién sabe cuántos telefonazos preguntándome quién me había autorizado: "Yo maestro, si quiere mi renuncia ahí está, pero primero vea la obra". Me habló al otro día: "Tenías razón, ésta es una obra de arte". Es una belleza lo que hacen ahí, y viene al caso como una protesta de la humanidad.[139]

[139] Salvador Vázquez Araujo en entrevista citada.

Capítulo IV

Creadores nacionales dentro de la CND

Durante la reestructuración de la compañía bajo la dirección de Salvador Vázquez Araujo, la atención se enfocó de manera prioritaria en elevar el nivel técnico de los diferentes miembros de la agrupación, y en el perfeccionamiento —técnico e interpretativo— de las obras tradicionales. Asimismo, y quizá con la orientación de los críticos, se buscó reforzar la planta de varones, para lo cual fueron contratados bailarines extranjeros, entre ellos los que se convertirían en poco tiempo en Primeros bailarines: Joseph Wyatt, Zygmunt Szostak y Dariusz Blajer.[1] Con la intención de que la CND pudiera ofrecer funciones con un nivel superior al acostumbrado, que convencieran al público de las acciones realizadas a través de la asesoría cubana —y al mismo tiempo motivar a sus bailarines—, se extendieron invitaciones a primeras figuras de distintas compañías estadunidenses y europeas, así como a las del BNC, para que se presentaran ballets tradicionales, nuevos, y los *pas de deux* de las principales obras del repertorio clásico tradicional.

En cuanto a la labor coreográfica, se montaron obras de creadores cubanos con ideas novedosas —Jorge Lefebre, Gustavo Herrera, Alberto Méndez—, al igual que las de Felipe Segura, Jorge Cano, Laura Echevarría, Carlos López y Nellie Happee, quien se volvió una figura conocida por un amplio público que gustaba de sus propuestas meditadas, las cuales resultaban innovadoras, pero no al grado de perturbar a los espectadores. Las ideas predominantes fueron: la exhibición completa de las obras tradicionales, que antes era difícil apreciar; la reposición de coreografías de autores mexicanos de los años cincuenta y sesenta, cercanas a la concepción de la compañía, como las de Ana Mérida —quien fue directora del BCM en sus inicios—, Guillermo Arriaga, Josefina Lavalle y Gloria Contreras. Ana Mérida y Gloria Contreras también hicieron nuevas obras con tendencia contemporánea, y se dio la oportunidad a jóvenes coreógrafos, como Isabel Ávalos y Sergio Vicencio, con la finalidad de impulsar la creación dentro de la compañía.

En los años ochenta, el ingeniero Vázquez Araujo se preocupó de manera específica por la formación de coreógrafos nacionales y apoyó el proyecto de Lin Durán de establecer la Escuela Vida y Movimiento, donde se impartieron estudios relacionados con la creación coreográfica a un pequeño grupo de ex bailarines de la CND. Al respecto, el ingeniero aseveró en entrevista:

> Por supuesto, fue necesario crear un taller donde practicaran […] prende la televisión y ve las porquerías que hacen ahorita con eso de la danza contemporánea […] los que organizan no tienen ni idea, la danza contemporánea no tiene parámetros que permitan una comparación. En la danza clásica se ve el virtuosismo: cuántas piruetas, qué extensión […] en la danza contemporánea sería: ¿quién se encuera más rápido?, ¿quién se revuelca mejor? [...] Como digo, no hay parámetros…[2]

[1] Los dos últimos permanecieron en nuestro país y desarrollaron sus carreras en distintos sentidos. Dariusz Blajer realizó varias obras para la CND y fungió como director después de Cuauhtémoc Nájera.
[2] Salvador Vázquez Araujo en entrevista citada.

Asimismo, aclara que en el proyecto inicial se definía desde el principio:

> …todo el escalón, hasta llegar incluso a la investigación coreográfica, eso lo hice con Lin Durán, que amaba la investigación. Hicimos una unidad que se llamaba Cesuco [Centro Superior de Coreografía] […] primero en Bellas Artes y después me lo llevé a la Ollin Yoliztli. Afortunadamente, después de Bellas Artes yo fui director de Cultura de la ciudad y por eso se continuó *El lago de los cisnes*, porque lo metí como cultura de la ciudad. La Ollin Yoliztli dependía de mí, ahí los estuve protegiendo por un periodo de casi dos años en Bellas Artes, y luego cinco o seis en la ciudad. Por eso se pudo medio armar. Yo hice el concepto de investigación y coreográfico con Lin Durán y Mario Vázquez, el responsable del Museo de Antropología […] tenían espacio y los mejores aparatos para filmar, [fue un] proyecto hecho específicamente para cumplir esa necesidad. Todo eso fue diseño mío para ese centro de coreografía. Luego lo degeneraron: el concepto era tener un centro de investigación superior de la danza, igual que la Escuela Superior de Música para formar músicos *fast track*. Así fue como se empezó y a mí me tocó construir toda la parte de escuela anexa a la Ollin Yoliztli. Eso ya como director de Cultura de la ciudad de México.

El proyecto duró el tiempo que el ingeniero estuvo a la cabeza de la Dirección de Cultura, y por esa razón Vázquez Araujo se queja: "El problema es que no hay continuidad, si la compañía de milagro ha continuado, cada vez que hay un cambio de gobierno tratan de destruir lo que hizo el otro. Todo el sistema para la educación profesional de la danza lo hicieron pedazos".

Con respecto a la idea de que la agrupación conformara una tendencia coreográfica que abrevara de la idiosincrasia nacional, Vázquez Araujo se remitió de manera especial a la época de oro de la danza mexicana:

> …se formaron entonces las compañías contemporáneas "folcloroides" de danza mexicana, tan mexicana que tuvieron que traer a dos judías de Nueva York a que les enseñaran a mover el rebozo y a echar tortillas […] ¿cómo pueden decir que se llama danza mexicana cuando todos los conceptos que estaban manejando no tenían nada que ver? Afortunadamente en esa época, que era la época de las pancartas, los artistas plásticos mexicanos y los músicos intervenían mucho, y se hizo un movimiento nacionalista a pesar de las judías neoyorquinas con talento […] participaron todos, Guillermina Bravo…, todo el bolón de la época de oro de la danza.

Explica entonces que en la CND se hizo uso del repertorio clásico para formar un cuerpo de ballet, a fin de continuar después con una "especie de posgrado" que les permitiera asimilar la metodología de la danza clásica. Posteriormente se empezó "a tener una proyección más de carácter nacional, una vez dominado el lenguaje. Es como el lenguaje hablado, tú no puedes hacer poesía si no sabes hablar". Teniendo el manejo de un lenguaje, entonces la coreografía buscaría sus propios referentes.

Los coreógrafos experimentados
Nellie Happee

En los años setenta Nellie Happee consideraba que la coreografía mexicana tenía un buen nivel, y al referirse de manera particular a sus creaciones declaró que eran producto de sensaciones, generalmente nacidas durante una lectura o después de escuchar una composición musical. Sensaciones que ella trasladaba a personajes de la vida real, "comunes y corrientes, alejados del mundo de la fantasía".[3]

En pleno apogeo de la asesoría cubana, Happee expuso que cuando la llamaron para formar el BCM (1963), el maestro Gorostiza le manifestó que dentro de esa nueva compañía podría seguir produciendo obras con tendencia contemporánea, pero con el tiempo las cosas fueron cambiando y la compañía se fue quedando con la obra tradicional, lo que impedía su desarrollo. En 1975 el INBA la invitó nuevamente para formar parte de la Comisión artística de la CND, momento en el que montó *Sinfonía simple*, con música de Benjamin Britten.

[3] S/a, "Buen nivel de la coreografía mexicana, dice Nellie Happee", en *El Sol de México*. México, D. F., 2 abril de 1977.

Según afirmó Happee, su intención en esta obra fue probar "libertades y riquezas de color en lo coreográfico, con el soporte de una composición de estructura tradicional". Al tomar como base la sinfonía, buscó una dinámica distinta a través de cambios de direcciones y del uso del torso, lo que enriquecía los aspectos formales. Conocedora de la historia de la danza, comprendió que si bien en una época los planteamientos de la danza moderna fueron una revolución: "hoy su legado forma parte de toda la expresión danzaria contemporánea, como lo contemporáneo no puede prescindir de un acervo clásico que tiene siglos de existencia".[4]

A fines de 1987, Isabel Beteta de Cou expresó que la coreografía mejor montada del programa que presenció fue *Sinfonía simple*:

> …un divertimento perfectamente estructurado y ejecutado con una precisión de relojero, y brillantez. Los bailarines se ven en su elemento y la obra fluye de una manera ligera y plástica. El único bemol está en el uso de las mallas rosa mexicano para dos de los bailarines, que hace que se disparen del conjunto y se vean gordos.[5]

Sinfonía simple. Coreografía de Nellie Happee. Solistas y cuerpo de baile. Foto: Alida Kent.

En 1988, Óscar Flores Martínez hizo un comentario acerca de *Sinfonía simple*, obra que calificó como "un verdadero caramelo" en manos de Nellie Happee, quien demostró "ser una coreógrafa con todas las de la ley". Después de adjetivarla como "encantadora", describió las cuatro partes en las que se divide la obra al seguir la composición de Britten. Asimismo distinguió "la juguetona vivacidad" de Beatriz Correa en su interpretación, lo que demostraba los intereses de Happee como coreógrafa.[6]

En 1990, Víctor Manuel Gasca opinó que *Sinfonía simple* era un trabajo en el que la iluminación y la fastuosidad encubrían "un limitado concepto de la expresión corporal".[7]

En la temporada de 1977 Happee tuvo dos importantes intervenciones: *Aída* y *Sansón y Dalila*. Ella, como los otros bailarines y coreógrafos mexicanos —Felipe Segura, Jorge Cano, Guillermo Keys, Tulio de la Rosa, entre los principales—, pasó por la experiencia de componer las coreografías de los ballets de las óperas tradicionales. Al crear *Aída*, Happee destacó por el uso de movimientos sensuales y atractivos que acompañaban la música de Verdi. La danza de las sacerdotisas se desenvolvió en un clima de lirismo sutil, con el apoyo de los relieves egipcios que le sirvieron de inspiración. Las danzas de los nubios y los negros, bien resueltas, contrastaban en dinámica y redondeaban la estructura coreográfica, ceñida a las necesidades de la obra dramática.

En *Sansón y Dalila* Happee logró danzas de gran dinamismo y sensualidad, acordes con la música. En una nota de principios de 1981, año en que se repitió la obra, Bruno Ruiz reseñó la presentación de *Sansón y Dalila* en la que López Mancera brilló por su escenografía, y Happee por la coreografía. Ruiz describió la "delicadeza" de la danza del cuerpo de baile del primer acto, que contrastó con la del tercero, cuando la coreógrafa cambió su sentido espiritual "casi platónico […] a la orgía de los filisteos". Entonces los movimientos de las bailarinas tuvieron un "bello contrapunto sensual" y resaltó la interpretación de Rebeca Ramos y Dariusz Blajer en "un paso de dos muy vivo".[8] Con el apoyo de una escenografía imponente, que dividía el foro en varios niveles, culminó la última escena cuando Hércules derrumba las célebres columnas, lo que dejó al público más que complacido.

Nellie Happee también fue la encargada de realizar una coreografía colectiva que después sería titulada *Suite infantil. La fiesta de Cri-Crí*. En una entrevista que concedió al terminar alguna de sus presentaciones ella describió la respuesta de los chiquitines y su integración al espectáculo. Relató entonces cómo "el ingeniero" le encargó una obra que despertara en los niños el gusto por la música y la danza:

[4] 8° Festival Internacional de Ballet de La Habana, Ministerio de Cultura, Ballet Nacional de Cuba, boletín núm. 1.
[5] Isabel Beteta de Cou, "Estrenó la CND *La consagración de la primavera.* Recatos y desacatos", en *Tiempo Libre*. México, 19-25 de noviembre de 1987, CND AVcom 162, BNA, c22, CGB.
[6] Óscar Flores Martínez, *Cortes selectos*. México, INBA/CNCA/Cenidi Danza, 1991, p. 76.
[7] Víctor Manuel Gasca, "Irregular programa de la Compañía Nacional de Danza", en *El Nacional.* México, D. F., 9 de junio de 1990, FFS-BNA.
[8] L. B. Ruiz, "La ópera *Sansón y Dalila* fue presentada", en *Excélsior.* México, D. F., enero de 1981, FFS-BNA.

"que tuviera ritmo, que no fuera cansada y en la que los chiquitines participaran"; aquella petición la hizo pensar de inmediato en la música de Cri-Crí, prohibida por la SEP en las escuelas primarias del país durante veinte años. Una vez aceptada su sugerencia eligió ocho canciones, y se invitó a varios bailarines para hacerse cargo de componer algunas de ellas. Happee confesó estar sorprendida por las caracterizaciones que los jóvenes invitados habían logrado, y asentó que para "enfatizar el carácter de las canciones" se manejaron "ciertos aspectos de la danza moderna y popular". Se le encargó el guion musical a Rocío Sanz, ya que además de su creatividad, ella estaba familiarizada con la obra de Gabilondo Soler. Sanz le confirió el orden musical a la suite al unir las canciones mediante arreglos armónicos que permitían los cambios de escenografías y de vestuario sin suspender la representación. Esta experiencia fue ejemplo de un trabajo colectivo laborioso donde también se lució José Cuervo, diseñador e iluminador de BNM.[9]

Con respecto a esta obra, José A. Fernández señaló que era la primera vez que se hacía una coreografía pensada expresamente para pequeños menores de seis años, y que durante las presentaciones (con una duración de cuarenta minutos) se registraban llenos completos de infantes que gozaban y permanecían atentos a lo que sucedía. Las coreografías eran "sencillas y bien logradas", y en ellas participaban, con absoluto profesionalismo, los cuarenta miembros de la CND, "lo que se traduce en un buen resultado".[10]

También en 1977 (marzo) la CND repuso *Trío*, de Happee, que en esta ocasión recibió críticas tanto favorables como negativas. Hermann Wilhelm reportó haber visto una "verdadera danza clásica" que conservaba toda su frescura e impacto, si bien afirmaba que le gustó más el elenco con el que se estrenó esta obra (Sonia Castañeda, Nellie Happee y Marcos Paredes). Maclovia Carreón y Carmen Alvarado habían logrado poesía y lirismo, no así Roberto Sánchez, quien "bailó, mas no interpretó".[11]

A Dionisia Urtubees le impactó el uso de "sencillas diagonales", iluminadas apropiadamente, que lograban "un estado de penumbra". Sin embargo, confesó que Happee le mencionó que la música de *Trío* le suscitaba "un estado de paz y un sentimiento de continuidad", los cuales había querido plasmar. Urtubees advirtió que quizá debido a ese deseo, los momentos dramáticos de la obra pasaban desapercibidos: "demasiada música y poca danza", aunque destacó momentos bellos cuando los intérpretes bailaban "con los brazos".[12]

Ensayo de *Trío*. Coreografía de Nellie Happee. Sonia Castañeda sobre Marcos Paredes; Nellie Happee al frente.

Manuel Blanco coincidió con Dionisia Urtubees al expresar que *Trío* mantenía "la belleza plástica y la expresión sensible", pero carecía de "enfrentamientos", "drama" y "clímax". No obstante, confirmó que recibía aplausos del público.[13]

En marzo de 1978 la CND repuso *Dueto*, pieza que un crítico alabó al destacar su sencillez y concentración: "Dos siluetas que se encuentran y producen una profunda relación; los bailarines entendieron al punto el significado que planteó Happee en la coreografía". Este comentario puso de relieve una vez más la importancia que la autora le otorgaba a la interpretación del bailarín, al trabajar de manera compenetrada y cuidando los pequeños detalles expresivos. Desde la perspectiva de Happee, el coreógrafo debía tomar en consideración al intérprete y éste contribuir a la obra con su imaginación.[14]

[9] Isabel Farfán Cano, "*Cri-Crí* en el país de los caramelos", en *América*. México, D. F., 7 de enero de 1978, núm. 1672, ANH.
[10] José A. Fernández C., "Funciones de…", en *Novedades*. México, D. F., 28 de noviembre de 1977, ANH.
[11] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.,* p. 1025. *Trío* se volvió a presentar con la CND en 1981. Otro de los intérpretes de esta coreografía fue Lawrence Rhodes.
[12] Dionisia Urtubees, "Temporada de Ballet en Bellas Artes", en *Revista Mexicana de Cultura.* México, D. F., marzo de 1977, AIA.
[13] Manuel Blanco citado en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.*, p. 386.
[14] S/a, "Gala de Ballet en Bellas Artes", en *El Día*. México, D. F., 17 de marzo de 1978, FFS-BNA.

Gorlero señaló que *Dueto* (con música de Edward Grieg, e interpretada por Marcela Lombardo y Roberto Sánchez) fue "una de las más interesantes puestas de la temporada".[15]

En su análisis acerca de *Dueto*, Gabriela Ruvalcaba indicaba que Happee hizo patente la soledad, tema de la obra, a través de contactos corporales "que no llegan a la plenitud", sólo al final de la misma, el hombre "entierra la cabeza en el vientre de la mujer y entonces ella se derrite" y "esto simboliza la entrega y la paz […] el vientre es la intimidad y el centro de las emociones". La coreógrafa le explicó que por momentos el hombre se quedaba solo en el escenario y dibujaba un espacio circular con los brazos, símbolo de su soledad pero también del espacio que lo protegía. A su vez, la reflexión temática sucedía también con la respiración, que permitía que los movimientos fueran profundos y sentidos. Por otra parte, y como un contraste, la sensación de desahogo se proyectaba a través de movimientos de arrojar, que según Happee le permitían "e*scupir* la frustración" de lo que no pudo ser. La libertad, la sensualidad y el humanismo primitivo se acentuaban mediante el cabello suelto. El deseo de darse y, a la vez, el miedo a entregarse se expresaba con el uso del espacio y de la relación entre los cuerpos: la pareja se acerca y se aleja constantemente, y también se tocan y se dejan de tocar incesantemente. Estos movimientos se integraban a la música con suavidad. Reiteró Happee: "creo que todos tenemos miedo a la entrega […] porque cuando uno se entrega no hay agarraderas. En *Dueto*, el sentimiento de miedo está en el estira y afloja de los gestos y los movimientos; en el quiero y no quiero que está en la intención de los intérpretes".[16]

Marcela Lombardo y Roberto Sánchez en *Dúo*. Coreografía de Nellie Happee.

En las distintas escenificaciones de *Dueto* hubo cambios de elenco, pues además de los contratiempos propios de las agrupaciones independientes, se montó cuatro veces en años distantes: la primera fue con BC (1963), con Sonia Castañeda y Francisco Martínez; la segunda con BI (1968), ocasión en que se modificó en forma de cuarteto y no volvió a repetirse, con Graciela Enríquez y Raúl Aguilar, o Freddy Romero y Nellie Happee; la tercera versión fue con Tania Álvarez y Onésimo González con el BC70 (1973); y la cuarta con la CND, en la que bailaron Raúl Fernández y Débora Díaz (2000). Así, también hubo cambios en la música de acuerdo con el estado de ánimo de la coreógrafa: en la primera versión trabajó con Edward Grieg por sentirse atraída hacia su romanticismo; en la segunda con Henry Purcell, por ser "intensa pero suave a la vez; no es dramática", y además era sutil, lo que le permitió tejer el resto de los componentes de la danza sin que la música sobresaliera, pues ofrecía un fondo neutro "sobre el cual bordar".

Al inicio de la obra introdujo un fragmento de un poema de Homero Aridjis: "a veces uno toca un cuerpo y lo despierta […] y como al mar lo amamos…". Antes de que se levantara el telón entraba la música de Purcell, lo que reforzaba la propuesta emotiva y creaba un espacio de tranquilidad. Al presentar a los intérpretes comenzaban los cambios de iluminación que dejaban ver a un bailarín que se movía de forma sutil. La mujer compartía la escena en la oscuridad hasta que él llegaba a tocarla, lo que daba inicio al desenvolvimiento de la obra, la cual no tenía interrupciones.[17]

Varios años pasaron antes de que Happee pudiera estrenar, el 29 de septiembre de 1982, *La güera Rodríguez*, con música de Carlos Jiménez Mabarak, y vestuario y escenografía de Guillermo Barclay. La obra tomaba como eje la vida de doña María Ignacia Rodríguez de Velasco, célebre y audaz mujer del

[15] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, *op. cit.*, p. 1042.
[16] Gabriela Ruvalcaba, "Análisis coreográfico: Nellie Happee". México, Cenidi Danza, 2012, documento inédito.
[17] *Idem.*

México anterior a la Independencia, que Nellie trabajó de manera humorística, irónica y ligera, en correspondencia con la idea y la partitura del compositor. Bruno Ruiz indicó que ésta era una "magnífica comedia musical", y agregó: "Vimos un brillante ballet de acción recordando algo de la técnica de Noverre, donde se integran en la danza el gesto, la mímica, los 'pasos' teatrales que rompen las paredes del espacio, con los altos recursos de la coreografía".[18]

José Barros Sierra reportó el estreno de *La güera Rodríguez* (los días 26, 28 y 30 de septiembre, y 3 de octubre en el TBA), obra plenamente lograda que habría de brindar al público "las gratas emociones que difícilmente hallarían en otras muchas creaciones líricas nacionales". La describió como una ópera ligera, "mas no vacía de ternura o drama, que se distingue por su antisolemnidad y sentido del humor". Enunció que el libretista, Julio Alejandro, y el compositor Jiménez Mabarak habían logrado el propósito de desacralizar la ópera mexicana sin ínfulas pretendidamente renovadoras o revolucionarias, y comentó: "un indiscutible acierto fue la escena de la muerte del segundo marido de la güera, convertida en un delicioso divertimento de ballet a cargo de cuatro juveniles parejas de la CND". En su opinión, esta obra debería formar parte del repertorio de la ópera nacional.[19]

Laura Echevarría, quien encarnó a La güera —alternando el personaje con Susana Benavides—, diría que ésta era una coreografía "muy divertida […] duraba veinte minutos, muchísimo para una ópera. Al empezar el segundo acto, se abría el telón y aparecía la güera Rodríguez en su tocador. Entraba un galán y luego otro, el marido se moría al final por los corajes que hacía. Era una anécdota a mitad de la ópera, y estos personajes no volvían a aparecer".[20]

Dariusz Blajer, Carlos López, Alejandro Meza y Laura Echevarría en *La güera Rodríguez*. Coreografía de Nellie Happee. Foto: Alida Kent.

En la reposición de octubre de 1984, Bruno Ruiz enalteció las actuaciones de Susana Benavides —que se lució como bailarina-actriz— y de Carlos López como su esposo. Las de los galanes, interpretados por Bruce Jarvis, Octavio Nieto y Dariusz Blajer, fueron, en su opinión, "un poco frías". No obstante, recomendó la coreografía de la talentosa Nellie Happee: "es magnífica, como todo lo que crea ella".[21]

[18] L. B. Ruiz, "*La güera*, es una comedia musical buena", en *Excélsior.* México, D. F., 29 de septiembre de 1982.
[19] José Barros Sierra, "Feliz estreno de *La güera*", Música, ópera, ballet, en *Excélsior.* México, D. F., 1 de octubre de 1982, FFS-BNA.
[20] Laura Echevarría, en entrevista realizada por María Cristina Mendoza. México, D. F., 28 de marzo de 2012.
[21] L. B. Ruiz, "Muchas danzas mexicanas en Bellas Artes", en *Excélsior.* México, D. F., 14 de octubre de 1984.

En 1983 Antonio López Mancera, director del XI FIC, tuvo el acierto de proponerle a Happee que trabajara *Carmina Burana* para presentarla en la inauguración del festival. La obra consiguió un éxito sorprendente desde su estreno y ha seguido en el repertorio de la CND a lo largo de su existencia. Nellie explicó tiempo después que no quiso crear una obra sofisticada o abstracta, con la finalidad de "ser fiel al espíritu de la música", que se construía con formas musicales muy sencillas. Desde su perspectiva, la obra de Orff era muy vital y "hasta visceral", lo que requería de gran expresividad: "los bailarines tienen que responder de manera espontánea a la música y a la motivación interior de cada uno. Esto no es fácil, pues hay que quitar todas esas pátinas —formas establecidas de moverse— que existen en los bailarines y les dificultan la expresión".[22]

Carmina Burana se convirtió en la obra consentida que la CND ha presentado en la ciudad de México, las principales ciudades de provincia, y en el extranjero, muchas veces ligada a la obra *Fanfarria*, de Carlos López.

En 1984 Bruno Ruiz elaboró una extensa nota de *Carmina Burana*, en la que aseveró que en lugar de cantata escénica debía llamarse ballet oratorio, pues en general sobresalía la coreografía de Happee. En la parte de *Fortuna Imperatrix Mundi*, el crítico describió que la obra adquiría un *crescendo* vital:

> Los seres comienzan a sentir el calor del sol […] se da la bienvenida a la primavera. Danzan con arrebatos de alegría libertada Ana Bernal, Beatriz Correa, Gabriel Rizo, Ricardo Peralta, Bruce Jarvis, Daniel Juárez y Cuauhtémoc Nájera, y el coro va siendo una muralla viva contra el asalto de la realidad, mientras la ronda de doncellas escucha las voces del deseo.

Con respecto a la segunda parte, *In taberna*, comentó:

> …aparece un muchacho que se arrastra en el suelo [Dariusz Blajer] […] Entonces fulge como un relámpago rojo el salto vivo de una hermosa bailarina [Tihui Gutiérrez] […] En la taberna se postula el arrebato de la orgía, pues *cursus vitae est brevis*. La tercera parte se titula *Cours de'Amour* (corte de amor), delicadas bailarinas y viriles bailarines interpretan esperanzas y tristezas de sueños lejanos […] Bajo ese canto, danzan la delicadeza envolvente de la felicidad de dos parejas.

En la obra Dariusz Blajer sabía, consideró Bruno Ruiz, "entregarse a un intenso y vivo papel dramático, pleno de sentimiento pasional", junto con Rebeca Ramos.[23]

En 1987 Beteta de Cou criticó fuertemente *Carmina Burana* por su falta de claridad, e hizo mención a que el escenario estaba "permanentemente retacado de gente; hay revoltura de personajes y está desapegado del espíritu terrenal de la obra y del texto original".[24]

En 1993 *Carmina Burana* cumplió diez años de ser escenificada, y en junio la compañía la bailó en el TBA junto con *Fanfarria* (23, 25, 27 y 30).[25] Con motivo de una entrevista promocional Nellie Happee confesó que para hacer obra contemporánea era necesario tener valentía, pues quien invertía en una obra tradicional no arriesgaba nada. En ese momento se interrogó a Happee sobre la razón por la que teniendo nuestro país un enorme legado cultural no existían coreógrafos que desarrollaran esa herencia con imaginación en el campo de la danza clásica. Reconoció entonces que las compañías contemporáneas mexicanas ya rebasaban en importancia a las de danza clásica.[26]

En 1998 Jaime Labastida volvió a reseñar *Carmina Burana*:

> Acaso la coreografía de más alto rango que nunca se haya hecho en nuestro país. En ella el coro funciona como un elemento escenográfico, y a la vez como un cuadro sombrío del que surge el canto. El coro no es un elemento decorativo: participa en la danza, agita banderas y, en suma, ese coro de monjes que se embriaga puede integrarse a los diferentes elementos coreográficos.[27]

[22] Nellie Happee, en entrevista realizada por María Cristina Mendoza. México, D. F., 17 de marzo de 2012.
[23] L. B. Ruiz citado en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.*, p. 476.
[24] I. Beteta de Cou, "Estrenó la CND *La consagración de la primavera.* Recatos y desacatos", en *Tiempo Libre*. México, 19-25 de noviembre de 1987, CND AVCOM 162, BNA, c22, CGB.
[25] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA, INAH/CNCA. México, D. F., junio de 1991, ACND.
[26] S/a, "Obra teatral a escena", en *Excélsior.* México, D. F., 24 de junio de 1999, FFS-BNA.
[27] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.*, p. 663.

En 1999 Carlos Ocampo dijo que en *Carmina Burana*, el interés de la coreógrafa era explotar la expresividad de sus bailarines, y describió su trabajo:

> Organiza la mayor parte de las acciones a partir de ensambles corales. Los planos de movimiento, en su sencillez, obran con elocuencia; persuaden la visión del espectador para que los ojos no se aparten de lo que sucede en el escenario. De manera conjunta, la coreógrafa subdivide el espacio creando perspectivas y profundidades; elabora una suerte de tejido humano que fluye de manera constante entrecruzándose y apuntalando siempre, como punto de referencia. Nellie trabaja al lado de José Solé, ambos con gran experiencia en el campo de la escena, la dramaturgia.[28]

En mayo del 2000, el INBA y la CND organizaron un homenaje a Nellie Happee por sus cincuenta años de vida artística, ocasión en que se presentó nuevamente la obra. Jaime Labastida escribió entonces:

> Creo que esa alegría profunda está presente en el enorme rito de fecundidad que son los cantos de Beuern, a los que primero Carl Orff y luego Nellie Happee han vuelto a otorgar vida, como pocas en este siglo. Tanto uno como otra han sabido reconocer la vitalidad que está presente en esos cantos mezclados con plegarias de la muerte. Porque en la versión coreográfica que ha creado Nellie Happee hay un sentido simbólico de comunión con la tierra, con aquel humus original de lo que venimos. No se me oculta que Nellie Happee supo respetar la fuerza que hay en las cármenes medievales.[29]

Para Cuauhtémoc Nájera, *Carmina Burana* representó un parteaguas para la CND al cambiar la perspectiva de la misma, y la describió como una coreografía neoclásica, contemporánea, con una integración muy fuerte del coro.[30]

Nellie Happee le explicó a Ruvalcaba que en la obra se hacía referencia a las pasiones y los vicios humanos, a las estaciones de la naturaleza y también a las del espíritu. En ella hablaba del amor, el erotismo, el deseo, la sensualidad, el tormento, el poder, el sufrimiento, la codicia, la ganancia, la pérdida, la vida y la muerte. Todos estos referentes se presentaban por medio de emblemas, personajes, movimientos y situaciones. En la primera parte, el rey con corona y cetro simbolizaba el poder. Enseguida aparecían los pordioseros, con sus ropas rasgadas, y luchaban por apropiarse del poder: la corona. "Unos suben y otros bajan, al indicar quién la posee". El amor adopta la forma de mujeres que, acompañadas por Céfiro, portan trajes ligeros y semitransparentes, como los de Venus (diosa del amor). Los campesinos, con sus guirnaldas de flores, simbolizan la primavera y el despertar de los sentidos. En la taberna se muestran el erotismo y la sensualidad en el personaje de una prostituta vestida de rojo, que con sus movimientos de pulso y energía contenida atrae a los hombres para luego abandonarlos. En la taberna se encuentran los jugadores en un espacio de ascenso y descenso: los que ganan suben y los que pierden bajan al suelo. Está también el dueto que refleja el amor, la castidad y el deseo. Al final, la muerte aparece con su traje negro: con máscara y capa recorre el escenario y arrasa con todos. Así, finaliza Happee, integró los distintos componentes coreográficos para dejar en claro lo que se quiere representar.

Carmina Burana. Coreografía de Nellie Happee. Oscar Leyva y cuerpo de baile masculino en El cisne. Foto: Alida Kent.

[28] Carlos Ocampo, "*Carmina Burana*, trascender el lugar común", en *Reforma*. México, D. F., 9 de abril de 1999, expediente CO, BNA.
[29] Jaime Labastida citado en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.,* p. 689.
[30] Cuauhtémoc Nájera, en entrevista realizada por María Cristina Mendoza. México, D. F., 27 de febrero de 2012.

La coreógrafa habló sobre los problemas que tuvo que resolver para dar redondez a la obra. Por ejemplo, modificó el vestuario de la prostituta: "era un vestido con una malla calada que dejaba un seno a medio descubrir […] me pareció horrible, así que decidí ponerla toda de rojo, para sugerir la sensualidad pero de manera sutil […] Eso sí, tenía una trenza larga que desanudaba". Asimismo cuenta que en un inicio, la muerte era interpretada por la chica más alta de la compañía, pero ella no le daba la fuerza que necesitaba, por lo que la sustituyó por un varón que tenía el peso corporal y la musculatura que ella requería, y concluye: "El hombre verdaderamente le da vigor y carácter a la muerte".

Happee teje la estructura dinámica de la obra:

> …empieza con el tema de la *rueda* que es muy espectacular; luego vienen los *cambios de la fortuna*, una escena más tenue pero que va subiendo de tono. Entran los *mendigos*, un grupo de hombres que pelean por el poder y en el que la música es muy álgida, pero la contrasta tirando al mendigo que está arriba de los otros, sujetando la corona, y que termina arrastrándose por el piso […] Simultáneamente, por el otro extremo del escenario entra *Céfiro* acompañado de las mujeres que representan la *flora*. Esa parte es más lírica […] las mujeres hacen movimientos suaves, hacia la vertical, ligados. La vestimenta de ellas contrasta con las garras de los mendigos, que se mueven de manera ruda al abandonar la escena. Después de la *flora* vienen los *campesinos*, inspirados en las imágenes de Peter Brueghel.

La coreógrafa comenta que buscó romper con las formas cuadradas y regulares de los cuerpos de baile, e introdujo líneas diagonales en distintas direcciones que daban movilidad a las parejas:

> Resalté la tosquedad del medio rural mediante arreglos no simétricos e introduje cambios de nivel muy brusco. La escena es muy brillante, la música muy viva, y todo esto contrasta con la parte de *flora* que le antecede. Después de los campesinos vienen las doncellas, escena tranquila, de introspección; el color amarillo tenue de los trajes de las mujeres que se quedan solas; el espíritu es melancólico. Regresan los campesinos y la escena finaliza con un oscuro total que dura dieciséis cuentas. Enseguida viene la *taberna*, que es una parte muy dinámica, con distintos grupos que hacen diferentes cosas; hay muchas tensiones espaciales, de bailarines que entran y salen, suben y bajan; en la música también hay muchos contrastes y las luces cambian mucho de uno a otro cuadro. Dentro de *Taberna*, una de las partes es la del *cisne*, que es una sección muy poética, tranquila, con movimientos muy plásticos; es un momento de mucha suavidad, que hace juego con otras partes que son más álgidas, como la de la prostituta y los jugadores. Más tarde, justo después de *Taberna*, viene el *dueto del amor* que es una "joyita", son como pinceladas muy sutiles dentro de la obra; es un dueto muy cortito pero muy emotivo. El final retoma el tema del inicio, el de la fortuna, que choca con esa parte suave del amor; ahí vuelven a entrar todos los grupos en un caos muy bien organizado. La muerte pasa tirando a todos, y esto contrasta con Venus que resucita lo que la muerte destruyó. Venus contrasta una vez más con la muerte, que aparece elevada al fondo del escenario y es reconocida y respetada por todos los bailarines, que finalizan de espaldas al reconocer que ella nos empareja a todos.

Ruvalcaba da fin al análisis de *Carmina Burana* al expresar que la comunicación se mantiene abierta de inicio a fin. Hay en ella momentos de menor y mayor intensidad, y pocos oscuros absolutos; no hay cambio en la escenografía —todos los matices se dan con los cambios de luces y la dinámica de los movimientos—; y la música también corre de principio a fin. Las escenas se van siguiendo de manera continua, intercalando episodios de tranquilidad con episodios de mayor exaltación.[31]

Jorge Cano

En la historia de nuestra danza, Jorge Cano se ha destacado como bailarín y maestro más que como coreógrafo, a pesar de que incursionó múltiples veces en la creación. Quizá esto se deba a que él mismo no le ha dado importancia a esta faceta de su carrera, al considerarla una extensión "natural"

[31] Gabriela Ruvalcaba, "Análisis del estilo coreográfico de Nellie Happee desde el modelo de Jackobson (con énfasis en las Funciones)", Mecanograma, s/f.

de su profesión. Debido a su formación y experiencia, Cano maneja la estructura, las formas y los movimientos del ballet clásico, lo que le permitió crear obras acordes a este estilo: danzas para el repertorio de la ópera, divertimentos, y obras dramáticas con temas contemporáneos, como *Fuego muerto*, una de sus primeras coreografías, que fue remontada por la CND y cuyo tema es el amor homosexual. En 1977, gracias a *Fuego muerto*, Sylvie Reynaud cumplió el sueño de bailar el personaje de La mujer al lado de Jacqueline Fuller, Joseph Wyatt y George Roussis. Esta afirmación de la bailarina muestra la aceptación de esta coreografía por parte de los bailarines. La obra se describió en ese momento como "llena de explosiones dramáticas y amorosas", en las que "cada uno de los artistas se entrega completamente a su personaje".[32]

En dicha ocasión, un cronista de *El Heraldo* expresó que *Fuego muerto* "presentó la nueva realidad del ballet, que aun conservando sus raíces se desarrolla en un terreno más elástico y, por consecuencia, con más opción a la expresión espontánea, cálida o dramática, romántica o mordaz".[33]

Durante la dirección de Salvador Vázquez Araujo, Cano montó para la CND *Arlequinada* (1979) y *Recuerdos* (1982), además de colaborar con algunos ballets para la ópera. Patricia Cardona describió *Arlequinada* como una pieza "bien estructurada, jocosa, apropiada para abrir una función de ballet y aligerar el ánimo de los espectadores";[34] Bruno Ruiz se concretó a asentar que *Arlequinada* había sido "muy aplaudida".[35]

En un programa de mano de 1986 se señala que en *Recuerdos*, tres hermanas se enamoran, sin saberlo, del mismo hombre. Cada una guarda una imagen distinta de él, quien ignora también la estrecha relación entre ellas. Al descubrirlo, condicionado por los absurdos sociales, decide retirarse. Los personajes, incapaces de traicionar su romanticismo, prefieren continuar su exuberante vida sentimental en la soledad de la imaginación, y su vida real en el recato y la discreción.[36]

Blanca Martínez en *Recuerdos*. Coreografía de Jorge Cano.

Cardona comentó que *Recuerdos* recreaba la atmósfera porfiriana de principios de siglo: "Emociones etéreas, pasos etéreos, actitudes etéreas, que adivinamos antes de que se ejecuten".[37] Para Bruno Ruiz la obra reflejó "el romanticismo delicado, soñador, evanescente de finales del siglo pasado y principios de éste", muy acorde con la música que supo captar "el estado de ensueño especialmente en la mujer de esa época".[38]

A pesar de los aciertos de estas obras, los críticos se han entusiasmado por otras de mayor extensión o más audaces que comparten la programación de la CND, por lo que las referencias a las piezas de Cano son escasas. En términos generales se puede afirmar que las coreografías de Jorge Cano son alegres, fluidas y agradables, como su propio carácter, por lo que gustan al público. En ellas no se encuentran elementos conflictivos que obliguen a profundizar su desarrollo dramático, a excepción de *Fuego muerto*, que en su estreno no produjo reflexión sino sólo afirmaciones moralistas, mismas que nos permiten conocer la censura a las producciones dancísticas de los años cincuenta y sesenta.

[32] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.*, p. 391.
[33] S/a, "Gala de Ballet en la culminación de la Tercera Temporada de Ópera/Ballet 77", en *El Heraldo*. México, D. F., 29 de agosto de 1977.
[34] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 1056.
[35] L. B. Ruiz, "Éxito del ballet *Profecía*", en *Excélsior*. México, D. F., 28 de noviembre de 1979.
[36] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Primavera, INBA/SEP. México, D. F., mayo de 1986, ACC.
[37] Patricia Cardona, "Entre el folclore y el Palacio de Bellas Artes", en *Unomásuno*. México, D. F., 20 de mayo de 1986, FFS-BNA.
[38] L. B. Ruiz citado en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.*, p. 443. En esta ocasión las bailarinas fueron Sylvie Reynaud, Jaqueline Fuller y Blanca Martínez.

Carlos López

Carlos López[39] cuenta que después de graduarse de la Academia de Balé de Coyoacán asistió a una función de la coreógrafa Janine Charrat, la cual lo cautivó, pues él estaba en busca de otras formas de moverse, a pesar de gustar del ballet. Se le ocurrió entonces ver lo que estaban produciendo las compañías profesionales. Llegó a Ballet Concierto,[40] donde tomó clase y se encontró con Sonia Castañeda, quien le sugirió que, una vez que conociera sus inclinaciones, hablara con Nellie Happee. López acudió a ella y le explicó sus expectativas: bailar algo "más contemporáneo, más vigoroso, más actual", a lo que Nellie, al coincidir con esta búsqueda, le respondió que para lograrlo se necesitaba crear un grupo. Él le propuso formarlo con las bailarinas Madó Noetzel, Margarita Contreras y Clara Carranco, que también querían bailar cosas semejantes. El coreógrafo indica:

> Ana aceptó que nos fuéramos, y después de esa especie de bendición, nos juntamos con Nellie, lo que significó el principio del Ballet de Cámara. Después se añadieron al grupo Farnesio de Bernal y Marcos Paredes […] Janine Charrat nos influyó mucho. Con la misma música que utilizó ella en uno de sus ballets, Nellie hizo su primera obra, que se llamó *Variaciones*.[41]

Después de algunos años López partió a Cuba para unirse al BNC con bastante éxito, y posteriormente se incorporó a la CND como Primer solista.[42] En 1974 se inició como coreógrafo al montar obras para las escuelas particulares y del INBA. Cinco años más tarde la CND adquirió su *Suite de jazz* y desde entonces continuó realizando nuevas obras que han quedado registradas en su repertorio, aunque muchas de ellas no puedan ser remontadas por falta de videos "pensados con esta finalidad".[43]

En entrevista para *Ovaciones*, y con la intención de promocionar *Suite de jazz*, en 1979 López declaró que tratar de innovar era difícil, pues "todo se ha hecho ya [...] A los coreógrafos lo único que nos queda es hacer nuevas invenciones con lo ya creado y darles un sentido más actual". Enseguida, explicó sus motivaciones para crear la *Suite*:

> …cuando escuché la música de Claude Bolling, la imaginé inmediatamente para un ballet, no es un jazz muy puro, más bien es medio clásico, y eso me sirvió para poder utilizar bailarines de danza clásica. Por lo tanto, es una obra que llama la atención tanto de la gente que gusta del jazz como de la que prefiere el clásico. Es una producción pequeña, sin pretensiones, alegre y con la que todos nos divertimos.[44]

Con respecto a *Suite de jazz,* Patricia Cardona reseñó que proponía nuevas alternativas y enriquecía "el espacio con imágenes sumamente versátiles".[45] Para Ricardo Castillo Mireles, la obra era "una mezcla extraña de danza clásica y música moderna", a primera vista incongruente, pero que funcionaba bien y dejaba al público "más o menos satisfecho". Sin embargo, el crítico completó su nota y afirmó: "lo que trasciende de la compañía es su falta de personalidad nacionalista", porque las obras no mostraban ni los valores culturales ni la "esencia" de la danza mexicana. Si bien —desde su perspectiva— la CND había adquirido una técnica, "le faltaba a los coreógrafos sacudirse el polvo para crear algo que nos reflejara como nación".[46]

---

[39] Carlos López es originario de la ciudad de Guadalajara, primer bailarín graduado dentro del sistema de la Royal Academy of Dancing en México. En 1960 ocupó el cargo de Primer solista dentro del Ballet Nacional de Cuba, donde permaneció cinco años. Actuó como primer bailarín del BCoM y primer solista del BCM y del Concert Ballet de Miami. En 1970 fue bailarín principal, *régisseur* y maestro del BC70. En 1974 formó parte del TCUNAM como bailarín principal y maestro. En 1977 ingresó a la CND como primer solista, y posteriormente fue miembro del Consejo artístico y maestro. Carlos López, en entrevista realizada por María Cristina Mendoza. México, D. F., 7 de marzo de 2012.

[40] Ballet Concierto tenía su sede en un edificio frente a la Alameda Central, donde también se encontraba el salón del BBA de danza contemporánea, al cual también perteneció López.

[41] Carlos López en entrevista citada.

[42] *Loc. cit.* Carlos López indica: "En Cuba me fue muy bien, me quedé cuatro años y tuve la oportunidad de bailar ballets muy importantes en el rol principal, como *La fille mal gardée*; un ballet sobre la revolución, que se llamaba Despertar; *El pájaro azul,* con Mirta Plá o con Ramona de Saá, que eran […] primeras bailarinas […] hicimos una gira por Europa que duró seis meses".

[43] *Loc. cit.*

[44] S/a, "¡Nada es nuevo!, dice el coreógrafo Carlos López", s/r, en *Ovaciones.* México, D. F., 27 de septiembre de 1979, FFS.

[45] P. Cardona citada en M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 1056.

[46] Ricardo Castillo Mireles, "Gran ovación al conjunto de jazz en el VII Festival Cervantino", en *Excélsior.* México, D. F., 29 de mayo de 1979.

Suite de jazz. Coreografía de Carlos López. De izquierda a derecha: Mercedes Limón, Isabel Ávalos; atrás: Rosalba Navarro, Ana Torquemada y Cecilia Zárate.

En Monterrey, José Antonio Fernández diría que la *Suite de jazz* consiguió "los más fuertes aplausos",[47] y en ello coincidió Bruno Ruiz.[48] Otro periodista de la entidad hizo referencia a que Carlos López conjugó en *Suite de jazz* "la belleza clásica del ballet y la frescura y la vida del ritmo moderno".[49]

En 1980 López compuso *Pas de deux a trois*, pequeña obra de exhibición técnica, dinamismo y humor, en la que el tercer elemento del *pas de deux* era una silla; al final de la interpretación, el varón sostenía la silla en alto en espera de que la bailarina se lanzara sorpresivamente sobre ella para terminar sentada. Este recurso circense encantaba al público y le arrebataba aplausos eufóricos. *La silla*, como después se la nombró, fue una obra que Isabel Ávalos y Zygmunt Szostak le pidieron para llevarla al concurso de Varna:

> Me dijeron que les inventara un *pas de deux*. Usé la música de *ragtime* de Bolling. No me acuerdo ni en qué me inspiré […] bueno si sé, mi hermana me llevó a una exposición al Museo de Arte Moderno. Había cuatro sillas que eran como esculturas […] divinas. Ella me dijo: "Oye muchacho, por qué no haces un ballet inspirado en una silla". Yo dije: "¿Pero qué puedo hacer?, están preciosas, pero en un escenario, una silla de éstas, se pierde". Pero me quedé con la idea. Acto seguido, me piden Isabel y Zygmunt que les haga un dueto moderno y salió éste de manera espontánea. Me lo eché como un estornudo y fue un acierto al cien por ciento, pues nunca se ha dejado de representar.

Fanfarria fue un caso similar. López asevera:

> Sylvia Ramírez me pidió que le montara un ballet para la escuela. Le pregunté que para cuántos bailarines, y me dijo que eran veinticinco mujeres y nueve hombres. En un principio pensé: "¿Qué hago con veinticinco mujeres y nueve hombres?" Me lancé a buscar música y me encontré una suite barroca. Dibujé un cuadrado con las veinticinco mujeres y entre ellas quedaban los nueve hombres, y les asigné parejas…

A partir de ese dibujo López compuso *Fanfarria*, sin una temática: "era la fiesta de la danza con música barroca". El ingeniero Vázquez Araujo la vio y dijo: "Yo quiero ese ballet para la compañía". Entonces se enteró de que la partitura de Jean-Joseph Mouret estaba editada por una casa en Miami. De inmediato viajó a esa ciudad y compró el material, sin saber si correspondía o no a la música con la que él ya había montado la obra. Ante la duda, un amigo que tenía una guitarra la empezó a tocar e inmediatamente constató con alegría que era igual. El maestro Francisco Savín le ayudó a conseguir las otras piezas y de esa manera pudo completar la música, que tuvo una duración de veinticinco minutos.

López explica que en *Fanfarria* sus bailarines hacían "muchas entradas y salidas", que el esquema en el que posicionó a los bailarines, y del cual surgió toda la obra, lo usó sólo al final, y que su vocabulario no fue el de la danza barroca, sino el del ballet. Después se le ocurrió que al inicio de la pieza apareciera una cámara negra, y cuando se levantaba el telón de Bellas Artes aparecía una pareja con el vestuario de los reyes de *La bella durmiente*, acompañados de un músico y su espineta, quien empezaba a tocar un minué. Esa danza era pequeña, y enseguida se levantaba el fondo negro y aparecía ya el ballet completo y tocaba la música toda la orquesta. Como escenografía había un gran sol barroco al fondo. Cuando iba a terminar la coreografía, la pareja inicial del minué era levantada sorpresivamente sobre una plataforma. De esa manera quedaban en lo alto el sol y la pareja, y abajo el cuerpo de baile.

Según Elizabeth Pérez Liechti, *Fanfarria* fue "un trabajo estético, dinámico, limpio técnicamente [una] hermosa coreografía que le abre al espectador el apetito y permite apreciar tanto el talento del coreógrafo como la gracia y manejo técnico de los bailarines y de las bailarinas. ¡Bravo!"[50]

[47] José Antonio Fernández, "Ballet clásico, moderno y jazz en el Teatro de la Danza", en *Novedades*. México, D. F., 24 de julio de 1979, FFS-BNA.
[48] L. B. Ruiz, "Éxito del ballet *Profecía*", *op. cit.*
[49] S/a, "Gala de Ballet. Derroche de belleza", en *El Diario de Monterrey*. Monterrey, N. L., 25 de octubre de 1979.
[50] Elizabeth Pérez Liechti, "Noche de ballet", en *El Universal*. México, D. F., 14 de noviembre de 1983.

Una nota publicada en *Novedades* difundió que en *Fanfarria*, la sencillez del vestuario hacía posible "ver los movimientos en toda su pureza y geometría", y su colorido daba la idea "de un sol resplandeciente, de un renacimiento que condujo a la aparición del actual ballet clásico, según el punto de vista del coreógrafo".[51]

En el Teatro de Monterrey se estrenó *Fanfarria* junto con *Carmina Burana*, y desde entonces se presentaron las dos obras juntas.

En 1983 López anunció que había compuesto su segunda obra con música de jazz, una tarea titánica y de gran responsabilidad, pues si bien uno de los objetivos de la CND era "redescubrir la técnica clásica a través de múltiples disciplinas", no era fácil. El coreógrafo dividió esta nueva suite en dos partes:

> …me incliné por un ballet suave y enseguida uno más narrativo, ágil y divertido. También seleccioné una sonata para clarinete, que al mismo tiempo fuera una obra abstracta y de gran plasticidad; una canción de Mozart, claro, con variaciones en jazz; un aria de Bach para hacer un dueto lírico romántico, y al final mezclé mucho color, ritmo y entusiasmo.[52]

Fanfarria. Coreografía de Carlos López. Toda la compañía. Foto: Alida Kent.

López explica que Antonio López Mancera le propuso un programa completo con música de jazz para el Festival Cervantino. En esta obra participaron otros coreógrafos de la CND y él escogió la música, una suite de Bolling. Iniciaba la voz de la flauta, y después una sonata para clarinete que el compositor le dedicó a Benny Goodman:

> La parte del violín la bailó Dariusz Blajer, y era un cuarteto compuesto por una pareja de la alta sociedad y otra de muy escasos recursos. Había una especie de pique entre los cuatro personajes. La segunda parte la inventó Andrea Gabilondo, un solo que bailaba ella; y la tercera era mía. Se iniciaba con una obertura del maestro Juan José Calatayud con su conjunto —un trío: el piano, el bajo y la batería. Después continuaba la otra parte de la suite de violín, había un intermedio que abría con *Sonata*. La escenografía era preciosa, de Billy Barclay, y simulaba los rascacielos de Nueva York en un fondo plateado, y las chicas estaban vestidas de lila y los muchachos de morado. Después se integró al reparto una cantante, Verónica Ituarte. Ella empezaba a cantar muy operática para terminar con el jazz totalmente libre. El aria era una suite de Bach y se me ocurrió que el instrumento solista fuera la voz en un dueto de danza. Después venía otro intermedio musical con el maestro Calatayud y cerraba la obra con toda la compañía, vestidos con unos trajes blancos. Unos bailarines tenían cinturones, otros puños y otros más cuellos de colores que contrastaban con el blanco. Fueron improvisaciones en las que nos apoyó Guillermo Maldonado, pues lo invité a que diera clases de jazz a la compañía, y con la secuencia final de una de sus clases conjunté diferentes rutinas y sobre ellas yo monté la suite e inventé los encadenamientos.[53]

El maestro Calatayud nunca escribió las improvisaciones, todo era al momento, López le llevaba las cuentas, y para el gran final, se ponían de acuerdo y a partir de cierto momento entraba toda la gente. Laura Echevarría recuerda la *Suite de jazz* como:

> …un experimento exitosísimo […] fue compuesta una parte por Carlos López, otra por Andrea [Gabilondo], que hizo un solo simpatiquísimo, otra Memo, con el final de la bolsita […] También era un poquito chusco y se formó algo que encantó a todos los bailarines. Yo creo que es muy importante cuando los bailarines se entregan a lo que están haciendo, porque te responden al cien por ciento [...] fue con música en vivo […] todo un espectáculo en la Alhóndiga de Granaditas. Se presentó en Guanajuato y en Bellas Artes, pero era un poco difícil conjuntar tanto a Calatayud, la cantante, los músicos…[54]

[51] S/a, "Se inició la Temporada de Otoño de la Compañía Nacional de Danza", en *Novedades*. México, D. F., 2 de octubre de 1987, FFS-BNA.
[52] S/a, "La Compañía Nacional de Danza se renueva con espectáculos como el del jazz: Carlos López", en *El Heraldo*. México, D. F., 6 de noviembre de 1983.
[53] Carlos López en entrevista citada.
[54] Laura Echevarría en entrevista citada.

Los coreógrafos de "danza moderna"
Josefina Lavalle[55]

Desde sus inicios como bailarina y coreógrafa, Josefina Lavalle consideró que la danza no era un problema sólo de carácter formal, involucraba sentimiento, estructura, pasión, contenido. Desde esta perspectiva estética, Lavalle percibió que los coreógrafos jóvenes se preocupaban por el uso de grandes y sofisticados elementos, pero no había un "trabajo de mesa, de reflexión", como cuando Seki Sano los ponía a leer e investigar acerca de un tema antes del montaje. Con esta idea en mente, a lo largo de su trayectoria Lavalle compuso cuarenta coreografías en las que colaboraron músicos como Silvestre Revueltas, y poetas como Efraín Huerta.

En 1977 la CND repuso su obra *Juan Calavera*, en cuyo programa se explicaba que en nuestro país, la muerte se utiliza con fines de crítica política o social, y que en *Juan Calavera* todos los personajes eran calaveras. Se describía entonces la obra: "La escena se desarrolla entre personajes de una típica barriada mexicana y está animada por un ángel y un diablo, que no es tan diablo. Ambos se disputan el alma de Juan Calavera, mientras él se mofa y aprovecha la situación para volver a la Tierra y arrancar a su vieja de los brazos del gendarme".[56]

En el estreno de 1956, Raúl Flores Guerrero escribió que *Juan Calavera* era "una de las más deliciosas obras de danza mexicana":

> Además de su perfección coreográfica, en cada una de sus facetas late un espíritu de auténtico mexicanismo. No es un mexicanismo formal, sino esencial y profundo, entroncado con la tradición popular de Posada, de los retablos pintados, de los desaparecidos murales de las pulquerías, y de los cuentos infantiles con que nuestras abuelas llenaban nuestra imaginación cuando éramos pequeños.[57]

Juan Calavera. Coreografía de Josefina Lavalle. Juan Calavera: Héctor Saucedo; su vieja: Adriana García; el policía: César Gómez.

Al ser presentada con la CND en 1977, Luis Bruno Ruiz declaró que la obra aportaba "un inmenso material estético", y que su reposición constituía una loable lucha por mantener los valores tradicionales del ballet y la danza mexicana. Se refirió entonces a la necesidad de que las nuevas generaciones de coreógrafos la conocieran, "para que con ese espíritu continúen las creaciones del futuro".[58] La reposición de la obra fue "una sorpresa única" que se debía tomar como una inteligente medida, pues su "sello mexicano" lograba contrastar con la formalidad de la temporada.[59]

Dionisia Urtubees expresó que *Juan Calavera* —como otras coreografías del periodo— se montó con los elementos que se tuvieron a la mano para recrear temas mexicanos: "instantes dramáticos, grandes actuaciones que en aquella época eran realmente justificables". Si bien ella consideraba que podían retomarse los temas populares, el tratamiento dancístico de *Juan Calavera* le resultó viejo, a veintidós años de su estreno".[60]

Manuel Blanco manifestó que *Juan Calavera* era una obra alegre, graciosa, ligera dentro de su estilo "nacionalista", y que Lavalle logró "frescura e ingenuidad", por lo que la recomendaba para un público infantil.[61]

---

[55] Josefina Lavalle nació el 29 de enero de 1926, y compuso en total cuarenta coreografías. *Suite provenzal* fue la primera, en 1947.
[56] Programa de mano *Juan Calavera, Trío, La fille mal gardée*, INBA. México, D. F., marzo de 1977.
[57] Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana 1953-1959. Antología hemerográfica.* México, INBA, 1990, p. 178.
[58] L. B. Ruiz, s/r, 1977, ANH.
[59] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II, op. cit.*, p. 1027.
[60] *Idem.*
[61] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.,* p. 386.

Esta obra se incluyó en la denominada Historia del ballet, de origen cubano, que en 1976 se presentó ante los alumnos de las escuelas primarias y secundarias del Distrito Federal.

Ana Mérida

Ana Mérida (1924-1991) creó en 1949 uno de sus mayores éxitos: *La balada de la luna y el venado*, en la que interpretó a La luna. Según afirma Tortajada Quiroz, Mérida consideraba que en esa obra había logrado "arte", es decir, "suprema síntesis de emoción, poesía y técnica".[62] Sin embargo, el crítico Wanderer opinaba que las coreografías de Mérida eran como "desfiles de modas" en los que ni "los decorados de Tamayo, ni los trajes de Nápoles, ni las brillantes orquestaciones de Mabarak" eran el ballet, "sino algo para el ballet, pero ese ballet es lo que no existe". Desde su punto de vista, Mérida creaba "cuadros plásticos", teatrales, pero no balletísticos, ya que carecían de "los amplios movimientos" que trabajaban Keys o Amalia Hernández. Tampoco creía que *La balada* tuviera exactitud rítmica o de línea, ni unidad de movimiento, y asentó: "no vimos que Ana Mérida realice ningún paso de bailar capaz de revelar a una verdadera bailarina, sea de clásico o de moderno".[63]

Por su parte, Flores Guerrero expresó que Mérida se limitaba al "esteticismo momentáneo de los movimientos", en detrimento del "impacto emocional".[64] Para el crítico, *La balada del venado y de la luna* —denominada así en 1956— estaba entroncada, por su tema, con la tradición clásica, aludiendo a *La muerte del cisne, La siesta de un fauno, La canción del ruiseñor* y *El gallo de oro*, aunque por su tratamiento coreográfico podía considerarse una buena obra de danza moderna.

En aquel momento bailada por Guillermo Arriaga y Ana Mérida, Flores Guerrero reconoció su fuerza y su calidad interpretativas: "Es así que un tema fútil, que a nadie interesa ni conmueve, sirvió de simple pretexto para la realización de una bella música de Carlos Jiménez Mabarak y el lucimiento virtuoso de dos excelentes bailarines mexicanos". Sin embargo se quejó de la nueva escenografía de Leonora Carrington por ser muy pictórica, "demasiado Leonora Carrington".[65]

En 1956, al reseñar la Temporada de Danza Moderna del INBA, en la que Mérida estrenó otra de sus obras (*La balada del pájaro y las doncellas*), Raúl Flores Guerrero expresó: "Los pavorosos dramones de los cuadrúpedos y de las aves no hacen otra cosa que desvirtuar, con su superficialidad, la belleza de movimientos en sus coreografías". Según el crítico, los temas elegidos demeritaban su obra: "De una balada a una obra de danza pura, en la cual lo único que cuenta es el valor estético y la perfección de la forma, es preferible esta última, puesto que en ella la coreógrafa puede desarrollar, sin limitaciones temáticas extemporáneas, su creatividad como artista moderna de valía".[66]

Óscar Leyva en *La balada de la luna y el venado*. Coreografía de Ana Mérida.

Habría que aclarar que aquella fue una época de conflictos entre los grupos dancísticos: Mérida perteneció al grupo de las sokolowas, cuya tendencia era distinta a la danza nacionalista a la usanza de Waldeen. Al paso de los años Mérida se despegó de los compromisos ideológicos de algunas de sus compañeras y realizó una síntesis entre la corriente clásica y la moderna, en la que abordó las expresiones con "raigambre nacionalista", pero con libertad técnico-expresiva, semejante a la síntesis que efectuara en la plástica su padre, Carlos Mérida.

Muchos otros críticos —y sobre todo, muchos bailarines y espectadores— gustaban de sus coreografías. Según Rocío Sagaón, Mérida recogió, además de la danza clásica, la influencia de Katherine Dunham y sus "movimientos negroides, movimientos libres" que complacían al ser bailados. Sagaón afirmaba que su estilo era excepcional en la época en que se produjo.[67]

En 1976 y 1979 la CND repuso *La balada de la luna y el venado*, y en 1977 *La casa de Bernarda Alba. El Día* reportó en 1978 que *La balada de la luna y el venado* era "una obra bella, bien interpretada", en la que se mostraba disciplina, rigor y trabajo "en el cuerpo de baile del INBA".[68]

[62] M. Tortajada Quiroz, *Frutos de mujer*. México, INBA/Conaculta/Cenidi Danza, 2001, p. 444.
[63] *Idem*.
[64] M. Tortajada Quiroz, *Frutos de mujer, op. cit.,* p. 449.
[65] R. Flores Guerrero, *La danza moderna…, op. cit.*, pp. 197-198. En 1956 se repuso *La balada*, con escenografía y vestuario de Leonora Carrington; en 1958, el Ballet Popular llevó la obra a la Exposición Universal de Bruselas.
[66] R. Flores Guerrero, *La danza moderna…, op. cit.*, p. 203.
[67] M. Tortajada Quiroz, *Frutos de mujer, op. cit.,* p. 446.
[68] S/a, "Gala de Ballet en Bellas Artes", en *El Día.* México, D. F., 17 de marzo de 1978, FFS.

Diez años después (1989), Óscar Flores Martínez manifestó que *La balada de la luna y el venado* no era lo esperado, a pesar de que seguía conservando la belleza plástica producto de la unión de la danza, la música y la escenografía, cuyo éxito dependía del trabajo expresivo, como muchas otras obras del periodo. Comentó entonces que en la presentación de la que hablaba, "los bailarines nunca alcanzaron el nivel interpretativo para producir la tensión dramática necesaria".[69]

En ese año, Alberto Dallal expresó que *La luna y el venado* "requeriría en su modalidad clásica de una mayor expresividad de personajes y trama. De por sí llamativos, los movimientos del venado resultan lisos, suaves, aun en los estertores de la muerte". Comparó los movimientos angulosos de la danza moderna con los de la "luna clásica" que eran circulares, además de perderse en la oscuridad de las mallas negras "que neutralizan la estupenda música de Carlos Jiménez Mabarak". Se preguntó si la carencia de fuerza se debía al "trastocamiento de lenguajes dancísticos" o a la falta de presencia escénica, de fortaleza física, de carisma dancístico de sus intérpretes.[70]

En 1979 José Antonio Fernández afirmó que en *La casa de Bernarda Alba,* "toda la fuerza y la pasión del drama del insigne poeta granadino están plasmados en forma de danza, llagando al público con toda intensidad".[71] Sin embargo, en 1966, cuando esa obra se presentó en el Festival de Danza Contemporánea con el BNM, Christian Caballero hizo una crítica negativa de la compañía y se refirió a ella de la siguiente manera: "En medio de aquel acervo de fealdad, hizo el papel de 'rey tuerto' el engendro *Bernarda*, de Ana Mérida".[72] Otros, como Ricardo Mungarro, la vieron con agrado debido a su "valor estético" y a su "contenido profundamente humano".[73]

Cecilia Rébora y George Roussis en *La casa de Bernarda Alba.* Coreografía de Ana Mérida. Foto: Alida Kent.

Para Antonio Luna Arroyo, esposo de Ana Mérida, la obra fue el mayor acierto de la temporada, y desde su perspectiva, *Bernarda* constituía una obra excepcional de verdadero repertorio:

> La tragedia […] ha sido captada en forma perfecta no sólo por la genial coreografía, sino por el diseño de un maestro consumado en estas lides [...] Se trata de una obra de verdadero repertorio. No se pierde un compás; no se desaprovecha un movimiento […] se entiende y se realiza en forma realmente excepcional el tema en sus tres partes clásicas, o actos, y se llega al clímax con una clara expresión patética que electriza al público.

Arroyo manifestó que no había debilidad ni decaimiento en escena alguna, y en toda esa gama de sentimientos:

> …que nacen de la dura austeridad, con la obcecada abstinencia, en el hondo sufrimiento, en el palpitante deseo de lucha por vivir sexualmente y en el logro transitorio de la posesión (danza de amor), la escenografía, la música, la coreografía y su ejecución por las bailarinas y por el bailarín, cumplen con su misión: se logra contagiar al público, quien vive con unanimidad y poseído de tristeza profunda, el drama trágico, al grado de que muchos de los espectadores terminan con lágrimas en los ojos.[74]

Estas críticas de la década de los sesenta muestran el momento por el que atravesaba la danza mexicana, cuando el enfrentamiento entre las tendencias artísticas era político y pasional. Al paso del tiempo la

[69] Óscar Flores Martínez, "Un incierto comienzo", en *El Universal*. México, D. F., 3 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
[70] Alberto Dallal, "Divergencias y no convergencias. La Compañía Nacional de Danza", en *El Financiero*. México, D. F., 15 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
[71] J. A. Fernández, "Ballet clásico, moderno y jazz en el Teatro de la Danza", *op. cit.*
[72] M. Tortajada Quiroz, *Frutos de mujer, op. cit.*, p. 479.
[73] *Ibid*., p. 498.
[74] Antonio Luna Arroyo, "Festival de Danza Moderna", en *México en la Cultura.* México, D. F., agosto de 1966, Archivo Ana Mérida (AAM). En su reseña aclaró que en el campo de la danza había pequeños grupos divididos y modestamente subsidiados, lo cual contravenía el espíritu de la ley del INBA, que era el de sostener grupos oficiales representativos de las danzas clásica, folclórica y moderna.

obra pudo ser valorada por sus cualidades formales y dramáticas, sin embargo, a pesar de sus aciertos y como muchas otras coreografías de esa época, su momento ya había pasado.

La balada se bailó nuevamente en 1982, ocasión en la que Bruno Ruiz aseveró: "es una de las tantas obras del tiempo en que brilló como nunca el espíritu de lo mexicano en la danza. Bien se hace en recordar para no perder tanto lo que se hizo en una época positiva en el arte coreográfico mexicano". Esa vez los intérpretes fueron Cora Flores, Luis Carlos Astorga, y Gregory Hancock como El cazador.[75]

En 1979 Ana Mérida estrenó *Profecía* con la CND, con música de Jorge Sarmientos, texto de Carlos Monsiváis, y escenografía y vestuario de Carlos Mérida, en homenaje a su padre.[76] En el programa de mano correspondiente se introdujo el siguiente texto:

> Es un ballet en el que los bailarines se desplazan con levedad y gracia, hay una suerte de serenidad atmosférica que se expande y contrae en juegos, movimientos sinuosos, danzas inconclusas, expresiones de sensualidad que se cortan y fragmentan. Las parejas ensayan encuentros amorosos y también actúan y bailan su sensualidad tríos o individuos…[77]

Segura hizo referencia a que la inclusión de *Profecía* en el repertorio de la CND mostraba su tendencia hacia la línea contemporánea.[78] Cardona la describió como "rítmicamente poderosa", obra que recordaba la trayectoria de Mérida en décadas pasadas, en la que las bailarinas hacían uso de contracciones y se quitaban las zapatillas, lo que la llevó a reconocer que experimentar con obras contemporáneas era "una necesidad urgente para la madurez del elenco".[79]

Por su parte, Alberto Dallal comentó que *Profecía* no tenía "un código dancístico congruente, armónico con el proyecto de la autora", y quedó en un punto intermedio entre el clásico y el moderno.[80]

Bruno Ruiz indicó: "Podemos decir que esta danza de grupo es una pintura en movimiento […] resulta una maravillosa unión de la plástica y danza, sumamente interesante".[81]

En 1979, una nota escrita en Monterrey, Nuevo León, señaló que *Profecía*, de Ana Mérida, fue presentada con gran ingenio, con un vestuario "más bien escueto", movimientos casi libres, y desplazamientos ágiles que "dieron a esta pieza un carácter casi abstracto, una impresión difusa, inaprensible", que dejó en el público cierta incertidumbre".[82]

Los noveles
Sergio Vicencio

En 1978 Sergio Vicencio estrenó el dueto *Islas*, siendo coreógrafo e intérprete, junto con su esposa Maclovia Carreón. Al presentarse con obras de mayor relevancia suscitó poco interés entre los críticos, que hicieron pocos comentarios sobre su trabajo. Gorlero se refirió a *Islas* como un ballet frío y distante en cuanto a la interpretación, pero interesante en la medida en que emprendía un trabajo de búsqueda.[83]

Isabel Ávalos

Isabel Ávalos montó *Semillas*, con música de Orff.

El ingeniero Vázquez Araujo expresa que en ocasiones se le acusó de haber destruido la época de oro de la danza. Ante ello, él invitó a los que así lo consideraban a montar obra con la compañía:

[75] L. B. Ruiz citado en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.*, p. 444.
[76] *Ibid*., p. 500.
[77] Programa de mano Tercera Temporada 1979, Ópera/Ballet, Teatro de Bellas Artes, INBA/SEP, noviembre de 1979.
[78] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, *op. cit.*, p. 1056.
[79] *Idem*.
[80] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, *op. cit.*, p. 1063.
[81] L. B. Ruiz, "Éxito del ballet *Profecía*", *op. cit.*
[82] S/a, "Gala de Ballet. Derroche de belleza", *op. cit.*
[83] M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder II*, *op. cit.*, p. 1042.

> Josefina Lavalle y Rosa Reyna… y a todos éstos les dije: "Muy fácil, maestras, ésta es la compañía". Pero no estaban capacitadas para manejar ese lenguaje, la única que se atrevió fue Chepina. Guillermina, más inteligente, nunca quiso […] la única que hizo cosas interesantes fue Ana Mérida con *La casa de Bernarda Alba* y con *Profecía*. A Arriaga […] le dije vamos a revivir *Zapata*, y fue un éxito, porque tiene conceptos universales con movimientos que se podían traducir fácilmente […] los que habían hecho coreografía en los años cuarenta y cincuenta no tenían la capacidad para trabajar con una compañía con las características de la CND.

Con respecto a los jóvenes que han montado coreografía después de que él dejara la agrupación, estima que sucede más o menos lo mismo: "lo que pasa es que ahora le meten mucha tecnología y luces". Menciona entonces a Nellie Happee, Carlos López y Jorge Cano (este último "con sus cosas cursilonas"), todos ellos coreógrafos que resuelven cualquier problema escénico: "El mismo Felipe [Segura], como director de escena de las obras de repertorio era buenísimo. Él era un enamorado del ballet, fuera de serie, y sacrificaba cualquier cosa porque las cosas salieran. Nunca se le reconocieron suficientemente a Felipe las cosas que hizo".

Vázquez Araujo cuestiona las producciones de los nuevos coreógrafos de la CND:

> ¿Qué producto sacó? Es como ser músico: no es lo mismo aprender a tocar *Los changuitos* en el piano a tocar Chaikovski, o la sonata de Beethoven. Se necesita, aparte del dominio —que se puede aprender—, se necesita tener eso de adentro. Hacer malabares con tu cuerpo, hacer circo, porque el circo hace cosas difíciles: echarte tres maromas en el aire y caer en el otro columpio es más difícil que girar, pero no es arte.

En entrevista reciente, el ingeniero Vázquez Araujo consideró que los coreógrafos renombrados son como cualquier otro profesional:

> …si tú le presentas […] un equipo de trabajo de calidad y una producción de calidad y una remuneración que le convenga, viene y hace su trabajo […] yo iba a Nueva York y contrataba a los solistas a través de su representante, o de Michael Lland, o de otro. Me cobraban cinco mil dólares por función, más su pasaje […] llegaban los del Cervantino y les pagaban veinte mil dólares, y cuando yo los quería contratar […] se producía un proceso inflacionario brutal; igual pasa con los coreógrafos, es una negociación siempre y cuando tengas a la compañía que pueda bailar la obra correctamente y la producción que ellos necesitan.[84]

[84] Salvador Vázquez Araujo en entrevista citada.

Capítulo V

Guillermo Arriaga, dirección inconclusa (1983-1987)

El 16 de febrero de 1983, Guillermo Arriaga asumió la Dirección de Danza del INBA (la cual desaparecería en 1985) y al mismo tiempo se convirtió en el titular de la CND, cargo que desempeñó hasta 1987. Durante esa etapa, la dirección artística de la compañía se mantuvo en manos de Felipe Segura y de un Consejo artístico integrado por Jorge Cano, Claudia Trueba, Carlos López, Laura Echevarría y Guillermo Valdez.[1] En aquella época aún existía un gran centralismo: todo se manejaba desde la ciudad de México, aunque en el discurso y la acción se apuntaba a la descentralización. La nueva dirección se orientó a promover que la danza cumpliera su labor social con un concepto diferente al actual, según afirma Echevarría, ya que se hacían largas temporadas en el AN en las que el boleto de entrada costaba diez pesos.

Al asumir el cargo, Guillermo Arriaga se encontró con la sorpresa de que el presupuesto para danza había disminuido, ya que la economía del país se vio afectada por una fuerte crisis.

En la entrevista que le hizo Merry MacMasters, Guillermo Arriaga declaró que uno de los objetivos de la nueva Dirección de Danza era "descentralizar, centralizando", y que tenía en mente elaborar un proyecto de capacitación para los maestros de provincia —que se impartiría en la capital de la república—, con la intención de que estos educadores impulsaran el desarrollo de la danza al regresar a sus respectivas localidades. Durante la entrevista Arriaga tocó el tema económico de manera desparpajada, y se refirió a él como "la danza de los presupuestos"; informó que su área recibiría el 2.66 por ciento de los dos mil seiscientos millones que manejaba el INBA. De esta cantidad, el 40 por ciento sería para el Sistema de Enseñanza, y el 12 por ciento para el proyecto del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (Cenidi Danza). Las compañías subsidiadas recibirían el 14 por ciento, y el 24 por ciento sería destinado a la CND. El directivo se mostró conforme con la diferencia presupuestal entre la CND y las otras agrupaciones, ya que "sus bailarines", dijo, estaban dedicados por completo a la compañía y tenían su sueldo como único ingreso. No obstante, indicó que habría un mayor presupuesto para los grupos subsidiados, al igual que un aumento de las funciones programadas para los grupos independientes, a los que el INBA les ofrecería la taquilla como apoyo. Como novedad, Arriaga manifestó que el repertorio de la CND se vería "incrementado y refrescado", y que aumentaría el número de presentaciones —hasta entonces eran aproximadamente doscientas al año—, con nuevas temporadas, entre ellas, los Domingos Populares en el Auditorio Nacional.[2] Angelina Camargo platicó en marzo con Guillermo Arriaga, quien esta vez abundó en las diferencias entre el presupuesto otorgado

[1] Los créditos de la compañía eran: director artístico: Carlos López; director musical: Carlos Delezé; *régisseur*: Laura Echevarría; *maître* de ballet: Jorge Cano; y maestro principal: Guillermo Valdez. CND, expediente G22, CND, CGB, BNA. En el elenco figuraban: Primerísima bailarina: Susana Benavides; Primeros bailarines: Sylvie Reynaud, Diane Gaddy, Zygmunt Szostak y Dariusz Blajer; Bailarina principal: Maclovia Carreón; Solistas: Ana Bernal, Blanca Martínez, Beatriz Correa y Bruce Jarvis; Corifeos: Verónica Aranda, Andrea Gabilondo, Alicia Iturria, Nora González, Tihui Gutiérrez, Emmanuelle Lecomte, Mercedes Limón, Rosalba Navarro, Rebeca Ramos, Francisco Alcaraz, Octavio Nieto y Gabriel Rizo; Cuerpo de baile: Andrea Andraca, Diana Angelini, Jane Armitage, Patricia Cienfuegos, Erika Cota, Rosalinda Farías, Beatriz Juárez, Natasha Lagunas, Luisa Leyba, Elena Pirrone, María Sánchez, Martha Tena, Aurelio García, Daniel Juárez, Óscar Leyva, Ariel López, Cuauhtémoc Nájera, Ricardo Peralta, Héctor Salcedo, Isaac Vargas, Mónica Bernal, Xóchil Cantú, Adria Cordero, Carmen Correa, Dalia Delgado, Berta García, Mercedes Garcilazo, Lorna Hernández, Laura Jiménez, Elia Luyando, Imelda Padilla, Silvia Quezada, Nohemí Sánchez, Patricia Sermet, Marcela Correa, Judith Frausto, Michelle Jarvis, Irma Morales, Laura Morelos, Xóchitl Tejeda, Cecilia Tetzicatl, Ricardo Díaz, Francisco González, Rafael Oseguera, Alcauter Perea, Pedro Tena, Luis Arroyo, Jaime Camarena y Ernesto Ramos; Ensayadores y maestros: Jacqueline Fuller, George Roussis, Fabienne Lecheré y Ricardo Rincón.

[2] Merry MacMasters, "Guillermo Arriaga. El baile de los presupuestos", en *El Nacional*. México, D. F., 2 de marzo de 1983, expediente 2, Guillermo Arriaga, BNA.

a la danza con respecto al de otras áreas artísticas. El directivo lo consideró insuficiente, pero se manifestó satisfecho pues "si hubiera más, habría más necesidades". Aprovechó la ocasión para presentar a sus colaboradores: Susana Peón de Iruegas, subdirectora, "egresada de Cuba, con título de maestra, coreógrafa e intérprete"; y Eduardo Herrera, quien poseía "gran experiencia en la administración y coordinación artística". Arriaga anunció las actividades programadas para la compañía hasta ese momento: las funciones populares, la colaboración en las temporadas de ópera, la participación en el FIC, y el montaje de un nuevo ballet para celebrar el centenario del natalicio de José Clemente Orozco, mismo que le encargó a Raúl Flores Canelo, con música de Daniel Catán.[3]

Sin miramientos, Camargo asentó en su nota que el presupuesto para danza había disminuido con respecto al del año pasado, y que se incrementaba la burocracia institucional. Como ejemplo mencionó que la CND estaba bajo la dirección artística de Felipe Segura y un Consejo artístico integrado por cinco elementos, además contaba con un gerente, ocho maestros, y sesenta y seis bailarines —de los cuales diecisiete eran extranjeros— que recibían un sueldo mensual de entre treinta y cinco mil y cuarenta mil pesos.[4]

La misma periodista realizó otra entrevista con el director del INBA, Javier Barros Valero, en la que corroboró que el presupuesto para la danza en 1983 sería similar al del año anterior: dos mil seiscientos millones de pesos. De esta cantidad, afirmó el directivo, más de la mitad iría a educación artística, el 40 por ciento a difusión e investigación artística, el 7 por ciento a administración, el 8.1 por ciento a artes plásticas, el 5.6 por ciento a música, el 4.3 por ciento a teatro y ópera, el 2.66 por ciento a danza, el 1.63 por ciento a arquitectura, y el 1 por ciento a literatura. Barros Valero señaló que en tiempo de crisis debía buscarse la manera más eficaz de aprovechar los recursos, por lo que bajo su administración se redoblarían los esfuerzos para impulsar la descentralización de los bienes y servicios culturales, una de las acciones decisivas de la administración pasada. Con ello se pretendían superar las extremas desigualdades sociales que aún imperaban en el país. Asimismo anunció que el INBA sería reestructurado orgánicamente: se pensaba eliminar la Subdirección de Música y Danza para conformar la Subdirección General de Programación Nacional, encabezada por Víctor Sandoval, a la que estarían supeditadas todas las direcciones artísticas del instituto. México no debía dar la imagen de un país en quiebra, razón por la cual el INBA apoyaría la presencia de artistas extranjeros de primerísima calidad. Con respecto al área de Danza afirmó: "Creo que se puede llegar a fórmulas bien ponderadas para hacer una distribución equitativa sin descuidar, incluso, a la danza folclórica". En su nota, la periodista Camargo declaró que las cantidades enunciadas por Guillermo Arriaga no cuadraban, ya que el 24 por ciento que supuestamente correspondía a la CND no alcanzaba ni para pagar los sueldos de los bailarines, que requerían del triple de lo estipulado, en tanto que el presupuesto para las compañías subsidiadas era menor que el año pasado, por lo que temía que las declaraciones hechas fueran sólo una estrategia para reducir su presupuesto. A manera de conclusión afirmó que para la Dirección de Danza del INBA el ballet clásico era el más importante, aunque en México no hubiera futuro para este arte que requería de virtuosismo y en el que pocos de nuestros bailarines alcanzaban cierto nivel. Desde su perspectiva, no se trataba de posicionarse contra el ballet clásico, "sino de remarcar que esta actitud no correspondía a la política de identidad cultural" declarada en el sexenio pasado.[5]

Aunado a esta disminución presupuestal, Guillermo Arriaga nunca tuvo el poder del ingeniero Vázquez Araujo,[6] ni su carácter arrojado, por lo que sus alcances fueron más modestos.[7] Así que durante su periodo "las cosas se fueron desinflando […] Él era una persona muy dulce pero un poquito alejada […] no se involucraba mucho con los bailarines".[8]

Por otra parte, durante el periodo directivo de Guillermo Arriaga se inició un movimiento que pretendía la sindicalización de los bailarines, algo que ya habían logrado los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN). En ese tiempo la orquesta trabajaba veintiún horas y la compañía treinta y

[3] Esta obra nunca llegó a realizarse.
[4] Angelina Camargo, "Con desequilibrado tanteo la Dirección de Danza del INBA tratará de cumplir bien", en *Excélsior*. México, D. F., 30 de marzo de 1983, FFS-BNA.
[5] A. Camargo, "Similar al de 82: 2600 millones de pesos", en *Excélsior*. México, D. F., 17 de marzo de 1983, FFS-BNA.
[6] El ingeniero Vázquez Araujo fue simultáneamente director de la CND y director de las escuelas, además se encargó de la Coordinación de Danza, y al final de su gestión intervino en la Escuela Vida y Movimiento, que dependía del Fonapas.
[7] Guillermo Arriaga sólo fue cabeza de la Dirección de Danza y de la CND. Él dejó a un lado a las escuelas, por lo que tampoco contó con el presupuesto anterior.
[8] Laura Echevarría en entrevista citada.

seis por semana. Para hacer equitativa esta diferencia de horarios, Carlos López propuso que la clase diaria de los bailarines no se contara dentro del horario de trabajo, y ejemplificó con el caso de los violinistas, quienes practicaban en su casa y llegaban al ensayo listos para trabajar. Esta circunstancia fue aprovechada por muchos bailarines que dejaron de asistir a la clase que ofrecía la compañía, lo que al paso de los meses empezó a causar deficiencias técnicas en la CND. Este pleito continuó hasta que hizo crisis durante la dirección de Susana Benavides.[9]

A pesar de las tensiones administrativas, la CND mantuvo un nivel de calidad y mostró apertura hacia las expresiones neoclásicas y contemporáneas, según indicó Echevarría. Las presentaciones de la compañía iniciaron con la tradicional temporada de *El lago de los cisne*s, del 24 de febrero al 2 de abril. En el elenco se registró como Primerísima bailarina a Susana Benavides; primeros bailarines: Sylvie Reynaud, Zygmunt Szostak y Dariusz Blajer; primeros solistas: Diane Gaddy y Alejandro Meza;[10] segundos solistas: Maclovia Carreón y Blanca Martínez; corifeos: Ana Bernal, Beatriz Correa, Nadia Zybine, Alicia Iturria, Mercedes Limón, Luis Astorga, Marcela Lombardo y Ricardo Rincón.[11]

María Elena Matadamas manifestó que la temporada de este espectáculo de luz y sonido —en el que participaban setenta personajes y tenía un costo al público de cincuenta pesos— daría inicio en las fechas estipuladas, y mencionó que las temporadas de casi dos meses se volvían insuficientes, pues siempre había largas filas de espectadores que trataban de conseguir boleto. La periodista aclaró que Salvador Vázquez Araujo produjo grandes espectáculos similares en Guanajuato, como la *Cantata a Hidalgo*, en la Alhóndiga de Granaditas en 1968, *El lago de los cisnes* y *Sueño de una noche de verano*, en el Parque Presa de la Olla, los cuales no tuvieron continuidad. Por último informó que en 1982, la Unión de Cronistas de Teatro había entregado un reconocimiento a este concurrido evento que convocaba a casi cien mil personas cada temporada, y dio a conocer que pronto habría una nueva producción realizada por Antonio López Mancera.[12]

Pérez Liechti escribió a fines de febrero que la CND debía buscar proyección internacional como cualquier otra agrupación de carácter oficial, razón por la que era indispensable la definición de su identidad: "su mensaje nacionalista será la mejor propaganda cultural de este México en crisis", expresó. Asimismo, manifestó su esperanza de que Guillermo Arriaga, artista y no político, eliminara el hermetismo y el misterio vigentes durante el "reinado" de Vázquez Araujo.[13]

Muy activa, Camargo presentó una evaluación de la danza durante el sexenio anterior, dividida en tres partes, en la que expuso que era indispensable la continuidad para lograr el desarrollo, que se requería supervisión mediante un proceso de evaluaciones constantes que impidieran su retroceso, así como presupuestos bien administrados y subsidios justificados. Camargo realizó además varias entrevistas con personalidades destacadas para averiguar cómo se vislumbraba el futuro de la danza y subrayar sus necesidades apremiantes: Nellie Happee abogó por instrumentar de manera profesional la enseñanza en provincia, que se diera apoyo a los grupos que hubieran probado su valía, y se aprovecharan al máximo los recursos económicos y humanos por parte de las instituciones. Michel Descombey se quejó de la falta de impulso a la creación, sobre todo de obras coreográficas contemporáneas, e insistió, al igual que otros involucrados, en la necesidad de dar continuidad a los planes y proyectos que propiciaran el desempeño de la actividad.[14]

En marzo apareció la segunda parte del reportaje en el que la periodista alertó acerca de la urgencia de aprovechar los foros existentes, apoyar a la danza y su enseñanza, y conseguir un trato justo para el bailarín. Así también insistió en que "los hacedores de la danza" se organizaran para superar con

[9] Finalmente se decidió que los bailarines, debido a las características específicas de la danza, no tuvieran plaza, pues existía el riesgo de que —como en otras compañías— se vieran en la necesidad de esperar a que alguien muriera para que ingresara un nuevo miembro, lo cual envejecía a la agrupación.

[10] Bailarín mexicano que se integró por algún tiempo al Ballet de Oslo, donde llegó a ser primera figura.

[11] El cuerpo de baile estaba integrado por: Diana Angelini, Jane Armitage, Rosalinda Farías, Tihui Gutiérrez, Victoria Lee, Ana Quirarte, Patricia Tapia, Andrea Andraca, Patricia Cienfuegos, Adriana García, Jane Hackett, Freya Monroy, Rebeca Ramos, Martha Tena, Verónica Aranda, Erika Cota, Nora González, Beatriz Juárez, Rosalba Navarro, María Sánchez, Francisco Alcaraz, Eric Johnston, Octavio Nieto, Sagrario Castillo, Beatriz Saborit, Luisa Leyva, Ariel López, Daniel Juárez, Ricardo Peralta, Antonieta Cortez, Benilde Maniou, Noemí Sánchez, Rafael Oceguera, Óscar Leyva, Gabriel Rizo, Alicia Katsen, Aurora Ramírez, Elena Sastré y Pedro Tena. Programa de mano *El lago de los cisne*s, INBA/DDF. México, D. F., 1983.

[12] María Elena Matadamas, "*El lago de los cisne*s, espectáculo de luz y sonido, al aire libre y con paisaje natural", en *Novedade*s. México, D. F., 18 de marzo de 1983.

[13] Elizabeth Pérez Liechti, "La Compañía Nacional de Danza a la búsqueda de una identidad", en *El Universal.* Galáctica. México, D. F., 21 de febrero de 1983, FFS-BNA.

[14] A. Camargo, "Para el desarrollo de la danza: continuidad, evaluaciones para no retroceder, presupuestos administrados, subsidios justificados", en *Excélsior*. México, D. F., 28 de febrero de 1983, FFS-BNA.

imaginación la crisis económica. Raquel Tibol comentó que Guillermo Arriaga llegaba en el mejor momento, pues la danza se encontraba sólida y más fuerte que nunca: "Su gestión en este cargo puede concretarse en un hermoso proyecto, o bien en un fracaso definitivo; de él depende", aseveró. Clamó por un programa de trabajo que se enriqueciera con las opiniones de los interesados, se manifestó en contra de la política del "dedismo", e insistió en el aprovechamiento de todos los teatros y la transparencia de los recursos. Tibol dijo estar abiertamente en contra del apoyo total a la CND para "dejar las migajas" a otras compañías. El coreógrafo Flores Canelo señaló que a pesar de la crisis, la expresión cultural era indispensable: "Un país que no fomente el desarrollo del arte y la cultura no podrá superar ninguna crisis", y abogó por descentralizar la cultura y equilibrar las distintas manifestaciones dancísticas.[15] Camargo recopiló también la opinión de algunas personalidades en el campo de la cultura: José Enrique Gorlero declaró que era necesario un equilibrio presupuestal, pues a la danza se le asignaba la menor cantidad para difusión y producción. En su opinión, la administración de recursos se convertía en actividad fundamental en una época de crisis. Argumentó que la danza tenía ya un enorme campo que no debía dejarse al azar, y propuso que la danza contemporánea fuera la embajadora cultural de México, ya que mediante una difusión adecuada "aportaría divisas". Por su parte, Patricia Cardona defendió la tarea de documentación e investigación, pues "la falta de información y conocimiento no sólo inhibe el desarrollo de la imaginación, sino que propicia la dependencia cultural, la falta de criterio para juzgar los procesos de la historia, la copia indiscriminada de estilos extranjeros, la incapacidad para rescatar los valores auténticos de México mediante el quehacer coreográfico". Cardona aprovechó para referirse a aquellos esnobs que se nutrían de lo que les daba la cultura dominante a través de la publicidad, sector que al comercializar y deformar la danza no apoyaba la producción coreográfica, y se declaró en contra de las "temporadas sofisticadas" en el TBA.[16]

En el mes de abril la CND intervino en las funciones de la ópera con la presentación de *Aída*, con coreografía de Happee (los días 14, 17, 19, 28 y 30 de abril, y 3 de mayo).[17] En mayo realizó una gira a las ciudades de Aguascalientes, Zacatecas, Durango, Torreón, Saltillo y Monterrey con el siguiente programa: *Recuerdo*, coreografía de Jorge Cano; *Zapata* y *La fille mal gardée*. El día 5 participó en la Feria de San Marcos, en el Teatro Morelos, de Aguascalientes;[18] el 6 pisó el Teatro Ramón López Velarde;[19] el 7 se presentó en Durango, en el Teatro Victoria, y al día siguiente en el Auditorio del Pueblo con *Recuerdo*,[20] *Zapata* y *La fille mal gardée*.[21] Para finalizar la gira, el día 10 bailó en el Teatro Isauro Martínez, en Torreón,[22] y en Monterrey actuó en el Auditorio San Pedro (los días 12 y 13 de mayo).[23]

En la capital, *Cine Mundial* anunció que se incrementarían las funciones de danza dentro de las escuelas de la SEP, mientras se exhibía en el TD *La fille mal gardée* (los días 18, 19, 20, 23 y 24 de mayo).[24] Finalizó el mes con la participación de la CND en el Teatro de la Paz, dentro del Festival Internacional de Arte Primavera Potosina, con el mismo programa de la gira al centro de la república, al que se le agregó *Divertimento* (29 y 30 de mayo).[25] En esa ocasión, un periodista de *El Heraldo* clamó por una justa ovación para la CND: "En verdad, fineza de los cuerpos, precisión en cada movimiento y la distinguida elegancia de los bailarines, aunado a su amor por la interpretación".[26]

Durante la primera quincena de mayo Camargo se refirió a la futura temporada en la Sala Miguel Covarrubias (SMC) y anunció que, después del periodo vacacional, la CND actuaría en los festejos para conmemorar el primer centenario del natalicio de Orozco con una obra de Raúl Flores Canelo, asimismo mencionó la instauración de un taller de creación coreográfica dentro de la CND. Al entrevistar a

[15] A. Camargo, "Aprovechamiento de foros, apoyar la danza y su enseñanza y justo trato al bailarín", en *Excélsior*. México, D. F., 1 de marzo de 1983.
[16] A. Camargo, "Fin a discriminaciones presupuestales a la danza y atención a la descuidada provincia", en Excélsior. México, D. F., 2 de marzo de 1983, FFS-BNA.
[17] S/a, "Con Awilda Verdejo en *Aída* se inaugurará el 14 la controvertida temporada de ópera", s/r, 6 de abril de 1983, FFS-BNA.
[18] Programa de mano Programa Cultural Feria de San Marcos, INBA. Aguascalientes, Ags., 5 de mayo de 1983, ASR.
[19] Programa de mano Ballet, INBA/CND/DIF. Zacatecas, Zac., 6 de mayo de 1983, CND.
[20] En esta obra intervinieron Susana Benavides o Sylvie Reynaud, Blanca Martínez, Rebeca Ramos o Emmanuelle Lecomte, Dariusz Blajer, Octavio Nieto, Ricardo Rincón y Ariel López.
[21] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, INBA/Cultura sep/Casa de la Cultura y Actividades Sociales de Durango. Durango, Dgo., 1983, AJC.
[22] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, INBA/Patronato del Teatro Isauro Martínez. Torreón, Coah., 10 de mayo de 1983, acnd.
[23] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Auditorio San Pedro, INBA/Presidencia Municipal de Garza, García/Sociedad Cultural San Pedro. Monterrey, N. L., mayo de 1983, ACND.
[24] *Cine Mundial*. México, D. F., 13 de mayo de 1983, FFS-BNA.
[25] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, IV Festival Internacional de Arte Primavera Potosina, Teatro de la Paz. San Luis Potosí, S. L. P., 29 de mayo 1983, ACND.
[26] S/a, "Una justa ovación para la Compañía Nacional de Danza", en *El Heraldo*. México, D. F., 30 de mayo de 1983, FFS-BNA.

Felipe Segura, director artístico, él comentó que le gustaría remontar *Tlalocan*, de Guillermina Bravo; *Umbral*, de Gloria Campobello; *Violostrie*s, de Michel Descombey, y alguna otra coreografía de Gloria Contreras. Con respecto al repertorio clásico, Segura anunció que la compañía trataría de montar *La sílfide y el escocés* (versión danesa de Bournonville) o alguna obra de Jerome Robbins con apoyo de los programas de intercambio cultural. En opinión de Segura, la compañía debía ser autofinanciable, a fin de que se pudieran destinar más recursos a la danza contemporánea. Con enorme visión política confesó que el mejor momento de la CND fue durante el periodo de Michael Lland, que Vázquez Araujo había dado lo que tenía que dar, y que Arriaga era una persona de elevados conocimientos artísticos, reconocido en el medio, por lo que resultaba idónea su presencia al frente de la danza.[27]

En un intento por acercarse a la UNAM, la CND pisó el foro de la SMC[28] con el programa *Fanfarria, El corsario, Recuerdo* y *Baile de graduados* (los días 2, 3, 4 y 5 junio).[29]

Al poco tiempo de efectuarse el cambio de directivo fue patente la inestabilidad que se sentía dentro de la institución dancística después de haber trabajado durante años bajo el liderazgo y los criterios de Salvador Vázquez Araujo. En un documento dirigido a Juan José Bremer, subsecretario de Cultura, fechado el 6 de junio, se exponía la inconformidad de los bailarines y del Consejo; el argumento para enviarle dicho documento al funcionario fue que él conocía los resultados y los avances de la CND, y por ello era la persona indicada para "comprender y resolver" su futuro. En la carta se declaraba que la compañía había tenido altas y bajas desde su integración, pero a partir de su reestructuración, en 1975, alcanzó la consistencia suficiente para integrar un equipo técnico-artístico con elementos nacionales para presentar "las mejores funciones de su historia"; suponían que estos resultados confirmaban la organización a seguir. Después de tantos experimentos con exiguos resultados, el nuevo director no tenía derecho a arriesgar los logros obtenidos con el esfuerzo de años. Al parecer este malestar se suscitó cuando distintos miembros de la compañía se enteraron de que pasadas las vacaciones de mediados de año, Guillermo Arriaga no respetaría las contrataciones existentes. Se quejaban los firmantes del poco interés mostrado hasta el momento por el director, quien desde su nombramiento había asistido a un máximo de diez funciones, y a ninguna clase o ensayo, por lo que desconocía a los bailarines y sus posibilidades artísticas. Asimismo lamentaron que no escuchara la voz de los consejeros, a pesar de los intentos que ellos hacían para colaborar con él. Por medio del escrito extendían su inconformidad ante la ineptitud de la Dirección de Danza y solicitaban la destitución de Guillermo Arriaga, así como la de Susana Peón de Iruegas, subdirectora técnica de Danza.[30]

Sylvia Ramírez aclara que el ingeniero tenía a su cargo todo el Sistema dentro del cual se encontraban las tres escuelas (clásico, contemporáneo y folclor), la CND, y las otras tres compañías subsidiadas (BNM, BI y BTE); cuando el maestro Arriaga llegó hubo conflictos, pues estaban acostumbrados a otra forma de trabajar:

> El ingeniero siempre estaba pendiente de todo y el cambio fue muy profundo, porque Guillermo Arriaga no tomó esa actitud, sino que se fue desentendiendo de las escuelas hasta que paulatinamente perdió todo lo que era el sistema educativo. Se le fue de las manos…, también perdió a las compañías subsidiadas y únicamente se quedó con la CND, que estaba a cargo del maestro Felipe Segura.[31]

El descuido desde "la cúpula" provocó la indisciplina en la compañía, que fue perdiendo la mística adquirida a lo largo de los años. En algún momento se le achacó a Felipe Segura ser el culpable, lo cual no fue así. En las escuelas también estaban inconformes porque ya no existía interés en ellas y tenían que luchar constantemente por conseguir apoyos.

Ramírez dice que en el aspecto artístico, la unión entre la escuela de clásico y la compañía era muy directa. Cada año montaban *El cascanueces* y *El lago de los cisne*s de manera conjunta, pero con Guillermo Arriaga llegó Susana Peón al puesto de subdirectora; ella fue bailarina en Cuba, pero desconocía lo que se había hecho durante tantos años de asesoría. Empezaron a girarse órdenes contradictorias que afectaban a las tres escuelas, y el descontrol llegó a tal punto que la compañía y su Consejo artístico

[27] A. Camargo, "Gira de la Compañía Nacional de Danza por el interior desde el 4", en *Excélsior*. México, D. F., 2 de mayo de 1983, FFS-BNA.
[28] Programa de mano, CND, Sala Miguel Covarrubias, INBA/SEP. México, D. F., junio de 1983, ACND.
[29] S/a, "La Compañía Nacional de Danza irá a la UNAM", en *Cine Mundial*. México, D. F., 1 de junio de 1983.
[30] Documento enviado a Juan José Bremer, secretario de Cultura, con fecha 6 de junio de 1983, CND, expediente G22, CND, CGB, BNA.
[31] Sylvia Ramírez, en entrevista realizada por María Cristina Mendoza, 20 de junio de 2012.

se rebelaron contra Guillermo Arriaga. A esta postura se unieron las escuelas, las cuales solicitaron la destitución de Arriaga al considerar que se rodeaba de gente que no era la adecuada, ni capaz, ni honesta. La CND redactó un escrito en el cual pedía que Felipe Segura renunciara a su cargo de director artístico, e invitó a las escuelas a firmarlo. Sylvia Ramírez asevera que el Sistema se solidarizó en lo referente a la renuncia de Guillermo Arriaga:

> ¿De qué manera esto se cambió? No sé, pero apareció en los periódicos que la CND y las escuelas pedíamos también la renuncia del maestro Segura. A raíz de esto surgió una problemática tremenda. Guillermo no renunció, pero se desentendió de las escuelas. Al sentir que eran demasiados problemas, desbarató lo que era el Sistema, ya no hubo un seguimiento ni continuidad. El área académica se vino abajo, al igual que todas las otras áreas.

Desde la perspectiva de la maestra Ramírez, Guillermo Arriaga no se involucró, ni luchó por mantener lo que se había ganado: en ese entonces la compañía tenía un nivel alto, tanto técnica como artísticamente, y coreográficamente no se limitaba a los montajes tradicionales. La CND se estaba abriendo, poseía un repertorio amplio. Al preguntarle por las razones de este descuido, Ramírez opina: "pienso que él estaba alejado de la danza, desligado: había sido, desde luego, un bailarín, un coreógrafo, pero no estaba actualizado. Además se encontró con un monstruo, porque la Dirección de Danza era un monstruo: muchísima gente manejando diferentes cosas, y además gente capaz. Tal vez fue por debilidad, tal vez por desidia…".

El Consejo y los bailarines de la CND no aceptaron a Felipe Segura, no por la cuestión de la disciplina —él era una persona muy disciplinada—, sino porque, según afirma la maestra Ramírez:

> …tenía preferencias, y si le gustaba alguien, lo apoyaba y lo lanzaba hacia adelante, tal vez en demérito de otros; le faltó objetividad, y no pudo controlar al resto del Consejo artístico porque ya tenían voz y voto: el ingeniero les había dado un lugar, por eso se hizo presión sobre Felipe, no porque fuera el encargado, el responsable era Guillermo, no Felipe. Al regreso de vacaciones supimos que nos habían corrido, a Felipe de la CND, y a Tulio de la Rosa y a mí, del Sistema.[32]

Fanfarria. Coreografía de Carlos López. Foto: Cuauhtémoc Nájera.

Después de la grave denuncia, el único que fue retirado del cargo fue Felipe Segura y la CND siguió su vida rutinaria. A mediados de junio la agrupación colaboró en *La flauta mágica,* de la que Bruno Ruiz reportó que fue muy sugerente y lucida la coreografía de Nellie Happee: "quien tiene un amplio conocimiento en las danzas para las óperas, además de otras especialidades balletísticas".[33] También actuó en el Teatro de la Ciudad (TCM) con *Fanfarria, El corsario, Recuerdo, Zapata* y *Baile de graduados* (los días 9, 10 y 11 de junio).[34] En el mismo recinto, pero en el mes de julio, presentó *Suite de jazz, El corsario, En l'air* y *La fille mal gardée* (los días 29, 30 y 31).[35]

[32] Sylvia Ramírez explica: "El Sistema no tenía una dirección, sino las tres direcciones (clásico, contemporáneo y folclor), aparte estaban el área biopsicosocial, la coordinación y el área académica; así estaba conformado el Consejo del Sistema y lo tenía a su cargo únicamente el director de Danza. Cuando se cambió el esquema, se instauró una dirección y tres subdirecciones de clásico. Tiempo después las subdirecciones se convirtieron en coordinaciones, pero ya no había alguien de peso ahí". Sylvia Ramírez en entrevista citada.

[33] L. B. Ruiz, "Varias sorpresas hubo en la ópera *La flauta mágica*", en *Excélsior.* México, D. F., 14 de junio de 1983, FFS-BNA.

[34] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TC, INBA/Cultura SEP. México, D. F., junio de 1983, ACND.

[35] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TC, INBA/Cultura SEP. México, D. F., julio de 1983, ACND. En julio hubo otro programa en el que se registró la presencia de la CND en el TC, con una Gala de Ballet que incluyó los *pas de deux* de *El cascanueces* (Alma Rosa Cota y Óscar Leyva), *La fille mal gardée* (Martha Rivas y Eduardo Vega), *Andante* (Laura Morelos y Óscar Leyva), *El lago de los cisnes* (segundo acto con Emmanuel

Como consecuencia de las declaraciones hechas por el Consejo de la CND en contra de Guillermo Arriaga, el 18 de junio apareció un escrito a su favor proveniente del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza. Los firmantes expresaron que por primera vez habían sostenido una comunicación franca y una real y positiva relación humana con el director de Danza, y consideraron que a los cinco meses de estar frente ese "caótico, anárquico y desorientado sistema, con cinco años de arraigo", era imposible que el nuevo director lo enderezara en tan poco tiempo.[36]

Pocos días después se graduaba la primera generación de la ENDC, siendo padrino el ingeniero Vázquez Araujo (29 de junio).[37]

En el mes de septiembre se anunció la participación de la CND dentro de los Domingos Culturales del INBA en el AN, con presentaciones los días 11, 18 y 25 de septiembre a las doce horas. El 11 y el 18 el programa se conformó con *Sonata*, de Carlos López (con música de Francis Poulenc); *A tiempo de jazz,* de Carlos López, Dariusz Blajer y Andrea Gabilondo; y *Baile de graduación*. El 25 la compañía bailó *La bayadera, La güera Rodríguez* y *Sonata*.[38] El día 28 se anunció que a partir de entonces el programa estaría integrado por *Fanfarria, Grand pas classique* y *Baile de graduados*.[39]

Dentro del XI FIC, en la ciudad de Guanajuato, se estrenaron las obras *Carmina Burana*, cantata escénica de Carl Orff, con coreografía de Nellie Happee y dirección escénica de José Solé; y *Rito*, de Ana Mérida (con música de Héctor Villa-Lobos, dirección escénica de José Solé, y escenografía de Pedro Coronel, los días 10 y 11 de octubre).[40]

Sylvie Reynaud y Zygmunt Szostak en *Grand pas classique*. Coreografía de Daniel Auber. Foto: Alida Kent.

José Barros Sierra reportó el éxito de *Carmina Burana,* función que llenó el teatro y suscitó "un encuentro que rara vez se advierte en las funciones de danza, que frecuentemente no pasan de alcanzar un efecto agradable pero puramente epidérmico".[41] En la explanada de la Alhóndiga se presentaría el programa *Compañía Nacional de Danza y Juan José Calatayud* (con la *Suite de flautas*, la *Suite de violín, Tango, Vals, Ragtime, Sonata, Dueto* y *Final*). También en Guanajuato, en el Parque Florencio Antillón, la compañía bailó *Divertimento, El corsario* y *Baile de graduados* (el 14 de octubre).[42] En el TC organizó (el día 17) la exhibición de su programa *Ballet jazz,* en el que se integraron las pequeñas coreografías con música de jazz compuestas por Carlos López, Dariusz Blajer y Andrea Gabilondo (17 de octubre).[43]

A finales del año Ana Mérida, quien compuso *Rito* para ser estrenada por la CND en el FIC de ese año, anunció que por falta de respeto a la planeación original le retiraba su obra a la compañía.[44]

Lecomte y Ariel López), *La bella durmiente* (segundo acto con Alma Rosa Cota y Zygmunt Szostak), *Aria* (Emmanuel Lecomte y Ariel López), *El corsario* (Laura Morelos y Eduardo Vega) y Don Quijote (Martha Rivas y Zygmunt Szostak).

[36] S/a, "Apoyan a Guillermo Arriaga en el Sistema Nacional para la Enseñanza de la Danza", en *Excélsior.* México, D. F., 18 de junio de 1983, FFS-BNA.

[37] Los egresados fueron Mónica Bernal, Mercedes Garcilaso, Imelda Padilla, Jorge Báez, Jacinto García, Bertha García, Laura Jiménez, Patricia Serment, Ricardo Díaz, Rafael Oseguera y Pedro Tena. Programa de mano Escuela Nacional de Danza Clásica, TC, INBA/Cultura SEP. México, D. F., junio de 1983, ACND. Según la maestra Sylvia Ramírez, cuando egresó esta primera generación ya se habían hecho cambios metodológicos. No se ajustaban sólo a la metodología cubana, pues revisaron otros sistemas: "todos los maestros que estábamos en ese momento habíamos sido bailarines y conocíamos muchas metodologías. La metodología cubana logró una unificación. En el Consejo técnico discutíamos y analizábamos aquello que nos convenía, el colegio de clásico muy fuerte y siempre estábamos pendientes y actualizados". Sylvia Ramírez en entrevista citada.

[38] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, AN, INBA/Cultura SEP, septiembre de 1983, ACND.

[39] Programa de mano CND, AN, Domingos Culturales Matutinos, INBA/Cultura SEP. México, D. F., septiembre de 1983, ACND.

[40] Programa de mano *Carmina Burana*, Rito, XI Festival Internacional Cervantino, Cultura SEP. Guanajuato, Gto., del 29 de septiembre al 15 de octubre de 1983, Archivo Sylvie Reynaud (ASR).

[41] José Barros Sierra, "Éxito de *Carmina Burana*", en *Excélsior.* México, D. F., 13 de noviembre de 1983, FFS-BNA.

[42] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, XI Festival Internacional Cervantino, Cultura SEP. Guanajuato, Gto., del 29 de septiembre al 16 de octubre de 1983, ASR.

[43] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TC, Ballet Jazz, XI Festival Internacional Cervantino. Guanajuato, Gto., 17 octubre de 1983, ACND.

[44] A. Camargo, "Ana Mérida retiró Rito de la CND por falta de respeto a su planeación original", en *Excélsior*. México, D. F., 2 de noviembre de 1983, FFS-BNA. El repertorio de aquel momento registraba las siguientes obras: *Cri-Crí, El lago de los cisnes, Fanfarria, Suite de jazz, Tango, Solo, Ragtime, Sonata, Aria, Suite de Don Quijote, Baile de graduados, La fille mal gardée, Giselle, La bayadera, Huapango, El sueño y la presencia, Zapata*, Imágenes del quinto sol, Diana y Acteón, *Las sílfides*, *Sansón y Dalila*, y *Carmina Burana*. CND, expediente G22, 1984, CGB, BNA.

En noviembre, durante la temporada de otoño en el TBA, la CND ofreció al público *Fanfarria* y *Carmina Burana* (los días 3, 6 y 8 de noviembre).[45] Como segundo programa bailó el ahora denominado *Programa especial de jazz* (los días 5, 12, 19 y 26 de noviembre),[46] y como tercero *La bayadera, Andante* y *La fille mal gardée* (los días 13, 15, 17, 26 y 27 de noviembre).[47] El cuarto programa fue *El cascanueces* (3, 4, 5, 9, 10, 12, 16 y 17 de noviembre),[48] obra de la que se ofrecieron dos funciones especiales para la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.[49]

Kurt H. Wilhelm se refirió en su nota a la temporada en la que criticó severamente a *Carmina Burana* por parecerle "infantil" y repetitiva, y opinó que en *La bayadera* triunfó el cuerpo de baile femenino, ya que Sylvie Reynaud, a pesar de ser precisa y muy académica, no era expresiva. En cambio, ensalzó la variación de Ana Bernal y la actuación de los dos primeros bailarines Szostak y Blajer. Enseguida hizo referencia a *Suite de jazz*, en la que el *Aria* permitió que se lucieran Diane Gaddy y Octavio Nieto; describió *Andante*, y mencionó que *La fille mal gardée* cerró el programa porque no había presupuesto para la orquestación de *Baile de graduados*. En *La fille,* Maclovia Carreón tuvo momentos acertados, aunque el crítico indicó que extrañaba la actuación de Jorge Cano como Mamá Simone, pues George Roussis no "tenía idea de cómo hacer el papel". Rizo estuvo bien como el tonto, aunque podía sacar mayor provecho a su interpretación. Por último destacó la actuación de Blajer como pareja de Carreón.[50] En un programa de mano se describió la anécdota de *Baile de graduación:*

> El esperado baile de graduación es organizado en un hermoso salón de una elegante escuela para señoritas, al cual han sido invitados jóvenes cadetes de la cercana academia militar, a quienes se ofrece un divertimento con danzas [...] Las jóvenes parejas se envuelven en un baile cada vez más alegre y brillante que se desarrolla en una atmósfera vienesa del siglo XIX.[51]

En enero y febrero de 1984 se reanudaron las funciones para escolares con la *Suite infantil* en el TD (del 23 al 27, y 30 y 31 de enero, y 1, 2 y 3 de febrero).[52] Asimismo se presentó el programa *Suite de jazz* en el TBA (28 de enero y 4 de febrero).[53] El mismo mes la compañía viajó a Campeche para presentar dos programas: el primero con *El lago de los cisnes, El cisne negro, La güera Rodríguez* y *Fanfarria* (día 8); y el segundo con *Sonata, Andante, Suite de jazz* (día 9) y *Suite infantil* (el día 9 por la mañana).[54] El mismo programa se llevó al Teatro Peón Contreras, de Mérida, Yucatán (los días 10 y 11 de febrero),[55] y al Teatro Esperanza Iris, de Tabasco (14 y 15).[56] Para culminar esta gira la CND bailó *El lago de los cisnes, La güera Rodríguez* y *Fanfarria* (17 de febrero);[57] y *Sonata, Andante, Suite de jazz, A tiempo de jazz, Aria* y *Final* (18 de febrero) en el Teatro Emilio Rabasa, de Chiapas.[58]

Ya en la ciudad de México ocupó el AN con el programa *Recuerdo, El cisne negro* (*pas de deux*), *La güera Rodríguez* y *Fanfarria* (primer programa, 4 de marzo); *Programa especial de jazz* (segundo programa, 11 de marzo); *Divertimento, En l'air, Aria, Andante* y *Baile de graduados* (tercer programa, 18 de marzo); *La bayadera* y *La fille mal gardée* (cuarto programa, 18 de marzo [*sic*]); *Grand pas de Vendanges, En l'air, Aria, Andante* y *La bayadera* (quinto programa, 1 de abril); *Programa especial de jazz* (sexto programa, 8 de abril); y *Recuerdo, Don Quijote, Divertimento* y *La fille mal gardée* (séptimo programa, 22 de abril).[59]

---

[45] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA, INBA/Cultura SEP. México, D. F., noviembre de 1983, ACND.
[46] Programa de mano Programa especial de jazz, concierto ballet, INBA/Cultura SEP. México, D. F., noviembre de 1983.
[47] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA, Temporada de Otoño 1983, INBA/Cultura SEP. México, D. F., noviembre de 1983, ACND.
[48] Programa de mano. *El cascanueces*, TBA, INBA, Cultura SEP, México, D.F., diciembre de 1983, ACND.
[49] "Con *Cascanueces* concluye actividades culturales la SHCP". *Excélsior,* México, D.F., a 13 de diciembre de 1983, FFS-BNA.
[50] Kurt Hermann Wilhelm, "Danza clásica y música sinfónica en el D. F.", en *Impacto,* núm. 1761. México, D. F., noviembre de 1983, AJC.
[51] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Teatro José María Morelos, Centro de Convenciones de Morelia, Instituto Michoacano de Cultura. Morelia, Michoacán, 1985, Archivo Carmen Correa (ACC).
[52] Programa de mano *Suite infantil. La fiesta de Cri-Crí,* TD, INBA/SEP, s/f. México, D. F., 1984, ACND.
[53] Programa de mano *Jazz,* CND, TBA, INBA. México, D. F., enero de 1984, ACND.
[54] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Programa Cultural de las Fronteras/Coracec/INBA/SEP. Campeche, febrero de 1984, ACND.
[55] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Teatro Peón Contreras, Instituto de Cultura del Estado de Yucatán. Mérida, Yuc., febrero de 1984, ACND.
[56] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Teatro Esperanza Iris, INBA/Programa Cultural de las Fronteras, febrero de 1984, ACND.
[57] Programa de mano *El lago de los cisnes*, CND, Teatro Emilio Rabasa, SEP Cultura/SEC Chiapas/Programa Cultural de las Fronteras. Tuxtla Gutiérrez, Chis., 17 de febrero de 1984, ACND.
[58] Programa de mano *Suite de jazz*, CND, Teatro Emilio Rabasa, SEP Cultura/SEC Chiapas. Tuxtla Gutiérrez, Chis., 18 de febrero de 1984, ACND.
[59] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Domingos Culturales Matutinos, Auditorio Nacional, INBA. México, D. F., marzo-abril de 1984, ACND.

En paralelo a este agitado inicio de funciones se presentaría la temporada anual de *El lago de los cisnes* (del 8 de marzo al 2 de abril),[60] así como la *Suite infantil* en el TBA (22 de abril)[61] y en el AN (el 29) como parte de los festejos del Día del niño. El 6 de mayo la compañía participó en la tradicional Feria de San Marcos, en Aguascalientes, con *Suite infantil* (por la mañana), y *Sonata, Andante* y *Suite de jazz* durante la noche.[62]

Para la temporada de primavera se registraron las presentaciones de *Fanfarria* y *Carmina Burana*[63] (mayo 17, 20, 21 y 22), y *Giselle* (los días 24, 26 y 28 de mayo, y 3 de junio) en el TBA.[64] Además se ofreció al público el *Programa especial de jazz* (19 de mayo y 2 de junio),[65] y en una función para el Centro Cultural y Deportivo del Banco BCH se bailaron las obras *Fanfarria* y *Carmina Burana* (22 de mayo) en el mismo teatro.[66] A fines de mayo la CND se presentó en Puebla, en el Auditorio Benavente, con *El lago de los cisnes, Suite de jazz, A tiempo de jazz* y *Fanfarria* (el día 30).[67] Para el Teatro del Estado, ubicado en Xalapa, preparó *Fanfarria* y *Carmina Burana* (14 y 15 de junio), y la *Suite infantil* (el día 16).[68] De regreso a su sede, y durante los meses de julio y agosto, la compañía se incorporó a los Domingos Culturales del AN (segunda temporada) con *Suite de jazz* (15 de julio);[69] *Fanfarria*, la *Suite de Don Quijote* y *Baile de graduación* (22 de julio); y *La bayadera* y *La fille mal gardée* (29 de julio).[70] En agosto, el programa de los Domingos Culturales se conformó con *Suite de jazz, La güera Rodríguez* y *Fanfarria* (5 de agosto); así como *La bayadera, Don Quijote* y *Baile de graduación* (el día 12);[71] y *Giselle* (el día 19).[72] Los días 30 de septiembre, y 6, 8 y 11 de noviembre la compañía bailó en el TBA *Sansón y Dalila*,[73] con Rebeca Ramos y Dariusz Blajer (30 de septiembre y 6 de noviembre), y Emmanuelle Lecomte y Francisco Alcaraz (8 y 11 de noviembre) en los roles principales. En entrevista para promocionar *Sansón y Dalila*, Nellie Happee señaló que en esos momentos existían mayores facilidades para aquellos que deseaban entrar al campo de la coreografía, y que los más favorecidos eran los grupos de danza contemporánea, ya que sólo existía una compañía de ballet. En cuanto a la producción coreográfica expresó:

> Uno puede manejar en la teoría todas las reglas [...] pero lo que importa más es la capacidad de comunicación, de entendimiento con el bailarín, la imaginería [...] Cuando el bailarín asiste al nacimiento de una coreografía uno se siente mucho mejor, así se cuenta con un grupo de gente que comparte el objetivo, e incluso se da una hermandad ideológica.

Declaró una vez más que ella otorgaba un gran peso a la libertad creativa: "Lo que importa es hallar el lenguaje propio, infundirle el aliento de nuestros días".[74]

Para festejar los cincuenta años del PBA, la CND preparó un programa integrado por coreógrafos mexicanos: *La güera Rodríguez, Zapata, El sueño y la presencia, Huapango* e *Imágenes del quinto sol* (9 y 23 de octubre),[75] mismo que fue llevado al XII Festival Cervantino.[76] También dentro del FIC, la compañía presentó *Suite de jazz* en el Parque Florencio Antillón (30 de octubre),[77] y *Festival de las flores en Genzano* (*pas de deux*, coreografía de A. Bournonville, con música de E. Helstead, bailado por Galina y Mijail Krapivin), *La bayadera, Don Quijote* (con los mismos solistas invitados) y *Fanfarria*, en la Explanada de la Alhóndiga de Granaditas (día 31).[78]

---

[60] Programa de mano *El lago de los cisnes*, INBA/DDF/Secretaría General de Desarrollo Social. México, D. F., 1984, ACND.
[61] Programa de mano, INBA/Secretaría de Programación y Presupuesto. México, D. F., abril de 1984, ACND.
[62] Programa de mano Programa Cultural Feria de San Marcos, Teatro Morelos, INBA/SEP Cultura. Aguascalientes, Ags., 6 de mayo de 1984, ACND.
[63] Programa de mano Temporada de Primavera, Compañía Nacional de Danza, CND, TBA, INBA/SEP Cultura. México, D. F., mayo de 1984, ACND.
[64] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Primavera, INBA/SEP. México, D. F., 1984.
[65] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Primavera, TBA, SEP Cultura. México, D. F., mayo-junio de 1984, ACND.
[66] Programa de mano *Carmina Burana,* CND, TBA. México, D. F., 22 de mayo de 1984, ACND.
[67] Programa de mano 1 Festival de Música y Danza, Compañía Nacional de Danza, Auditorio Benavente, 30 de mayo de 1984, ACND.
[68] Programa de mano *Carmina Burana*, Teatro del Estado, Universidad Veracruzana. Jalapa, Ver., junio de 1984, ACND.
[69] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Domingos Culturales Matutinos, Auditorio Nacional, INBA/SEP Cultura. México, D. F., 15 de julio de 1984, ACND.
[70] Domingos Culturales, Segunda temporada, CND, Auditorio Nacional, INBA/SEP Cultura. México, D. F., julio de 1984, ACND.
[71] Programa de mano Domingos Culturales Matutinos, Segunda temporada, Auditorio Nacional, INBA/SEP Cultura. México, D. F., agosto de 1984, ACND.
[72] *Idem*.
[73] Programa de mano *Sansón y Dalila*, TBA, septiembre de 1984, ACND.
[74] S/a, "En danza importa más la libertad que la técnica", en *La Jornada*. México, D. F., 24 septiembre de 1984.
[75] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA, INBA/SEP Cultura. México, D. F., 9 y 23 de octubre de 1984, ACND.
[76] *Idem*. El programa se presentó en el Teatro Juárez, de Guanajuato.
[77] Programa de mano XII Festival Internacional Cervantino, CND, Teatro Juárez. Guanajuato, Gto., 30 de octubre de 1984, ACND.
[78] Programa de mano XII Festival Internacional Cervantino, Explanada de la Alhóndiga de Granaditas. Guanajuato, Gto., 31 de octubre de 1984, ACND.

La temporada de otoño regresó con *Fanfarria* y *Carmina Burana* en el TBA (11, 12 y 13 de diciembre, y en el AN los días 15 y 16). La CND también presentó *Las sílfides, Don Quijote* (suite con Benavides-Szostak y Ana Bernal-Gabriel Rizo), *Diana y Acteón*, de Edik Aroutunian (con música de Ricardo Drigo, con los invitados Aída Villoch y Pedro Martín Boza, del Ballet de Camagüey), y *Baile de graduados* (22 y 24 de noviembre, y 1 de diciembre).[79] *Giselle* se programó para los días 25, 27 y 29 de noviembre, y 2 y 9 de diciembre.[80] Para fin de año la CND repitió el programa de coreógrafos mexicanos en el TBA (noviembre 13, 15 y 18, y diciembre 12).[81]

En enero de 1985, José Barros Sierra escribió acerca de este programa: *Zapata* "no había perdido actualidad"; *El sueño y la presencia* fue "bien interpretada" y bien acogida por el público; *Imágenes del quinto sol,* en la que se evocaban escenas de la vida de los aztecas y de los toltecas en forma muy espectacular y brillante: "música y coreografía integran un todo que hace pensar en la creación de una suite sinfónica, como ocurre en las partituras de muchos grandes ballets que han pasado al repertorio de los conciertos. El conjunto tiene grandeza y la vocación de Quetzalcóatl resulta muy espectacular".[82] Los días 17, 22 y 24 de noviembre, y 1 de diciembre, la compañía bailó en el TBA *Las sílfides, Don Quijote* (con Benavides-Szostak los días 22 y 24, y con Ana Bernal y Gabriel Rizo el 1 de diciembre), *Diana y Acteón* (con Aída Villoch y Pedro Martín Boza), y *Baile de graduados* (con Blanca Martínez y Gabriel Rizo).[83] Dentro de la misma temporada de otoño, los días 25, 27 y 29 de noviembre, así como 2 y 9 de diciembre, interpretó *Giselle* en el TBA.[84] Barros Sierra reseñó que el cuerpo de baile femenino seguía siendo más grande y disciplinado que el masculino, y resaltó las actuaciones de Aída Villoch y Maclovia Carreón que entendieron al personaje en "sus múltiples facetas y lo interpretaron con encomiables recursos técnicos". A Dariusz Blajer, el *partenaire*, lo describió como un bailarín noble, con gallarda figura y técnica depurada.[85]

La CND escenificó en diciembre *Carmina Burana* en el Teatro de la Ciudad, de Monterrey (7 y 8);[86] y *Fanfarria* y *Carmina Burana* en el TBA (los días 11, 12 y 13), programa que llevaron al AN (los días 15 y 16).[87]

El 3 de diciembre de 1984, Margarita Michelena hizo un recuento de algunos de los funcionarios del INBA, y se quejó de que muchos de ellos no contaban con formación en alguna disciplina artística, como se estipuló al crearse el instituto. Juan José Bremer —director del INBA entre 1976 y 1981— convirtió al organismo en un monstruo burocrático carente de todo criterio artístico. El mejor ejemplo de esta tendencia era Salvador Vázquez Araujo, jefe de Danza de 1972 a 1982, ingeniero en minas diplomado en Guanajuato, quien se mantuvo tanto tiempo en el cargo por sus relaciones con María Esther Zuno de Echeverría y con el Ballet de Cuba.[88]

En 1985 la CND inició su programación con la *Suite infantil* en el Teatro de la Danza (del 21 al 25 y del 28 al 31 de enero).[89] Inmediatamente después viajó a Puebla para presentarse en el Auditorio Benavente, dentro del Segundo Festival de Música y Danza UPAEP, con el programa *Las sílfides, Zapata, Huapango* y *Don Quijote*,[90] así como la *Suite infantil* (febrero 16). De nueva cuenta, la CND ofreció *El lago de los cisnes* en el magnífico escenario del lago en el viejo Bosque de Chapultepec (del 26 de febrero al 13 de abril),[91] y en el AN programó *Las sílfides, Zapata, Huapango* y *Don Quijote* (3 y 10 de marzo);[92] *Giselle* (17 y 24 de marzo); *Saerpil, Adagio de la rosa* y *Las bodas de Aurora* (31 de marzo y 7 de abril);[93] para finalizar con la *Suite infantil* y *Las bodas de Aurora* (14 de abril).[94]

[79] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño, INBA/SEP Cultura. México, D. F., noviembre-diciembre de 1984, ACC.
[80] Programa de mano CND, Temporada de Otoño, 1984, ACC.
[81] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA, INBA/SEP Cultura. México, 1984, ACND.
[82] J. Barros Sierra, "Programa de danzas mexicanas", en *Excélsior.* México, D. F., 2 de enero de 1985, FFS-BNA.
[83] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño, TBA, INBA/SEP Cultura. México, D. F., 1984, ACND.
[84] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño, TBA, INBA/SEP Cultura, noviembre de 1984, ACND.
[85] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.*, p. 475.
[86] Programa de mano *Carmina Burana*, CND, Teatro de la Ciudad, Gobierno Estado de Nuevo León/INBA/SEP Cultura, diciembre de 1984, ACND.
[87] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño, TBA y Auditorio Nacional, INBA/SEP Cultura, diciembre de 1984, ACND.
[88] Margarita Michelena, "¿Qué pasa allí? INBA: Monstruo burocrático", en *Excélsior.* México, D. F., 3 de diciembre de 1984, FFS-BNA.
[89] Programa de mano *Fiesta de Cri-Crí,* CND, funciones escolares, TD, INBA/SEP Cultura. México, D. F., enero de 1985.
[90] Programa de mano CND, II Festival de Música y Danza, INBA. México, D. F., 15 de febrero de 1985, ACND.
[91] Programa de mano *El lago de los cisnes*, CND, INBA/DDF. México, D. F., 1985, ACND.
[92] Programa de mano. Compañía Nacional de Danza. Domingos Culturales Matutinos, AN, INBA, SEP cultura, México, D.F., marzo de 1985, ACND.
[93] Volante. Domingos Culturales Matutinos. CND. AN, INBA, SEP Cultura, México, D.F. marzo-abril de 1985, ACND.
[94] Programa de mano. Compañía Nacional de Danza. Domingos Culturales Matutinos, AN, INBA, SEP Cultura, México, D.F., abril de 1985, ACND.

Una nota redactada por Patricia Rosales y Zamora informó que Clara Carranco, elemento del BNC y de nacionalidad mexicana, había impartido un curso de mes y medio a la CND. Maestra y repetidora, era la responsable de varios montajes —entre los que se contaban *Giselle* y *La sílfides*— y de ofrecer otros cursos durante los ya largos años que llevaba colaborando con la compañía. En esa ocasión, Carranco expresó que la metodología cubana era una síntesis de las técnicas francesa, americana y rusa, que esperaba "dar frutos en el cuerpo latinoamericano". Rememoró que cuando ella llegó por primera vez a la CND, en 1975, "no había nada", no existía el conjunto de bailarines necesarios para una compañía profesional, por lo que se hicieron audiciones en las que participaron muchachas de academias particulares y de otros lados, a las que tuvieron que enseñarles cómo maquillarse, peinarse y comportarse en el escenario. Sin embargo reconoció que fue una época muy bella, de entrega total por parte de las jóvenes con quienes finalmente se creó la base de la CND, que alcanzó "un nivel altísimo", tomando en cuenta las condiciones existentes. Ella veía ahora a una compañía joven con un alto nivel técnico, más actualizada y definida, y cercana a la idiosincrasia latinoamericana, ya que los bailarines mexicanos asimilaron de manera correcta la técnica cubana y eran más expresivos. A manera de conclusión afirmó: "En estos momentos, la danza está como nunca".[95]

Saerpil. Coreografía de Gustavo Herrera. Foto: Alida Kent.

La temporada de primavera dio inicio en abril en el TBA, y la compañía preparó como primer programa *Fanfarria* y *Carmina Burana* (los días 23, 25, 28 y 30 de abril, y 2 de mayo).[96] El segundo estuvo conformado por *Saerpil; Senza*, de Job Sanders (con música de Maurice Ravel); *Simisma*, de Carlos López (con música de Albert Russel); *Sirenas*, de Happee (con música de Claude Debussy); y *Concierto para percusiones*, de Cristina Gallegos (con música de Pérez Prado y Mikis Theodorakis, los días 11 y 18 de mayo). En entrevista, Carlos López dijo que tanto *Simisma*, como *Sirenas* y *Senza*, abordaban la soledad de una manera abstracta. Con el título *Simisma*, López trataba de hablar del ser humano en forma positiva, al afirmar la individualidad.[97]

En la misma temporada la compañía bailó *Las sílfides, Saerpil, La fille mal gardée* (versión de Enrique Martínez, el 29 de abril, 4 y 6 de mayo) y *La bella durmiente* (mayo 7, 9, 12, 14, 16 y 19).[98]
Ese mismo mes, Susana Benavides interpretó *La bella durmiente*, ocasión que aprovechó José Barros Sierra para congratularse de que en México se pudieran presentar ballets completos de forma "decorosa". Destacó la escenografía y el vestuario nuevos de Servín, así como la actuación de Susana Benavides,

[95] Patricia, Rosales y Zamora. "Urge engrandecer culturalmente a México", *Excélsior,* México, D.F., 25 de abril de 1985, FFS-BNA.
[96] Programa de mano. Temporada de primavera, CND, TBA, INBA SEP Cultura, México, D.F., abril-mayo de 1985, ACND.
[97] Patricia Rosales y Zamora, "Ofrecerá la CND tres estrenos mundiales", en *Excélsior*. México, D. F., abril de 1985, FFS-BNA.
[98] Programa de mano *La bella durmiente del bosque*, CND, Temporada de Primavera, TBA, INBA/SEP Cultura. México, D. F., mayo de 1985, ACND.

"poseedora de una técnica muy completa y de una refinada personalidad"; su *partenaire*, Zygmunt Szostak, fue excelente, además que los conjuntos se mostraron homogéneos y bien dirigidos por Rosemary Valaire.[99]

Para el VI Festival Internacional de Arte Primavera Potosina, la compañía llevó al TC su *Programa especial de jazz* (24 de mayo) y la *Suite infantil* (25 de mayo). En el Teatro de la Paz actuó con *Carmina Burana* (26 de mayo),[100] y el 28 de mayo se presentó en León, Guanajuato, con *Fanfarria, Don Quijote* y *Suite de jazz* en el Teatro Manuel Doblado.[101] Emilia Cervantes hizo hincapié en la calidad de la CND, que "abarca ya ahora otros programas de música que se integran completamente a sus técnicas dancísticas", refiriéndose al programa de jazz.[102]

Carlos Ocampo señaló que en el Teatro de la Ciudad, de S. L. P, danza y música de jazz se unieron en una función que permitió apreciar la corriente contemporánea de la agrupación, que "empieza a buscar y a abarcar otros panoramas".[103] En otra nota, Ocampo informó que el festival cerró con dos grandes obras: *Fanfarria* y "*Carmina Burana*", esta última con la colaboración de "la CND, la Orquesta Sinfónica de Xalapa, los Coros de la Universidad de Veracruz, y el Coro de la Universidad del Puerto de Veracruz". Describió a *Fanfarria* como una obra inspirada en la época de Luis XIV, con música francesa de esos tiempos, "en la que los movimientos están ligados a la técnica clásica, con vestuarios sencillos". De *Carmina Burana* expresó: "su concepción musical refleja el carácter tan variado del original, en donde los coros se conjuntan con escenas humorísticas y paradójicas, junto a la vital excitación por la alegría de vivir".[104] La compañía presentó también la *Fiesta de Cri-Crí* el 16 de junio.[105]

Para la segunda temporada de los Domingos Culturales Matutinos, la compañía preparó *Saerpil, Recuerdo* y *Baile de graduados* (4 de agosto); *La bayadera, Senza, Simisma* y *Concierto para percusiones* (el día 11); *Sonata, Andante* y *Suite de jazz* (el día 18); y *Giselle* (el día 25).[106] Asimismo, los últimos días de agosto la CND fue a la Sala Miguel Covarrubias de la UNAM con *Giselle* (30 y 31 de agosto, y 1 de septiembre),[107] donde interpretó también *Suite de jazz* (6, 7 y 8 de septiembre).[108]

Al ser entrevistada, Sylvie Reynaud se mostró satisfecha del trabajo realizado por la compañía durante la temporada, y al preguntarle acerca de su retiro, advirtió que lo haría en el momento en que sintiera un menoscabo técnico, ya que en la danza clásica no era posible sustituir la técnica por la experiencia.[109]

A su vez, Patricia Rosales platicó con la solista Blanca Martínez, quien le comentó que había ingresado a la CND a los trece años, después de graduarse, y que le encantaría bailar piezas modernas en puntas. Ante la pregunta referente a si la CND debía salir al extranjero, respondió: "Realmente es importante salir a conocer diferentes formas de moverse, técnicas, maestros y coreógrafos. Captar otras enseñanzas llega a ser un reto para desarrollar el trabajo y tener mejores resultados", pero antes, sentenció, "debe adquirirse experiencia".[110]

Para conmemorar los cien años del Teatro Morelos, en Aguascalientes, y entre las actividades del XIII FIC, la CND presentó *La bayadera, Concierto para percusiones, Zapata* y *Baile de graduados*.[111] En noviembre se realizó una gira a Michoacán, y la compañía llevó dos programas al Teatro José María Morelos: *Giselle* (2 y 3); y *Baile de graduados, La bayadera* y *Programa especial de jazz* (el día 3).[112]

Durante la Temporada Cultural de Otoño en Guanajuato, la CND bailó en el Teatro Juárez *La bella durmiente* (8 y 9 de noviembre, con Susana Benavides o Sylvie Reynaud, y Dariusz Blajer o Zygmunt

[99] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.*, p. 479.
[100] Programa de mano VI Festival Internacional de Arte Primavera Potosina, Gobierno del Estado/Secretaría de Turismo. San Luis Potosí, S. L. P., del 17 al 26 de mayo de 1985, ACND.
[101] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Teatro Manuel Doblado, INBA/SEP Cultura. León, Gto., mayo de 1985, ACND.
[102] Emilia Cervantes, "Buena entrada en el Concierto de Jazz", en *El Sol de San Luis*. San Luis Potosí, S. L. P., 26 de mayo de 1985, ACND-BNA.
[103] Carlos Ocampo, "Juan José Calatayud y la Compañía de Danza, gustaron", en *El Sol de San Luis*. San Luis Potosí, S. L. P., 26 de mayo de 1985, ACND-BNA.
[104] C. Ocampo, "La ópera danza *Carmina Burana*, un soberbio cierre de Primavera Potosina", ACND-BNA.
[105] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Universidad Veracruzana. Xalapa, Veracruz, junio de 1984, ACC.
[106] Volante CND. México, D. F., agosto de 1985, ACND.
[107] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada UNAM, SMC, INBA/Difusión Cultural UNAM. México, D. F., agosto-septiembre de 1985, ACND.
[108] Recorte de periódico, *Excélsior.* México, D. F., 6 de septiembre de 1985.
[109] S/a, "Me retiro cuando pierda calidad técnica y fuerza", en *Unomásuno*. México, D. F., 17 de agosto de 1985, FFS-BNA.
[110] P. Rosales y Zamora, "En México puede aspirarse al reconocimiento", en *Excélsior.* México, D. F., 3 de septiembre de 1985, AJC.
[111] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Instituto Cultural de Aguascalientes/Cigarrera La Moderna/sep Cultura/INBA. Aguascalientes, Ags., octubre-noviembre de 1985, ACND.
[112] Programa de mano CND, Instituto Michoacano de Cultura, Centro de Convenciones de Morelia. Morelia, Mich., noviembre de 1985, ACND.

Szostak).[113] En esa ocasión, Zygmunt Szostak declaró que en México se daban las condiciones para desarrollar una técnica de alto nivel gracias a la asesoría cubana. En su opinión, la CND desplegaba todos sus esfuerzos para crear un público —que antes no existía—, además de que el conjunto luchaba por obtener un nivel profesional. Al preguntarle por su retiro, preocupación del momento, indicó que éste ocurriría probablemente en dos años, ya que "el desgaste que tiene un bailarín es mayor que el de una bailarina", debido a los saltos y cargadas que realizan durante su carrera.[114]

La temporada de otoño en el TBA estuvo compuesta por *La bella durmiente*, con las mismas parejas que bailaron en el Teatro Juárez (noviembre 14, 23, 24, 26 y 28).[115] En el mismo teatro, y para festejar el séptimo aniversario del Banco Mexicano Somex, la CND presentó *El cascanueces* (7 de diciembre);[116] la agrupación bailó el mismo programa con Susana Benavides, Sylvie Reynaud, Diane Gaddy, Zygmunt Szostak y Dariusz Blajer, los días 1, 2, 3, 5, 7 y 8 de diciembre.[117]

Los cuatro cisnes en *El lago de los cisnes*. Coreografía de Alicia Alonso sobre la original de Lev Ivanov y CND. Foto: Alida Kent.

A fines de 1985, Patricia Cardona afirmó que los presupuestos que empezaron a quebrarse desde 1982, se hacían polvo en 1985. Explicó entonces que la Dirección de Danza bajó de categoría con la reestructuración hecha por el INBA, ya que al convertirse en departamento sufría la reducción salarial. Las compañías subsidiadas (BTE, BNM y BI) mantenían los mismos apoyos de 1984 —veinticinco, veintitrés y quince millones de pesos, respectivamente—, mientras que la CND contaba con la suma de esos tres subsidios y mucho más. En opinión de Lin Durán —comentaba Cardona—, los grupos independientes se multiplicaban, así como muchas actividades relacionadas con la educación y la producción dancísticas, por lo que necesitaban de mayor apoyo.[118] El repertorio de la compañía constaba en ese entonces de cincuenta y seis coreografías.[119]

Durante enero de 1986 un periodista escribió en su columna que Amparo Cervantes, Secretaria de Trabajo y Conflictos de la Sección XI del SNTE, le había comunicado que existía un proyecto para que a los bailarines de la CND se les otorgara una plaza de base, con la intención de que adquirieran todos los derechos y prestaciones de los trabajadores sindicalizados. Argumentó Cervantes que dentro de la CND trabajaban personas con antigüedad de diez años no reconocida, por lo que los bailarines habían decidido sindicalizarse y canalizar sus demandas a través del organismo laboral. Se informó a su vez que, a pesar de los sueldos que otorgaba la CND, los bailarines se enfrentaban a malas condiciones de

[113] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada Cultural de Otoño, Teatro Juárez, INBA/SEP Cultura/ISSSTE/DDF. Guanajuato, Gto., noviembre de 1985, ACND.
[114] S/a, "Temporada de Invierno de la CND", en *Excélsior*. México, D. F., 5 de noviembre de 1985, FFS-BNA.
[115] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada Cultural de Otoño, TBA. México, D. F., noviembre de 1985, ACND.
[116] Programa de mano *El cascanueces,* TBA, INBA/Fomento Cultural Somex. México, D. F., diciembre de 1985, ACND.
[117] Programa de mano Temporada de Otoño, *El cascanueces*, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., diciembre de 1985, ACND.
[118] P. Cardona, "Por la reducción presupuestal hay cada vez más grupos de danza independientes", en *Unomásuno*. México, D. F., 20 de diciembre de 1985, FFS-BNA.
[119] CND, expediente G22, CND, CGB, BNA. Repertorio de 1985 AV-com162, BNA. *El cascanueces,* Ivanov-Chaikovski; *La bella durmiente*, Petipa-Ivanov-Chaikovski; *Giselle*, Coralli-Perrot-Adam; *Coppélia*, Saint-Leon- Delibes; *El lago de los cisnes,* Petipa-Ivanov-Chaikovski; *Función especial de jazz*, López-Bolling-Calatayud-Bach-Poulenc; *Cri-Cri*; *Carmina Burana*, Happee-Orff; *La fille mal gardée*, Martínez-Duverbal; *Baile de graduados*, Martínez-Strauss-Dorati; *Las sílfides*, Fokine-Chopin; *Grand pas de quatre*, Perrot-Lester-Pugni; *Divertimento*, Lland-Glazunov; *Grand pas classique*, Gsovsky-Auber; *El corsario,* Maziller-Petipa-Adam; *Andante,* Gallegos-Shostakovitch; *Recuerdo*, Cano-collage musical-Castro; *Ballet Imperial*, Novak-Balanchine-Chaikovski; *Pas de trois* (*Lago*), Sherpin-Chaikovski; *Don Quijote* (suite), Oboukhoff-Echevarría-Minkus; *La bayadera*, Petipa-Minkus; *Catulli Carmina,* Maghalanes-Orff; *Senza,* Sanders-Ravel; *Último otoño*, Sanders-Shumann; *En l'air*, Sanders-Poulanc; *Sinfonía simple*, Happee-Britten; *La güera Rodríguez,* Happee-Jiménez Mabarak; *Balada*, Mérida-Mabarak; *Zapata*, Arriaga-Moncayo; *Huapango*, Contreras-Moncayo; *Saerpil*, Herrera-collage musical; *Suite de jazz,* López-Bolling; *Fanfarria*, López-collage musical; *A tiempo de jazz,* Gabilondo-Bolling; *Sonata*, López-Poulenc; *Aria*, López-Bach; *El final*, López-Calatayud; *El sueño y la presencia*, Arriaga-Galindo; *Imágenes del quinto sol*, Contreras-Ibarra; *Reflejos del arroyuelo*, Uthoff-folclor.

trabajo, ya que tenían que comprar sus zapatillas y no contaban con fondo de retiro ni servicio médico, razones por las que cada año se verificaban deserciones.[120]

La rutina de inicio de año de la CND se rompió a principios de 1986 cuando se programó una gira a las ciudades de Culiacán y Mazatlán, Sinaloa; Hermosillo, Sonora; y Mexicali y Tijuana, B. C., durante los meses de enero y febrero. En Culiacán se presentó en el Teatro Pedro Calderón de la Barca con *Fanfarria, Suite de Don Quijote* (con Bernal-Blajer) y *Gran Suite de jazz* (el 25 de enero); para el día siguiente preparó *Saerpil* (Reynaud-Blajer), *Divertimento* y *Baile de graduados.* En Hermosillo, las funciones fueron en el Auditorio Cívico del Estado, conformándose con *Fanfarria, Suite de Don Quijote* (Reynaud-Szostak) y

Baile de graduados. Coreografía de Enrique Martínez. Niña trenzuda: Andrea Andraca. Foto: Alida Kent.

Gran Suite de jazz (el 28 de enero); y el día siguiente con *Saerpil* (Reynaud-Alcaraz), *Divertimento* (Martínez-Nieto) y *Baile de graduados.* El día 30 el conjunto bailó *Saerpil* (Reynaud-Alcaraz), *Divertimento* (Gaddy-Szostak) y *Baile de graduados.* En Mexicali, la función tuvo lugar en el Teatro del Estado y se presentó *Fanfarria, Suite de Don Quijote* (Reynaud-Szostak) y *Gran suite de jazz* (31 de enero y 1 de febrero). En Tijuana la CND ocupó la sala de espectáculos del Centro Cultural Tijuana (4 y 5 de febrero), y en Mazatlán, el cine Zaragoza (7 de febrero), alternando los programas *Fanfarria, Don Quijote, Gran Suite de jazz;* y *Saerpil, Divertimento* y *Baile de graduados.*[121]

En la implementación del proyecto Corredor Cultural del Noroeste —que se integró con los estados de Baja California, Baja California Sur, Sonora, Sinaloa y Jalisco, con el apoyo de sus gobiernos y autoridades municipales— participaron el INBA, INAH, CREA, IMSS, ISSSTE, Aeroméxico y la SEP. Se mencionó entonces que esta coordinación interinstitucional era resultado del propósito común de ver en la crisis una oportunidad "que obliga a mirar hacia nosotros mismos para fortalecer nuestras raíces e identidad nacional".[122]

[120] S/a, "De ocho a diez deserciones por año en la CND por malas condiciones de trabajo", en *Unomásuno*. México, D. F., enero de 1986, FFS-BNA.
[121] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, INBA/SEP Cultura/Corredor Cultural del Noroeste/Programa Cultural de las Fronteras, enero-febrero de 1986, ACND.
[122] *Idem.*

En febrero, el INBA invitó al coreógrafo Michael Uthoff para montar *Reflejos del arroyuelo* a la CND. En entrevista para *Excélsior* comentó que su obra fue compuesta en 1984 y constituía un canto a Chile, su país natal. En ella, Uthoff se manifestaba en contra de la guerra y transmitía el deseo de libertad mediante la metáfora de un arroyo que corre hasta desembocar en el mar: "viaje durante el cual se atrapaban distintas estampas populares: gente que trabaja y sufre, que vive y busca una esperanza". Uthoff aconsejó a los creadores latinoamericanos no imitar lo que se hacía en otros lugares.[123]

La temporada anual de *El lago de los cisnes* se programó del 4 de marzo a 5 de abril en la isleta del viejo Bosque de Chapultepec.[124] En el AN, durante los Domingos Culturales Matutinos, se presentó la CND con *Fanfarria, Don Quijote* y *El cascanueces* (2 y 9 de marzo).[125] El día 23, y dentro del mismo ciclo, bailó *Saerpil, Divertimento* y *Baile de graduados;*[126] y el 30, *Sonata, Andante* y *Gran Suite de jazz.*[127] La CND programó además *Suite infantil* y *Las bodas de Aurora* (6 y 13 de abril).[128] Dentro del 2º Festival del Centro Histórico bailó *Fanfarria, Divertimento* y *Baile de graduados* (19 de abril).[129]

En abril Guillermo Arriaga informó que se había llevado a cabo, como todos los años, la temporada anual de *El lago de los cisnes* en el Bosque de Chapultepec, y que organizaría jornadas de solidaridad para los damnificados del terremoto que afectó a México en 1985, las cuales tendrían lugar en el AN, además de otras pequeñas funciones en los albergues "para darles a nuestros hermanos en desgracia un poquito de aliento". Asimismo comunicó que, debido a que se pospusieron las fechas para el FIC, la CND realizaría una gira por las ciudades con las que ya había establecido convenios en fechas cercanas a su participación en el mencionado festival. De tal manera, iniciaría su recorrido el 31 de octubre en Querétaro y culminaría el 9 de noviembre en Guanajuato, donde *La bella durmiente* sería el primer espectáculo de la programación del FIC. Anunció también que el 10 de noviembre la CND se prepararía para la temporada de invierno en el TBA, que comenzaba el 14 de noviembre, para terminar el 8 de diciembre con *El cascanueces* y *La bella durmiente del bosque*.[130]

José Barros Sierra comentó que en la temporada de primavera de la CND se exhibirían *Las sílfides, Saerpil* y *La fille mal gardée*, programa que se alternaría con las presentaciones de *El lago de los cisnes* en el Bosque de Chapultepec. En la nota Barros Sierra alabó el trabajo de la CND y subrayó que éste debía recibir apoyo.[131] La temporada de primavera de 1986 se programó para el 29 de abril, 4 y 6 de mayo en el TBA con *Las sílfides*, *Saerpil* y *La fille mal gardée*;[132] los días 13 y 17 se bailó *Saerpil, Suite de Don Quijote* y *Baile de graduados*;[133] y los días 8, 11 y 13, *Recuerdos*, el estreno *Reflejos del arroyuelo* e *Imágenes del quinto sol*.[134]

En el programa de mano se incluía una descripción de las partes que constituían *Reflejos del arroyuelo:* Los mapuches, Mañana me voy p'al norte, Angelita Huenuman, Ojos azules, Subida, Vamos mujer, El Tinku, La pericona, Despedida del pueblo, y Lo que yo más quiero. Y explicaba que la obra era:

> …un juego de espejos, los bailarines reflejan las imágenes que el arroyuelo silencioso, pero persistente, ha capturado en su *continuum* de las montañas al mar. El trabajo […] involucra emotivamente a los bailarines con el sentimiento que a él le producen las canciones, expresando, por un lado, una aparente felicidad que se evidencia en las hermosas pulsaciones de la música y, por otro, el sentimiento de tristeza y soledad que frecuentemente nos evoca la letra de la canción nostálgica.

En Chile se galardonó a esta obra como la mejor de 1984 y ganó el Premio Nacional de la Crítica Chilena.[135]

[123] S/a, "Cada país debe crear una danza propia, sin limitaciones", en *Excélsior*. México, D. F., 18 de febrero de 1986, FFS-BNA.
[124] Programa de mano *El lago de los cisnes,* INBA/DDF/Sociocultur. México, D. F., 1986, ACND.
[125] Programa de mano Domingos Culturales Matutinos, CND, Auditorio Nacional, INBA/SEP. México, D. F., 1986, ACND.
[126] Programa de mano Domingos Matutinos Culturales. México, D. F., 23 de marzo de 1986, ACND.
[127] *Ibid*., 30 de marzo de 1986, ACND.
[128] *Ibid*., abril de 1986, ACND.
[129] Programa de mano 2º Festival de Primavera, CND, Centro Histórico de la ciudad de México, CND, INBA/DDF. México, D. F., 1986, ACND.
[130] S/a, "La Compañía Nacional de Danza hará jornadas de solidaridad", en Excélsior. México, D. F., abril de 1986, FFS-BNA.
[131] José Barros Sierra, "Temporada de Primavera", en *Excélsior*. México, D. F., 20 de mayo de 1986, FFS-BNA.
[132] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Primavera, TBA, INBA/SEP. México, D. F., 1986, ACND.
[133] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Primavera, TBA, INBA/SEP. México, D. F., 3 y 17 de mayo de 1986, ACND.
[134] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Primavera, TBA, INBA/SEP. México, D. F., mayo de 1986, ACND.
[135] *Idem*.

Irma Morales y Zygmunt Szostak en *Esmeralda*. Coreografía de Laura Echevarría y Jorge Cano.

En mayo, Saide Sesín entrevistó a Michael Uthoff —bailarín de formación clásica que estudió con José Limón y Kurt Jooss—, quien vino de Estados Unidos a montar su obra como una muestra de solidaridad con México. En esos momentos él se encontraba dirigiendo el Hartford Ballet, cargo que desempeñaba desde hacía catorce años. Según su experiencia, Uthoff comentó que el público estaba aburrido de la abstracción, por lo que él se inclinaba por "sacar al clásico un poco de su balance y rigidez", en busca de la "danza natural". Reconoció Uthoff que todo estilo daba libertad y que lo importante era el talento creativo, pues la danza era un "espectáculo", además de expresión social.[136]

Como respuesta a la temporada de primavera, Patricia Cardona reseñó que en la programación se incorporaron obras tradicionales –en apoyo al sentido histórico– y de "factura reciente", mismas que le parecieron incalificables e híbridas. La crítica se preguntó entonces por el rumbo que seguía la CND, pues tal parecía que perseguía:

> …el puro divertimento, el juego formal del espacio y la ilustración de la música […] la modernización de la tradición […] la visualización del sentimentalismo…, espectáculo para el que siempre había un público y para el que se trabajaba duro, pero que caía en la repetición de los mismos gestos: todos miran igual, todos giran igual.

En su opinión, el intento de montar obras contemporáneas desde esta perspectiva —y se refirió a *Reflejos del arroyuelo*— obedecía a tratar de escapar del aburrimiento. La obra, tan anunciada y esperada, vino a "hacerle la competencia a Amalia Hernández, sólo que con música chilena"; un ballet clásico que hace "concesiones a los pasitos del folclor de aquellas tierras, o bien, el folclor chileno que aspira a alcanzar la categoría de clásico". Así, señaló que las canciones de Violeta Parra, del grupo Inti Illinnayi, de Víctor Jara, eran ilustradas y arrancaban aplausos por su constante fluir: "un folclore para salón de té", interesado en el juego visual que seduce por su vacuidad.[137]

Desde el punto de vista de la bailarina Carmen Correa, *Reflejos del arroyuelo* era una coreografía conformada con música latinoamericana en la que no se usaban las puntas, y el vestuario consistía en unas faldas amplias con las que los bailarines realizaban movimientos folclóricos tradicionales, con los brazos atrás. Era un tanto neoclásica: "una pieza muy *light*", que gustaba para abrir programa, como *Fanfarria*, "piezas muy suaves".[138]

Durante el VII Festival de Arte Primavera Potosina, realizado del 18 al 25 de mayo, la CND presentó en el Teatro de la Paz *Las sílfides, Divertimento* y *Baile de graduados* (22 de mayo); como segundo programa, *La fille mal gardée, Saerpil* y *Reflejos del arroyuelo* (23 de mayo); y como tercero, *Don Quijote* y *Suite infantil* en el Teatro de la Ciudad (24 de mayo).[139] Una nota registró el lleno total en esta función y destacó que, a diferencia del día anterior, la CND ofreció un programa donde se apreció su tendencia contemporánea. Guillermo Arriaga explicó que con ello se trataba de darle un "sentido versátil a la compañía", pues así se enriquecía el cuerpo de baile.[140]

La temporada del TD, en los meses de mayo y junio, se llevó a cabo con el recién formado Ballet de Cámara de la CND. En junio la agrupación se presentó en el TB con *Serenata opus 8* y *Don Quijote*, y en agosto con *Las sílfides, La fille mal gardée,* en versión de Enrique Martínez (3 y 24 de agosto),[141] y *Sonata*, de Carlos López; así como *Grand pas de quatre* e *Imágenes del quinto sol* (10 y 31 del mismo mes).[142] Ambos programas se ofrecieron en el AN, dentro de los Domingos Culturales. Para terminar el mes, el Ballet de Cámara de la CND viajó a Córdoba, Veracruz, para presentarse el 28 en la Casa de la Cultura, en el Teatro Pedro Díaz,[143] con *Paquita* (con Laura Morelos e Iker Mitchel); *Las sílfides* (con Imelda Padilla

[136] Saide Sesín, "Michael Uthoff: La danza está volviendo al expresionismo", en *Unomásuno*. México, D. F., 7 de mayo de 1986, FFS-BNA.
[137] P. Cardona, "Entre el folclore y el Palacio de Bellas Artes", en *Unomásuno*. México, D. F., 20 de mayo de 1986, FFS-BNA.
[138] Carmen Correa, en entrevista realizada por María Cristina Mendoza. México, D. F., 22 de agosto de 2012.
[139] Programa de mano 7º Festival de Arte Primavera Potosina, Programa general. San Luis Potosí, S. L. P., del 18 al 25 de mayo de 1986, ACND.
[140] S/a, "Cerró con arte puro la Compañía Nacional de Danza", en *Momento*. San Luis Potosí, S. L. P., 24 de mayo de 1986, ACC.
[141] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Domingos Culturales Matutinos, Auditorio Nacional, INBA/SEP. México, D. F., agosto de 1986, ACND.
[142] *Idem.*
[143] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Ballet de Cámara, INBA/Casa de la Cultura de Córdoba. Córdoba, Ver., 28 de mayo de 1986, ACND.

y Jacinto García); *Todos vamos al cielo*, coreografía de Dariusz Blajer (con música de Malher, interpretada por Cuauhtémoc Nájera); *Andante* (con Carmen Correa y Jaime Camarena); *Vals* (con Blanca Martínez); *Dos a vals,* de Guillermo Valdez (con música de Strauss e interpretado por Laura Morelos e Iker Mitchell); *Esmeralda* (con Correa-Camarena); *El cisne blanco* (con Blanca Martínez y Cuauhtémoc Nájera); y *Pas de Vendanges.*

La CND llevó a Mazatlán, Sinaloa, *La bella durmiente,* que se bailó los días 11 y 12 de julio en el Teatro del Seguro Social, y el día 26 presentó *Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda Central.*[144] Después regresó al AN con una temporada de cinco funciones, dentro del ciclo Domingos Culturales, con *Las sílfides* y *La fille mal gardée* (3 y 24 de agosto)[145]; *Sonata, Grand pas de quatre* e *Imágenes del quinto sol* (10 y 31 de agosto);[146] y *Recuerdo, Suite de Don Quijote* y *Baile de graduados* (17 de agosto).[147]

La temporada de otoño en el TBA constó de cuatro programas, incluyendo obras de autores románticos y contemporáneos. Se estrenó *Esmeralda*, de Laura Echevarría y Jorge Cano; *Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda Central,* de Josefina Lavalle; y *Serenata opus 8,* de Carlos López. Los papeles estelares se alternaron entre Susana Benavides, Sylvie Reynaud y Diane Gaddy; y Zygmunt Szostak y Dariusz Blajer.

El 26 de septiembre se estrenó en el TBA la obra *Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda Central*, coreografía de Josefina Lavalle (con música de Mario Kuri, y libreto y coordinación general de Guillermo Arriaga).[148] La autora explicó que su intención fue hacer una síntesis histórica al abordar los temas de la Colonia, la Reforma, el porfiriato y la revolución. Guillermo Arriaga hizo hincapié en el reto que representaba llevar un mural al movimiento, y Lavalle declaró que el propio Diego Rivera le pidió que realizara esta danza; sólo dos años antes, a raíz de los homenajes a José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, la idea cobró fuerza en ella, y comenzó a trabajar en la descripción de las cuatro etapas de la historia de México, "sin olvidar el centro del mural, donde se encuentran Diego Rivera, Posada y la muerte catrina".[149]

Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda Central. Coreografía de Josefina Lavalle. Foto: Alida Kent.

Suite oriental. Cuerpo de baile femenino.

El 28 septiembre en el TB, durante el programa Maestros a Bellas Artes, la CND bailó *En l'air*, Último otoño, *Pas de deux a trois* y *Saerpil.*[150] Para el XVI FIC, en el Teatro Juárez, de Guanajuato (30 de octubre), se programó *Divertimento* (con Diane Gaddy y Octavio Nieto en los roles protagónicos), *Esmeralda* (con Benavides-Szostak), *Sinfonía simple* y *Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda.*[151] En otro programa se escenificó *Sueño de un domingo...,* y en la Alhóndiga de Granaditas la CND interpretó *Serenata opus 8, Adagio de la rosa, Las llamas de París, Suite oriental, La esmeralda* y *Reflejos del arroyuelo* (31 de octubre).[152]

[144] J. O. Sosa, *op. cit.*, p. 115.
[145] Programa de mano CND, AN, agosto de 1986, ACC.
[146] *Idem.*
[147] S/a, "Domingos culturales", en *Excélsior.* México, D. F., 2 de agosto de 1986, FFS-BNA.
[148] Programa de mano *Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda Central*, INBA/SEP. México, 1986, AJC.
[149] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.*, p. 491.
[150] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, INBA/SEP Cultura. México, D. F., septiembre de 1986, ACND.
[151] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, XIV FIC, INBA/SEP. Guanajuato, Gto., 30 de octubre de 1986, ACC.
[152] Programa de mano XIV FIC, CND, Explanada, INBA/SEP. Guanajuato, Gto., octubre de 1986, ACND.

También como parte de la temporada de otoño en el TBA se programaron las obras *Giselle* (11, 13, 16 y 18 de noviembre);[153] *Serenata, Reflejos del arroyuelo* y *Catulli Carmina* (los días 15, 22 y 29 de noviembre);[154] *Divertimento, La esmeralda, Sinfonía simple* y *Sueño de un domingo…* (23, 25, 27 y 30 de noviembre).[155] La temporada concluyó con la exhibición de *El cascanueces* en el TBA, los días 2, 4, 6, 7, 9, 11, 13 y 14 de diciembre.[156]

Ya en 1987, se inició la temporada de *El lago de los cisnes* en la isleta del Bosque de Chapultepec (del 2 de marzo al 4 de abril).[157] El 19 de marzo, en las actividades del Tercer Festival de Primavera del Centro Histórico de la Ciudad de México, la agrupación llevó al TBA las obras *Fanfarria, Sueño de un domingo…, Las bodas,* reposición de Irina Nijinska (coreografía de Bronislava Nijinska, con música de Stravinsky, escenografía y vestuario de Natalia Gontcharova), con Emmanuelle Lecomte (La novia) y Ariel López (El novio).[158] Esta obra, que no gustó a la mayor parte del público, fue bien acogida por los interesados en la historia de la danza, pues por primera vez se presentaba en México con elementos nacionales. *Las bodas* constaba de cuatro cuadros: La trenza, La casa del novio, La partida de la novia y El banquete de bodas.

Les noces. Coreografía de Bronislava Nijinska, montaje de Irina Nijinska. Foto: Alida Kent.

El 9 de abril, en Querétaro, se presentó la CND en el Auditorio Josefa Ortiz de Domínguez con *Serenata opus 8, Sinfonía simple* y *Reflejos del arroyuelo.*[159]

La dirección de Guillermo Arriaga volvió a ser amenazada por las críticas sobre su gestión. Los bailarines se mostraron inconformes con la línea artística del ex bailarín y coreógrafo representativo de la danza moderna y contemporánea mexicana. Tal parecía que preferían a alguien ajeno a la danza, que administrara de manera ordenada el gremio sin vulnerar los beneficios adquiridos a lo largo de los años. Como respuesta a las inconformidades manifiestas, el investigador César Delgado se quejó de los salarios de privilegio de la CND, mismos que, en su opinión, la hundían en el "aburguesamiento y el conformismo", mientras los grupos independientes de danza contemporánea padecían hambre y miseria. Delgado comparó en aquel momento a la CND con una fábrica en la que los obreros estaban "cansados de manejar la misma maquinaria durante largos años", pues en voz de la ex Primera bailarina, Susana Benavides, a sus diecisiete años parecían cansados, y rechazaban clases y ensayos. El escrito indicaba que la estructura de la CND se había resquebrajado en los últimos cuatro años, y en opinión de algunos bailarines dejó de evolucionar. Las críticas se fundamentaban en el uso inadecuado de los recursos en producciones, y la excesiva burocracia: ochenta bailarines y treinta y seis administrativos, por lo que se requería una mejor definición de los objetivos y la línea de trabajo.

En la nota de Delgado, Anadel Lynton, investigadora del Cenidi Danza, hizo la siguiente sugerencia para mejorar el funcionamiento de la Dirección de Danza:

[153] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño, TBA, INBA/SEP. México, D. F., noviembre de 1986, ACND.
[154] Programa de mano Temporada de Otoño de la Compañía Nacional de Danza, TBA, INBA/SEP. México, D. F., noviembre de 1986, ACND. *Excélsior*. México, D. F., 9 de noviembre de 1986, FFS-BNA.
[155] Programa de mano Temporada de Otoño de la Compañía Nacional de Danza, TBA. México, D. F., noviembre de 1986, ACND.
[156] Programa de mano *El cascanueces*, Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño. México, D. F., diciembre de 1986, ACND. El repertorio de 1986 era: *Fanfarria, Suite de Don Quijote, Gran Suite de jazz, Saerpil Divertimento, Baile de graduados, Suite infantil Cri-Crí, Las bodas de Aurora, El lago de los cisnes, El corsario, Las sílfides, La fille mal gardée, Recuerdo, Reflejos del arroyuelo, Imágenes del quinto sol, Festival de las flores de Genzano, Esmeralda, Pas de deux de El lago de los cisnes, Pas de Vendanges (Giselle), Paquita, Andante, Todos vamos al cielo… pero cómo, Huapango, Solo de flauta, Vals, El cisne negro, Sinfonía simple, Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda Central, Serenata opus 8, Catulli Carmina, La bayadera, Simisma, El cascanueces, Sonata y Grand pas de quatre.*
[157] Programa de mano *El lago de los cisnes*, INBA/SEP. México, D. F., 1987, ASR.
[158] Programa de mano Noche de Gala, CND, TBA, INBA/Club de Clubes/DDF. México, D. F., marzo de 1987, ACND.
[159] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, AJOD/Universidad Autónoma de Querétaro. Querétaro, Qro., abril de 1987, ACND.

> Creo que el papel del INBA debe ser proporcionar la infraestructura y los estímulos para que se manifieste a través de compañías independientes aglutinadas alrededor de proyectos artísticos propios. Se requiere por tanto de la creación de un Consejo que apoye la pluralidad de líneas creativas, canalizando recursos por medio de contrataciones para temporadas y giras para todo tipo de público, organizadas por el INBA como por otras instituciones; una difusión amplia y fundamentada en los medios de comunicación, sobre todo la televisión, comisiones para producciones coreográficas y cursos constantes de capacitación y actualización. El arte de la danza en nuestro medio no debe ser oficializado ni burocratizado, pero sí recibir un apoyo fuerte, coherente y planificado de parte del INBA.[160]

En abril dio inicio la temporada en el AN, en la cual la CND bailó la *Suite infantil* y la *Suite de Don Quijote* (5 y 12 de abril),[161] y en el mismo mes realizó una gira a Zacatecas para participar en el Programa de Semana Santa "Zacatecas en la Cultura" con *Pas de Vendanges, Las sílfides, Andante* (Carmen Correa y Jaime Camarena), *El corsario* (Irma Morales y Cuauhtémoc Nájera), *Bakhti*, coreografía de Maurice Béjart (Carmen Correa y Jaime Camarena), y *En espera de Ulises,* de Marco Antonio Silva, en el Teatro de la Ciudad, de Fresnillo. El mismo programa se interpretaría en el Teatro Fernando Calderón (16 de abril), en el Teatro Hinojosa (19 de abril),[162] y en el Auditorio Universitario de Durango, durante los festejos del XXX Aniversario de la Universidad Juárez (20 de abril).[163]

En la Feria de San Marcos se presentó el programa *Grand pas de quatre* (Rebeca Ramos, Rosalba Navarro, Blanca Martínez y Tihui Gutiérrez), *Zapata* (Rosalba Navarro y Óscar Leyva), *Huapango* y *Sinfonía simple*.[164]

Ya en México la CND regresó al TBA, donde presentó la *Suite infantil* para festejar el Día del niño para los hijos de los trabajadores del instituto (25 de abril),[165] y se sumó a las actividades organizadas por el Cenidi Danza con motivo del Día Internacional de la Danza, el 29 del mismo mes. El 15 de mayo actuó en el Teatro Pedro Díaz, de Córdoba, Veracruz, con *Grand pas de quatre*, el *pas de deux* del segundo acto de *El lago de los cisnes* (con Blanca Martínez y Cuauhtémoc Nájera), el *pas de deux* de *El cisne negro* (con Irma Morales y Óscar Leyva), *Aria*, coreografía de Carlos López, (con música de Bach, interpretada por Rosalba Navarro y Eduardo Vega), *Pas de deux a trois* (con Gaddy-Szostak) y *Divertimento,*[166] y llevó el mismo programa a Xalapa, Veracruz.[167]

La CND volvió al TBA el 25 de abril con *Fanfarria, Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda Central* y *Las bodas,* de Bronislava Nijinska. También en abril viajó a Aguascalientes, donde volvió a alegrar la Feria de San Marcos al interpretar *Saerpil, El corsario, Fanfarria* y *Suite de Don Quijote,* con la primerísima bailarina Susana Benavides y Zygmunt Szostak en el Teatro Morelos (el día 16).[168]

Dentro del ciclo Domingos Matutinos de Danza, organizado en el Teatro de los Insurgentes (TI), la CND bailó *Suite de jazz, La silla* y *Suite infantil* (28 y 30 de mayo).[169] Días después el conjunto viajó nuevamente a Nayarit, donde interpretó *Grand pas de quatre, Don Quijote* (*pas de deux*), *Zapata, Huapango* y *Fanfarria*.[170]

A fines de julio Manuel Alba anunció que Dietmar Seyffert, coreógrafo de *La consagración de la primavera,* había llegado a la CND el 7 de junio. Su figura, dijo Alba, "semejaba un león". En una entrevista el coreógrafo señaló que durante el montaje de *La consagración* con la CND sintió que los bailarines no podían realizar muy bien los movimientos, pero captaron el sentido de la obra de manera excelente: "tienen más emoción que técnica y Ariel López es uno de los mejores 'viejos' que he tenido. Estoy

[160] César, Delgado Martínez. "A propósito de *El lago de los cisnes*. Fulgor y crisis de la CND". *Tiempo libre*, México, D.F., 26 de marzo 1 abril de 1987. CND, Plantilla del personal artístico, BNA.
[161] Programa de mano Compañía Nacional Danza, AN, INBA/SEP. México, D. F., abril de 1987, ACND.
[162] Programa de mano CND, Zacatecas en la Cultura, Teatro de la Ciudad (en Fresnillo) y Teatro Hinojosa, Instituto Cultural de Zacatecas/INBA/Gobierno del Estado/SEP. Fresnillo, Zac., abril de 1987, ACND.
[163] Programa de mano CND, Auditorio Universitario, Universidad Juárez. Durango, Dgo., 20 de abril de 1987, ACND.
[164] Programa de mano Feria de San Marcos 1987, Instituto Cultural de Aguascalientes/INBA/Cigarrera La Moderna. Aguascalientes, Ags., 8 de mayo de 1987.
[165] Cartel Día del niño, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., abril de 1987, ACND.
[166] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Teatro Pedro Díaz, Casa de la Cultura de Córdoba/INBA/SEP. Córdoba, Ver., mayo de 1987, ACND.
[167] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, INBA/Ayuntamiento de Xalapa. Xalapa, Ver., 16 de mayo de 1987, ACND.
[168] Programa de mano Feria de San Marcos, Instituto de Cultura de Aguascalientes/INBA/Cigarrera La Moderna. Aguascalientes, Ags., 16 de abril de 1987, ACND.
[169] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Domingos Matutinos de Danza, TI, INBA. México, D. F., mayo de 1987, ACND.
[170] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Gobierno del Estado de Nayarit/INBA, mayo de 1987, ACND.

maravillado con los solistas". Seyffert explicó que había montado esta misma obra para la Ópera de Berlín, la compañía de Pina Bausch y el Ballet del Siglo XX, y aseguró que faltaba su estreno durante el XV FIC para apreciar "todo lo que pueden dar bailarines de una compañía que, a pesar de ser la que más subsidio tiene en México, enfrenta situaciones de subsistencia y creatividad muy particulares". Más adelante el coreógrafo declaraba que un sector de la CND quería "apartarse del mutismo y la reproducción de las fórmulas artísticas que les imponen; están preocupados por la ausencia en la toma de decisiones de los que finalmente hacen posible la danza: los bailarines". Continuó con algunas de las quejas que había escuchado: "De pronto nos llega alguien que quiere ser muy nacionalista […] y nosotros tenemos que hacer nacionalismo y folclor […] luego vendrá uno que adore el a gogó y nosotros tendremos que bailar a gogó". Alba expresó la paradoja de que a pesar de ser los bailarines mejor pagados no estaban resueltos sus problemas: "porque ni las estructuras para el desarrollo de su creatividad, ni tampoco sus actuales salarios les satisfacen".[171]

Durante la Temporada de Otoño de 1987 se celebraron los diez años de existencia de la CND (contados desde el decreto presidencial), razón por la que se preparó un programa especial en el TBA con las obras *Fanfarria* y *Carmina Burana* (los días 27 y 29 de septiembre, y 1, 4, 6, 8 y 11 de octubre).[172] Una nota publicada en *Novedades* difundió que la temporada se inauguró con teatro lleno, en una función a la que asistieron el director general del INBA, Manuel de la Cera, y el director de la CND, Guillermo Arriaga. El autor elogió la pureza coreográfica de *Fanfarria*, y reportó que *Carmina Burana* fue muy gustada.[173]

José Antonio Fernández reconoció el acierto del programa y mencionó que algunos de los aplausos más fervorosos fueron para la coreografía y los bailarines que, a pesar de su juventud —o quizá debido a ello—, pusieron "el corazón en sus interpretaciones". Alabó a Blanca Martínez en el papel de Flora; a Rebeca Ramos, que junto con Dariusz Blajer le regalaron al público "una bella escena de amor"; a Carmen Correa, quien fue "la encarnación de la primavera"; así como a Beatriz Correa y a Tihui Gutiérrez, que se lucieron en "su número de la taberna".[174]

La consagración de la primavera. Coreografía de Dietmar Seyffer. Toda la compañía. Foto: Alida Kent.

También en octubre la compañía presentó *Serenata opus 8; En l'air; Hércules y el león,* de Alejandro Meza; *Tema, variaciones y coda,* de Carlos López; *Bournonville 1842*, así como *Giselle* en el TD.[175]

Por esas fechas una nota hizo ver a los lectores que había transcurrido una década desde que la CND adoptara un carácter oficial, y que aún permanecía viva y en renovación constante. El autor reiteró que, de acuerdo a sus lineamientos, los directivos escogían tanto obras del repertorio tradicional como contemporáneas de coreógrafos nacionales, con la idea de tener un conjunto calificado profesionalmente, que le brindara al público un contacto con lo nacional y lo "universal nacionalizado". Su constante búsqueda de estilos y formas le había permitido a la agrupación estar presente por tres décadas para representar en la isleta del lago de Chapultepec la obra *El lago de los cisnes* a un público masivo, con más de treinta y siete funciones cada año. El reportero contabilizó un repertorio de cincuenta obras y manifestó que el titular, Guillermo Arriaga, reforzaba la tradición de búsqueda de obras nuevas con el montaje de *La consagración de la primavera*, de Dietmar Seyffert.[176]

[171] Manuel Alba, "Danza: Seyffert sin zapatos", en *Siempre*! México, D. F., 30 de julio de 1987, FFS-BNA.
[172] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño, X Aniversario, TBA, INBA/SEP. México, D. F., septiembre-octubre de 1987, ACND.
[173] S/a, "Se inició la Temporada de Otoño de la Compañía Nacional de Danza", en *Novedades*. México, D. F., 2 de octubre de 1987, FFS-BNA.
[174] José Antonio Fernández, "*Carmina Burana* de nuevo en Bellas Artes", en *El Sol de México*. México, D. F., 8 de octubre de 1987, FFS-BNA.
[175] Programas de mano, carteles y volantes, Compañía Nacional de Danza, 1987, ACND.
[176] Para el segundo semestre de 1983 los sueldos eran los siguientes: Primerísima bailarina, setenta mil pesos (Benavides); Primera bailarina, sesenta mil pesos (Gaddy); Solistas A, cincuenta y cinco mil pesos; Solistas B, cincuenta y un mil pesos; Corifeos, cuarenta y ocho mil pesos; Cuerpo de ballet A, cuarenta y cuatro mil pesos; Cuerpo de ballet B, treinta mil pesos. Se registraba un total de sesenta y tres bailarines. Compañía Nacional de Danza,

Sin embargo, para Patricia Cardona, Stravinsky tomó el té en Bellas Artes, pues los bailarines de la CND nunca asimilaron el ritmo de la partitura de *La consagración de la primavera.*[177]

En la inauguración del XV FIC Arriaga confesó estar muy satisfecho de que su compañía, junto con el grupo Tiempos Modernos y la Orquesta Filarmónica del Bajío, fueran los elegidos para iniciar las actividades del Festival Cervantino. Hizo del conocimiento público que el 8 de junio, Dietmar Seyffert, director artístico y coreógrafo principal de la Gran Ópera de Leipzig, arribó a México para montar una de las tres versiones de *La consagración de la primavera.* Anunció que el 18 de octubre la CND bailaría en el Auditorio de Querétaro, en tanto que el 28 se presentaría en el Teatro Juárez, de Guanajuato, con *Catulli Carmina, Vitálitas* y *Les noces.*[178]

La consagración de la primavera se interpretó en la Alhóndiga de Granaditas. Al día siguiente, y en el mismo lugar, el programa fue *Sinfonía simple, Zapata, Huapango* y *Homenaje a Diego Rivera.*[179] Además, Arriaga mencionó las próximas funciones de la compañía en Cuernavaca, en el Jardín Borda; y en Culiacán, dentro del Primer Festival Artístico del Noroeste. Aprovechó la ocasión para difundir el esfuerzo realizado por la CND, que presentó entre ciento veinte y ciento cincuenta funciones (una presentación cada tercer día, en promedio), e insistió en que la agrupación estaba a la altura de cualquiera del mundo.[180] Saide Sesín, enviada de *Unomásuno* a Guanajuato, escribió que *La consagración de la primavera* mostró "movimientos geométricos y de cierta estructura" que recordaban a las antiguas figuras egipcias, "con direcciones contrarias, *pas de deux* al revés y gran actividad en los pies". Esta coreografía demostró que las bailarinas de la compañía podían cambiar de estilo y enriquecer su repertorio con movimientos novedosos.[181]

Fátima de Miguel, otra enviada especial, asentó que años antes la CND tenía grandes solistas y un cuerpo de baile de "mediana calidad", mientras que ahora todos sus integrantes poseían calidad técnica y ejecutaban las coreografías con belleza y precisión. Tres coreografías de corte contemporáneo sorprendieron al público: *Catulli Carmina,* la de mayor aceptación, *Vitálitas* y *Les noces*, un ballet donde el cuerpo de baile se "vuelve la estrella".[182] Como coreógrafos de la temporada la periodista mencionó a Carlos López, Bronislava Nijinska, Nellie Happee, Gloria Contreras, Dietmar Seyffert, Renato Magalhaes y Marco A. Silva.

Mireya Ballesteros reportó que el grupo comenzó con una obra fastuosa en cuanto a musicalidad y movimiento escénico (*Catulli*); continuó con una abstracta, simbólica, que a pesar de su gran contenido dancístico poco entendió acerca de ella el público (*Vitálitas*); y siguió con otra pieza que exigió la intervención de toda la compañía (*Les noces*). En *Catulli*, la primera obra, Dariusz Blajer tuvo una interpretación relevante: "su técnica y expresión corporal dieron fuerza al drama mitológico abordado por Orff […] Tihui Gutiérrez y Cuauhtémoc Nájera complementaron la trilogía amorosa […] el cuerpo de baile también lució y dio la atmósfera precisa a este amor, pasión, lujuria y traición amorosa". Ballesteros dijo entonces que *Vitálitas* –acompañada al piano por Héctor Rojas, y en la que intervenían seis bailarinas y un bailarín– podía observarse desde un punto de vista dancístico, o bien, dramático, ya que abordaba la guerra fría y el problema nuclear;[183] mientras que en *Las bodas*, la fuerza temática recayó en el cuerpo de baile.[184]

Carlos Sánchez se quejó de la mala impresión que le había dejado la compañía al público. Agradeció que dentro del teatro no soplara el aire, pues si así fuera, habría tirado a los bailarines "cuando hacen sus endebles arabescos". En su opinión, *Catulli Carmina* era un trabajo mal ejecutado, situación sorprendente para una compañía que contaba con recursos económicos y humanos para hacer cosas a la altura del FIC. En *Vitálitas*, el autor pudo constatar que había elementos capaces de realizar un trabajo mucho más decoroso. Comentó que esta coreografía fue la mejor: los bailarines solistas mostraron

Plantilla de personal artístico, expediente G22, CND, CGB, BNA.

[177] P. Cardona citada en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.*, p. 500.

[178] Programa de mano XV Festival Internacional Cervantino, CND, Teatro Juárez, SRE/Gobierno del Estado de Guanajuato/SEP. Guanajuato, Gto., 28 de octubre de 1987.

[179] Programa de mano XV FIC, CND, SRE/SEP/Gobierno del Estado de Guanajuato/INBA, octubre-noviembre de 1987, ACND.

[180] P. Rosales y Zamora, "Urgen en México más compañías dancísticas", en *Excélsior*. México, D. F., 17 de octubre de 1987, FFS-CND.

[181] Saide Sesín, "Inauguró González Avelar en representación de DLM el Festival Internacional Cervantino", en *Unomásuno*. México, D. F., 17 de octubre de 1987, FFS-BNA.

[182] Fátima de Miguel, "XV Festival Internacional Cervantino", en *El Sol de México*. México, D. F., 30 de octubre de 1987, FFS-BNA.

[183] Gloria Contreras abordó este tema en *Integrales, Opus* 32 y *Arcana*.

[184] Mireya Ballesteros, "Grandes contrastes coreográficos de la Compañía Nacional de Danza del INBA", s/r. San Luis Potosí, S. L. P., 30 de octubre de 1987, ACC.

dominio de su técnica y expresividad, pues la obra estaba despojada de cualquier artificio escénico. *Les noces* era una pieza de museo, que permitió asomarse de una manera más o menos fidedigna al concepto coreográfico de los ballets clásicos de su época, verdaderamente revolucionarios. La puesta en escena fue de alguna manera meritoria, ya que hizo posible exhibir el trabajo de los bailarines: "nada sobresaliente de qué hablar bien, ni nada decepcionante de qué hablar mal […] En muchos momentos el público se dejaba llevar más por lo que oía, que por lo que veía, pues los músicos lograron mucho más ocultos en el foso, que los bailarines sobre el escenario".[185]

Xavier Echeveste comentó que, debido a que la CND presentaba un programa diferente, había albergado la esperanza de ver en plenitud a sus bailarines. Primero se quejó de la mala organización del evento, notoria desde el momento en que la prensa se sentó y fue "corrida" por Guillermo Arriaga de forma grosera. Indicó que *Catulli Carmina* era una obra llena de energía y erotismo en la que sobresalieron Zygmunt Szostak y Tihui Gutiérrez, y "donde podemos apreciar una homogeneidad de movimientos, tanto de las doncellas como de los jóvenes, quizá sólo algunos problemas en las cargadas y en la coordinación de ciertos cuadros, siendo al final fuertemente aplaudida por los asistentes". En cambio, *Vitálitas* "era fría, carente de gracia y sentimiento", ni clásica ni contemporánea, con movimientos torpes, pesados y repetitivos, lo que producía cansancio en el espectador. De *Las bodas* expresó: "Lo que se vio en escena fue un terrible amontonamiento de bailarines y bailarinas, en una desincronización constante de movimientos, donde los protagonistas principales permanecen generalmente relegados en un segundo plano, y visualmente desapercibidos". El aplauso "fue pobre y por compromiso […] No obstante toda la enorme publicidad y apoyo con que cuenta la CND […] no ha podido lograr un nivel respetable y por consecuencia una calidad dancística que sea orgullo del país, lo cual es una verdadera lástima".[186]

Algunos bailarines de la CND, como Cuauhtémoc Nájera, afirmaron que trabajar con Irina Nijinska en el montaje de *Les noces* —una gran coreografía, aunque "no actual"— fue una experiencia inigualable. Esta obra pertenecía a otra época y, desde su perspectiva, valió la pena revivirla como parte de la historia de la danza. En opinión de Reyna Pérez, *Les noces* fue una de las obras más importantes que montó la compañía, pero la gente no sabía apreciarla, y explica que cuando ella la remontó tiempo después, representó una especie de doctorado: "es una obra difícil, pero pienso que sí se debería de tener en repertorio, por la necesidad de conocer la historia de la danza […] conocemos nada más un periodo de lo que es la danza clásica y, digamos, todo lo que ya es viejo, estamos hablando del XIV, del XVII, queda fuera".[187]

El 5, 6 y 7 de octubre la CND se presentó con *Giselle* en el AN, y el 11 y el 13 del mismo mes las obras incluidas serían *La bayadera*, reposición de Laura Echevarría; Último otoño, de Job Sanders; *Diana y Acteón* y *Baile de graduados*. El 15 de octubre la compañía bailó *Las sílfides* y *Carmen*, de Alberto Alonso, en el mismo foro. Dentro de estas presentaciones en el AN se incluyeron en el programa las obras *Los instrumentos*, de Isabel Ávalos, y *La fille mal gardée,* en versión de Enrique Martínez (28, 29 y 30 de octubre).

En el TD la CND interpretó *Suite de jazz, Pas de deux a trois*, ambas de Carlos López; *Dueto, Ven… Ven a mí* (otro dueto que se llevó a Cuba con Tihui Gutiérrez y Dariusz Blajer), ambas de Nellie Happee; y *Suite de Don Quijote*, con coreografía de Laura Echevarría (los días 21, 22 y 23 de octubre). Por otra parte, en el TBA y durante su temporada de otoño, la CND presentó *Sinfonía simple, Ausencias* (de Marco Antonio Silva) y *La consagración de la primavera* (los días 8 y 10 de noviembre);[188] y *Catulli Carmina, Vitálitas* y *Les noces* (12, 17, 15 y 19).[189]

En el programa de mano se explicaba el tema de *Les noces:*

> En la Rusia zarista, religiosa y pagana a la vez, era tradicional que un día antes de la boda se cortara el pelo de la novia. En esta escena, y dentro de un ambiente de nostalgia, las amigas de la novia trenzan su largo cabello por última vez. Sus padres la bendicen. La novia fue interpretada por Emmanuelle Lecomte y el novio fue Domingo Rubio.

[185] Carlos Sánchez, "Crónica de una noche de ballet", s/r, ACC.
[186] Xavier Echeveste, "La Compañía Nacional de Danza y su baile de mediocridad y aburrimiento", en *Contacto*. Guanajuato, Gto., 30 de octubre de 1987, ACC.
[187] Reyna Pérez, en entrevista realizada por María Cristina Mendoza. México, D. F., 18 de enero de 2012.
[188] Programa de mano CND, X Aniversario, TBA, INBA/SEP, noviembre de 1987.
[189] S/a, "Danzas en la Temporada de Otoño", en *Excélsior*. México, D. F., 6 de octubre de 1987, FFS-BNA.

Acerca de *Catulli Carmina,* se registró en el programa:

> En las fiestas de Eros, en Roma, las doncellas y los mancebos hacen evocaciones lúbricas a Venus, mientras los viejos, ignorando a los jóvenes con sus fervientes promesas de amor, se divierten jugando a los dados. Aparece Lesbia y conoce al poeta Catullus y a Celius, su mejor amigo. El poeta se siente atraído por ella y se la lleva con él. En versos voluptuosos, todos celebran la exuberancia de Lesbia, exaltando al amor. Lesbia traiciona a Catullus y se entrega a Celius. Finalmente, la condena cae en Lesbia, amante del placer e insensible al amor.

Las funciones fueron interpretadas por Tihui Gutiérrez (Lesbia), Szostak o Blajer (Catullus) y Óscar Leyva o Cuauhtémoc Nájera (Celius).[190]

En el Jardín Borda, el 20 de noviembre, la CND escenificó *Sinfonía simple, Zapata, Huapango* y el segundo acto de *El cascanueces.*[191] Para el Festival Cultural de Sinaloa, cuyo lema fue "Hoy la cultura apunta al noroeste", presentó *Fanfarria* y *Carmina Burana* en el Teatro Pablo de Villavicencio, el 27 de noviembre[192] y el 15 de diciembre.[193] Aldo Rodríguez escribió en un periódico local: "cuerpos perfectos que desafían las leyes de la gravedad, apoyados por un magnífico bloque instrumental como es la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, dirigida por Julio Vigueras".[194]

Isabel Beteta de Cou comentó, a fines del año, que era notorio el interés de la CND por incorporar obras con un lenguaje de movimiento más contemporáneo. Sin embargo, cuestionó el resultado de ese intento, ya que el entrenamiento de los bailarines se llevaba a cabo en el salón de clase, mientras que la actitud y la mentalidad eran resultado de la escuela. Beteta de Cou observó un marcado contraste entre la ejecución de *Sinfonía simple,* de Nellie Happee, y las obras contemporáneas, en particular *La consagración de la primavera,* de Seyffert. Advirtió que al programa se incorporó la obra *Ausencias*, de Marco Antonio Silva, con música especialmente compuesta por Guillermo Briseño, cuya colaboración causó muchos comentarios y expectativas.

De *La consagración de la primavera* expresó: "destaca la variedad y claridad del dibujo escénico que pasa de movimientos grupales a las formas geométricas; formando los primeros imágenes poderosas, y las segundas, impresiones más reposadas; o bien, son utilizadas por su valor simbólico (el círculo ritual al final, la diagonal de la procesión de 'la elegida' para el sacrificio".

Sin embargo, a la periodista le pareció que la obra no le pertenecía a la compañía debido a que:

> Una *Consagración de la primavera* por definición requiere de una fuerza sensual, elemental, casi de cualidad animalesca; y los bailarines de la compañía, que han dedicado su vida a cultivar lo etéreo, espiritual e incorpóreo, están lejos de querer darle el carácter que esta coreografía requiere. Se ve que no hay un convencimiento pleno de lo que están haciendo.

También criticó el vestuario fuera de contexto, pues "no se inspira en un mundo sensual y primitivo", aunque aclaró que la obra "tiene momentos sumamente plásticos, sobre todo en los movimientos de masas que tienen gran fuerza expresiva".[195]

El cascanueces ocupó el espacio del TBA los días 2, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 13 y 14 de diciembre.

En 1987, tras permanecer cuatro años al frente de la institución dancística más apoyada, Guillermo Arriaga dejó la dirección sin terminar su periodo. Como resumen de su gestión resaltó los puntos positivos: la creación del Cenidi Danza José Limón; la apertura del Teatro de la Danza a los grupos independientes con el apoyo de la cartelera, programas de mano y técnicos, además de ofrecerles las entradas de la taquilla; sumarse al Premio Nacional de Danza de la UAM y crear el Premio Bellas Artes de Coreografía, que desde hacía tres años se entregaba con un afán de descentralización en el Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí. Arriaga declaró que le costó trabajo lograr que los integrantes de la CND aceptaran

[190] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño, INBA/SEP. México, D. F., noviembre de 1987, ACC.
[191] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Cámara Nacional de la Industria de la Transformación/Delegación Morelos/Jardín Borda/INBA. Cuernavaca, Mor., noviembre de 1987, ACND.
[192] Programa de mano Festival Cultural de Sinaloa, CND, INBA/Aeroméxico. Culiacán, Sin., 27 de noviembre de 1987, ACND.
[193] Programa de mano *El cascanueces*, CND, X Aniversario, TBA, INBA/SEP. México, D. F., diciembre de 1987, ACND.
[194] Aldo Rodríguez, "¡Luces, cámara, música, danza y acción!", en *Gente Noroeste.* Culiacán, Sin., 28 de noviembre de 1987, ACC.
[195] I. Beteta de Cou, "Estrenó la CND *La consagración de la primavera*. Recatos y desacatos", en *Tiempo Libre*. México, D. F., 19-25 de noviembre de 1987, ACND-BNA.

abrirse a las obras contemporáneas de coreógrafos mexicanos y extranjeros, y argumentó que al ser una compañía nacional debía formar un repertorio con obras de mexicanos. Aceptó que por falta de tiempo, la CND no produjo a sus propios creadores, pero se había constituido el Ballet de Cámara como un semillero del que surgiría Jaime Camarena, entre otros. En opinión de Guillermo Arriaga, el coreógrafo debía ser un individuo pensante, preocupado por estudiar y formarse, e indicó que los jóvenes de la compañía no tenían esa preocupación: "Los encontré muy cerrados y no sé a qué atribuirlo". Para provocar y estimular a los bailarines, explicó que organizó un taller de artes escénicas y otro de fotografía, y de no haber sido por la intensidad del trabajo, habría establecido otros cursos más. Finalmente expresó que durante su jefatura, la CND realizó muchas giras y abrió nuevas plazas de exhibición en Hermosillo, Mazatlán, Campeche, Córdoba, Fresnillo, Zacatecas, Jerez, y Cuernavaca, entre otras. Asimismo aseguró: "Yo les traje maestros y coreógrafos […] no bailarines huéspedes que cobran carísimo en dólares y quitan oportunidades a los nuestros".[196]

Carmen Correa considera que, desde 1986, los jóvenes bailarines de la CND eran:

> …una especie de irreverentes —con Guillermo Valdez— que hacíamos funciones de aquí para allá; nos fuimos a Jackson, Mississippi: Jaime Camarena y yo, Cuauhtémoc y Blanca, Laura Morelos e Iker, y Rafael Santiago, que todavía estaba en la escuela. Nosotros siete, Irma también pero con un proyecto con el maestro Francisco Martínez. Se organizaron funciones para foguearnos en Córdoba, Fresnillo, Jerez y Durango. Llevábamos *Zapata*, iba Cristina Covarrubias, Mónica Bernal, Diana Farías, y el grupo se hacía más grande para hacer una función más en forma, no sé cómo se anunciaba, ya que no tengo programa.[197]

[196] S/a, "Merecen apoyo los grupos independientes, reconoce Guillermo Arriaga", en *Tiempo Libre*. México, D. F., 18 de febrero de 1988, FFS-BNA.
[197] Carmen Correa en entrevista citada.

El cascanueces. Coreografía de Nina Novak sobre la original de Lev Ivanov y CND. Danza árabe: Rosalba Navarro, Aurelio García y Alcauter Perea. Foto: Alida Kent.

Capítulo VI

La diversificación de la CND (1988-1989)

A inicios de 1988, el 21 de enero, se creó la Coordinación de Danza a cargo de Patricia Aulestia,[1] a quien también se nombró como directora de la CND. Patricia Aulestia se ha distinguido, a lo largo de su extensa carrera dentro de la danza, por su gran capacidad para la promoción y la difusión. Además, desde siempre se inclinó por la documentación, al considerar que la danza debe preservar su memoria. Desde joven, cualquier noticia periodística, fotografía, programa o cartel, representaba para Aulestia un testimonio que debía ser conservado y archivado, de ahí que fuera nombrada cabeza del Cenidi Danza José Limón, institución que dirigió durante diez años. Patricia Aulestia vino a México y aún permanece en nuestro país. Con su astucia y don de comunicación, fue adoptada por el medio dancístico mexicano, celoso y complejo, ya que su dinamismo y entrega la hicieron irresistible.

Como cabeza de la CND, siguió los lineamientos establecidos por Guillermo Arriaga en el sentido de abarcar a un público amplio, pero le imprimió a la compañía un ritmo de trabajo exhaustivo, que logró al jugar con su tamaño y dividirla en varios grupos pequeños que les dieron oportunidad de foguearse a muchos jóvenes bailarines que permanecían "en la banca"; de esta forma fue factible atender a un público más amplio y diverso. Sin menoscabo de sus actividades, la CND inició sus presentaciones en León, Guanajuato, auspiciada por la presidencia municipal. Las obras que se exhibieron en tal ocasión fueron *Divertimento, Sinfonía simple* y el segundo acto de *El cascanueces* (el día 29 de enero).[2]

En el AN la compañía presentó *Sinfonía simple, Grand pas de quatre* y el segundo acto de *El cascanueces,* dentro del ciclo Domingos Populares (7 y 14 de febrero).[3] Óscar Flores Martínez alabó *Sinfonía simple* y describió de manera sintética, jovial y un tanto burlona el *Grand pas de quatre,* obra en la que Sylvie Reynaud, Rosalba Navarro, Blanca Martínez y Diana Angelini hicieron gala de sus innegables encantos, que "provocaron más de un suspiro entre varios de los padres de familia, así como imberbes caballeros presentes, que se transformaron en atronadoras ovaciones para premiar sus brillantes intervenciones". Resaltó en ellas los movimientos plenos de gracia y femineidad. Se refirió entonces a *El cascanueces,* puesta en escena que el público aplaudió desde el inicio al ver su bella escenografía, y que dejó en ellos la impresión de "apreciar las danzas del mundo en media hora".[4]

En febrero de 1988 la CND lanzó una Convocatoria para Proyectos Coreográficos, con el fin de "propiciar el intercambio y el desarrollo de experiencias creativas de coreógrafos nacionales y artistas de la CND". Las bases establecían que podían participar todos los coreógrafos que radicaran en el país, quienes debían incluir en su proyecto los siguientes puntos: objetivos, tema, guion estructural y música.

---

[1] Patricia Aulestia de Alba, bailarina, coreógrafa, maestra, directora, investigadora, promotora y funcionaria. Nació en Quito, Ecuador, y se naturalizó mexicana en el año de 1975. Estudió música, danza y teatro en Chile, danza contemporánea en la escuela de Martha Graham, ballet en The School of American Ballet con Alexandra Danilova y en Ballet Russe School of Dance (1964-1967). En México estudió con Nelsy Dambre, Nellie Happee y Fedor Lensky (1970-1975). Fue figura principal del Ballet Nacional de Chile y miembro del Ballet de Arte Moderno de Chile y del BC70 en México. Fundó y dirigió la Compañía de Danza de Patricia Aulestia, el Grupo Folklórico Ecuatoriano, y el Ballet Nacional Ecuatoriano. En 1988 se convirtió en directora de la CND; en 1993, del grupo Bailes Finos de Salón y del Ballet Neoclásico de América Latina. Fue directora fundadora del Cenidi Danza José Limón (1983-1993), y como promotora apoyó el BC70, el Ballet de los Cinco Continentes y el Departamento de Danza. También se desempeñó como coordinadora de Danza de la Dirección General de Servicios Sociales del DDF (1977), y coordinadora de Danza del INBAL (1988). Ha participado en actos académicos nacionales e internacionales como representante de México, y en las reuniones del Instituto Internacional de Teatro-Unesco (IIT). César Delgado Martínez (coordinador), *Diccionario biográfico de la danza mexicana, op. cit.*

[2] Programa de mano *El cascanueces*, CND, INBA/Presidencia Municipal de León. León, Gto., 29 de enero de 1988, ACND.

[3] Programa de mano Domingos Matutinos de Danza, CND, AN, INBA/SEP. México, D. F., febrero de 1988, ACND.

[4] O. Flores Martínez, *Cortes selectos, op. cit.,* p. 76.

Se recomendaba a los interesados tomar en cuenta la formación técnica de los bailarines de la CND. De los proyectos recibidos se seleccionarían tres, y de acuerdo a fechas y horarios establecidos los coreógrafos podrían empezar a trabajar. La duración de la obra sería de entre dieciocho y veinticuatro minutos, con un mínimo de seis bailarines y un máximo de treinta; el tiempo de ensayo sería de dos horas diarias durante cuatro semanas para contabilizar un total de cincuenta y seis horas. Los apoyos serían: la elección de intérpretes entre treinta bailarines disponibles (veinte mujeres y diez hombres). La CND se encargaría del diseño y la realización de escenografía, vestuario, utilería, maquillaje e iluminación, así como de las grabaciones profesionales, el salón de ensayos y la producción total de la obra. El pago de honorarios ascendería a un millón de pesos, y la coreografía se exhibiría en las temporadas de la CND. El Consejo seleccionador estaría integrado por personas de reconocido prestigio, designadas por la Coordinación de Danza.[5]

Esta convocatoria abría la puerta al fomento de la creación coreográfica dentro de la CND, con una perspectiva encaminada a sus propios intereses y estilística, cuyos frutos pudieron ser evaluados en corto tiempo.

Blanca Martínez en *Vitálitas*. Coreografía de Gloria Contreras. Foto: Alida Kent.

El 10 de febrero la compañía pisó el foro del Teatro Pablo Villavicencio, en Culiacán, donde bailó *El lago de los cisnes* (segundo acto), *Diana y Acteón,* y *Divertimento*.[6] Inmediatamente después viajó a Mazatlán para presentarse en los Juegos Florales, donde actuó en el Cine Zaragoza (12 y 13 de febrero). Las obras incluidas fueron *Divertimento, Grand pas de quatre* (interpretado por Emmanuelle Lecomte, Rosalba Navarro, Blanca Martínez y Diana Angelini), *Diana y Acteón, El lago de los cisnes* (segundo acto, con Tihui Gutiérrez), en el Teatro Zaragoza.[7]

El 18 de febrero se anunciaron las funciones de la compañía en el TCM, "primera vez que la CND salía de sus escenarios habituales",[8] con el programa *Sinfonía simple, Grand pas de quatre* y *El cascanueces,* segundo acto (los días 19, 20 y 21).[9] También durante el mes de febrero, dentro de los Domingos Matutinos de Danza en el AN, se exhibieron las obras *Divertimento, Vitálitas, Diana y Acteón,* y *Fanfarrias* [*sic*].[10] En el mismo mes la CND llevó una Gala de Ballet al Teatro Peón Contreras, de Yucatán, y al Teatro del Seguro Social, de Campeche.[11]

El 7 de marzo el INBAL anunció la reestructuración total del área de Danza, para lo cual se integró un Consejo consultivo que se abocó a plantear y a resolver los problemas artísticos y operativos de la CND. El autor de la nota cuestionó que dentro del Consejo se encontraran Enrique Diemecke y Enrique Barrios, cuando su campo era el de la ópera, y también que en el Consejo de programación del INBAL se incluyera a funcionarios menores, a excepción de Anadel Lynton, Rossana Filomarino, Guillermina Peñalosa y Tania Álvarez, que sí pertenecían al gremio.[12]

Con motivo del montaje de *Carmen*, mismo que realizaban Alberto Alonso y Sonia Calero dentro de la CND, Patricia Rosales y Zamora entrevistó al coreógrafo a principios del mes de abril. Alonso explicó que la coreografía se estrenó en 1968 con Alicia Alonso, y su objetivo era que perteneciera a la CND, siempre y cuando se cuidara su calidad escénica. Con esta

[5] CND, expediente G22, CND, CGB, BNA. El 1 de julio de 1988 se cerraron las convocatorias al Concurso Nueva Coreografía 1988, y Nueva Coreografía para Niños.
[6] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, INBA/Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional (Difocur). Culiacán, Sin., 10 de febrero de 1988, ACND.
[7] Programa de mano Juegos Florales de Mazatlán, Gobierno del Estado de Sinaloa/Ayuntamiento de Mazatlán. Mazatlán, Sin., febrero de 1988, ACND.
[8] Pie de foto en *Novedades*, 18 de febrero de 1988, FFS-BNA. Esta aseveración no era cierta.
[9] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TC, INBA/SEP/Socicultur/DDF. México, D. F., 19, 20 y 21 de febrero de 1988, ACND.
[10] Programa de mano Domingos Matutinos de Danza, CND, AN, INBA/SEP. México, D. F., 28 de febrero de 1988, ACND.
[11] Programas de mano, carteles y volantes, CND, ACND.
[12] Miguel D'Santiago Estilla, "Reestructuran la Compañía Nacional de Danza", en *Revelación 38*. México, D. F., 7 de marzo de 1988, Archivo Patricia Aulestia (APA).

obra se despediría la Primerísima bailarina Susana Benavides, quien había decidido separarse de la compañía. En ella intervendrían además Tihui Gutiérrez, Zygmunt Szostak, Cuauhtémoc Nájera y Eloy Barragán. Su estreno en México sería el 3 de mayo, y repetiría los días 8, 10 y 12 del mismo mes, intercambiando los papeles principales Sylvie Reynaud y Dariusz Blajer. El coreógrafo puntualizó que la obra era difícil y ya sólo le faltaba buscar los matices simbólicos y dramáticos para terminar; el tema abordaba "la lucha del humano por ser libre", por lo que él tomó como inspiración a una mujer que prefiere morir antes que doblegar su libre albedrío. Durante la misma entrevista, Patricia Aulestia, quien también fue convocada, aprovechó para aclarar que nunca se había roto el convenio de asesoría con Cuba y que continuaban las actividades conjuntas. El maestro Alonso reforzó estas palabras y aseguró que la intención de la asesoría nunca fue colonizar artísticamente a México, y así dio carpetazo a la discusión.[13]

En otra entrevista realizada por Norma Ávila, Alonso asentó que *Carmen* encerraba "un mundo de fuerzas opuestas, de estructuras sociales que se resquebrajan, de máscaras que cubren el verdadero yo, de instintos que llegan a lo salvaje de lo primigenio". Por esas razones, él desarrolló "movimientos corpóreos que nacen de la pelvis, de rodillas flexionadas, de omóplatos y hombros sensuales. Movimientos que encierran las raíces de la danza cubana". Por su parte, Aulestia hizo mención a la participación de la IP —especialmente del Hotel Casablanca—, gracias a la cual fue posible el montaje de la obra, logro que marcaba "el inicio del Patronato Viva la Danza, que próximamente quedaría constituido".[14]

Del 1 marzo al 2 de abril regresó *El lago de los cisnes* a la isleta del viejo Bosque de Chapultepec,[15] y para la Temporada de Ópera/Ballet primavera-verano 88, los directivos de la CND acordaron remontar *Giselle* para presentarla en el TBA (17, 19 y 21 de abril con Benavides-Szostak, el 24 con Reynaud-Nájera, y el 26 con Reynaud-Szostak).[16] A lo largo del mes de abril, en el AN dio inicio el ciclo de funciones escolares con la *Suite infantil* (los días 26, 27 y 28).[17] El 30 de abril —Día del niño— se bailaron en el TBA *Suite de jazz*, fragmentos de *La fille mal gardée* y la *Suite infantil*.[18] Con la idea de extender las funciones infantiles hasta el mes de mayo se programó la *Suite infantil* en el Centro Cultural San Ángel, al sur de la ciudad (los días 2, 3, 4, 11 y 12 de mayo).[19] El 8 de mayo, y para festejar el Día Internacional de la Danza, la CND programó *La fille mal gardée* en el Teatro Ángela Peralta.[20]

Carmen, obra con la que la Primerísima bailarina Susana Benavides se despediría de los escenarios, se presentó en la Sala Miguel Covarrubias (SMC) el 3 mayo.[21] En esta memorable ocasión, Gloria Contreras agradeció a Benavides el despedirse en la SMC, con un discurso que no pudo terminar debido al llanto. Al final, el escenario se cubrió de las flores que el público llevó de forma espontánea, y se oyó el clamor: "No te vayas, Susana". Finalmente se entonaron *Las golondrinas* y se escuchó el grito universitario: "¡Gooyaa!" Para Contreras resultaba notable que la Primerísima bailarina hubiera elegido como característica dominante de sus últimas interpretaciones el compromiso con las tendencias renovadoras del ballet —"a pesar de sus muchos años de existencia en otras latitudes, pero que continúan lozanas en México", dijo—, lo mismo que con jóvenes, intérpretes, o público.[22]

Durante la temporada de primavera-verano de 1988, la compañía llevaría al TBA: *Giselle* (los días 17, 19, 21, 24 y 26 de abril) y *Carmen*, así como *La bayadera* (los días 3, 8, 10, 12 y 15 de mayo).[23] Después de la presentación de *Carmen* en el TBA —otra de las funciones de despedida de Susana Benavides—, Evangelina Osio comentó que se necesitaban agallas para bajarse del escenario en el apogeo de una carrera. Describió a la bailarina: "espléndida, en el cenit de una madurez que generosamente brinda lo mejor de sus frutos, tal vez en eso radique su lucidez, en dejarnos la imagen de una Susana en la plenitud de sus potenciales". A continuación se refirió a la obra, que calificó como dispareja, ya que no todos los personajes estaban bien logrados, y la estructura coreográfica tuvo "espacios lánguidos, faltos de madurez y lucimiento". Sin embargo, también encontró en ella momentos de "alta tensión y lograda brillantez", y afirmó que Alonso optó por dejar a un lado la femineidad etérea y los personajes de

[13] P. Rosales y Zamora, "Nunca he querido colonizar a México: Alonso", en *El Nacional*. México, D. F., 6 de abril de 1988, FFS-BNA.
[14] Norma Ávila, "En Carmen están los instintos salvajes de lo primigenio", en *Unomásuno*. México, D. F., 6 de abril de 1988, FFS-BNA.
[15] Programa de mano *El lago de los cisnes,* CND, INBA/SEP/Sociocultur. México, D. F., marzo de 1988, ACND.
[16] Programa de mano Temporada de Ópera/Ballet Primavera-Verano 88, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., 1988.
[17] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Ciclo de funciones escolares, Día del niño, AN, INBA/SEP. México, D. F., abril de 1988, ACND.
[18] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA, INBA/SEP. México, D. F., 30 de abril de 1988, ACND.
[19] Programa de mano *Suite infantil. Cri-Crí,* CND, INBA/SEP/DDF. México, D. F., mayo de 1988, ACND.
[20] Programa de mano *La fille mal gardée*, Teatro Ángela Peralta, Danza Mexicana, A. C., 8 de mayo de 1988, ACND.
[21] Compañía Nacional de Danza, plantilla de personal artístico, BNA.
[22] O. Flores Martínez, *Cortes selectos, op. cit.*, p. 145.
[23] Programa de mano Temporada de Ópera/Ballet Primavera-Verano de 1988, TBA, INBA/SEP. México, D. F., mayo de 1988, ACND.

cuentos de hadas para mostrar su preocupación por superar el realismo obvio y la linealidad de lo anecdótico, además de cuidarse del pintoresquismo espectacular.

> ...Es una pieza que nada con fluidez, elegancia y sabiduría entre dos aguas, entre dos océanos distintos pero que tienen en común ser de difícil navegación. Si bien se mueve sobre algunos cánones del clásico tradicional, su energía mana de otras fuentes […] Carmen camina clavando los talones sobre el piso, balancea la cadera, se sienta retadoramente, taladra en la mirada, eleva la mandíbula y se planta en el ruedo con la fuerza y el sello de la gitana indómita.

Con respecto a *La bayadera*, Osio se quejó de la actuación de Sylvie Reynaud, que calificó como técnicamente insegura, bailarina de rigidez corporal y facial, y de una línea "que hoy en día deja qué desear". Resaltó las actuaciones de Beatriz Correa, Blanca Martínez y Tihui Gutiérrez, lo que la llevó a criticar las estructuras estratificadas y jerárquicas de las compañías de clásico. Desde su perspectiva, *La bayadera*, que no estaba entre los ballets afortunados, se convirtió en un "soporífero entremés y un acartonado preludio", no obstante reconoció que las compañías de clásico tenían que cumplir el papel de conservar y dar a conocer el acervo balletístico de la cultura occidental, aunque insistió en transformar su estructura, semejante "a las monarquías feudales, que impiden el desarrollo de las nuevas generaciones".[24]

Óscar Flores Martínez también se refirió a *La bayadera,* en versión de Laura Echevarría, cuyo cuarto acto le pareció insípido, las bailarinas en franca competencia por ver "quién levanta más la pierna", y plagada de evoluciones cuya característica era el academicismo agradable a la vista. Observó que, a pesar de que Echevarría procuró equilibrar sus diseños, no trabajó el detalle, lo que confundía la falta de expresión "con uniformidad estilística". Asimismo se quejó de que no existieran diferencias entre el manejo corporal diseñado para Sylvie Reynaud, las solistas y el cuerpo de baile, y criticó las actuaciones de Reynaud-Iakovliev, pues este último parecía necesitar un pulmón extra para finalizar las secuencias. Como puntos positivos destacó las actuaciones de Beatriz Correa, a la que describió como "una descarga eléctrica en completo dominio del *allegro*", y de Tihui Gutiérrez y Blanca Martínez.[25]

Sylvie Reynaud y Zygmunt Szostak en *La bayadera*. Coreografía de Laura Echevarría sobre la original de Marius Petipa. Foto: Alida Kent.

Ya en 1987, Flores Martínez se preguntaba si valía la pena hacer "reposiciones de obras maestras del arte dancístico para adaptarlas al gusto, capricho y/o adelanto técnico alcanzado (o deformado) en nuestros días".[26] Pero con respecto a *Carmen*, manifestó que con Alberto Alonso y Susana Benavides se situaba al ballet como una manifestación artística vigente, aunque algunos especialistas la calificaban como teatro musical. Destacó el crítico:

> La puesta en escena de Alberto Alonso toma sus fuentes en el rito taurino. Inmola a un personaje que, merced a su casta y bravura, trasciende —lo mismo que dinamita— los cánones morales plenos de misoginia que rigen nuestra sociedad […] Carmen es dueña de su cuerpo y, por ende, de su sexualidad en forma absoluta, Alonso sitúa de manera atinada a su personaje lejos de la languidez y el apocamiento crónico que padecen las heroínas decimonónicas del ballet. Así como acentúa los defectos de los protagonistas masculinos: Don José es un pusilánime, y Escamillo, un ególatra.[27]

Alberto Dallal también abordó el montaje de *Carmen*, que abría nuevas perspectivas para la CND, sin duda necesitada de un cambio. Dijo que al público le gustó la obra, que se alejaba del tedio "de argumentos fantásticos, apastelados, fuera de época, esquemáticos y marrulleros que nada tienen que ver, ni con los problemas ni realidades de nuestro tiempo", ni con las exigencias técnicas del repertorio clásico. *Carmen* estaba bien construida y fue un enorme reto para Benavides, quien tuvo que extraer de la coreografía aquellas secuencias que le permitieran lucir su experimentado talento, sin caer en la

[24] Evangelina Osio, "Adiós a Susana Benavides", en *Tiempo Libre*. México, D. F., 19-25 de mayo de 1988, Archivo Susana Benavides (ASB).
[25] O. Flores Martínez, "Sol y sombra (1)", en *El Universal*. México, D. F., 8 de mayo de 1988, ASB.
[26] *Idem*.
[27] O. Flores Martínez, *Cortes selectos, op. cit.*, p. 84.

tentación de cifrar todo el trabajo en la atracción que el personaje y la trama ejercían sobre el público. Asimismo, la bailarina se distanció de la personalidad que Alicia Alonso configuró para ese papel, y evitó la exageración, ya que si bien Carmen era pasional, debía mostrar que las fuerzas que actuaban en su interior eran más poderosas que sus afanes de seducción. Dallal concluyó que Susana Benavides había salido airosa de la prueba, y obligó a su pareja, Szostak, a echarle todas las ganas del mundo para sostenerse frente a ella, quien:

> …realizó una Carmen fresca, apta, honda: sus malabares por el escenario […] no indicaban dudas ni delataban preparaciones. Fluidez, ritmo y expresión señalaron dominio del papel […] plena de energía en los movimientos al grado de que, por instantes, sentimos que durante el montaje el coreógrafo cubano amplió los alcances y trazos del diseño original.

Se preguntó el crítico si Susana podría resolver la ausencia de figuras profesionales notables, serias, talentosas, dueñas de rigor y de experiencia…[28]

Para Rosario Manzanos la coreografía resultó impecable en claridad y precisión: "Es con la presencia de los bailarines por detrás del ruedo, sugiriendo en determinados momentos y que juegan un papel importantísimo alrededor de Carmen, como se crea una atmósfera muy particular, siempre presente: Carmen se siente intranquila y observada". Si bien Alonso hizo parecer que el lenguaje coreográfico era sencillo, sólo mediante el estudio y el trabajo profundo Susana pudo lograr la expresión adecuada: "Ella se engarza adecuadamente, su interpretación como mexicana la hace ser diferente. Yo pienso que se encuentra en el mejor momento de su carrera y su ejecución en el papel protagónico puede superarse en cada función".[29]

Otra reseña de Óscar Flores Martínez indicó que la *Carmen* de Alberto Alonso era única e irrepetible:

Dariusz Blajer y Tihui Gutiérrez en *Carmen*. Coreografía de Alberto Alonso. Foto: Alida Kent.

> …la capacidad histriónica de Susana le permitió construir un personaje polivalente, rico en matices, y que oscila entre la travesura infantil y la dimensión trágica. Si en principio el nerviosismo del estreno mermó un poco la intensidad de la interpretación, la actuación de Susana Benavides cuando Carmen descubre su destino, o en los *pas de deux* tanto con Don José como con Escamillo, son de primera magnitud […] Benavides condimenta esta parte oscura (sordidez, crueldad o erotismo desenfrenado con que se califica a Carmen) con un lirismo conmovedor.

Destacó Flores la mano de Alonso y Calero en la dirección de los demás participantes: Zygmunt Szostak supo lucirse y apoyar a sus compañeros; Cuauhtémoc Nájera, cercano a nuestra idiosincrasia, no era el torero arrogante, sino el *gigoló* de las películas de cabaret mexicanas de los cincuenta, lo que permitió una nueva lectura de la obra. Resaltó a Tihui Gutiérrez por uno de sus mejores trabajos, y a Beatriz Correa, Mercedes Limón, Natasha Lagunas y al cuerpo de baile.[30]

Por otra parte, Raúl Díaz expresó:

> Carmen es fuego, mujer en carne viva, pero también protesta y grito de batalla. Carmen-toro embiste todo, va para romperlo todo […] furia ciega […] Fuerza, precisión y cualidad volátil exige la interpretación

[28] Alberto Dallal, "Despedida de Susana Benavides", s/r, núm. 1823. México, D. F., 1 de junio de 1988, ASB.
[29] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.*, p. 508.
[30] *Idem*.

del personaje. Susana es todo esto […] Necesaria complementariedad técnica e interpretativa de la CND en cada uno de los actuantes para redondear la noche de la luna y los puñales, viento y hierro, realidad y ensueño en que Carmen-Susana fue destino, triunfo y despedida.[31]

Sylvie Reynaud y Dariusz Blajer en *La silla*. Coreografía de Carlos López. Foto: Alida Kent.

En el Teatro de los Insurgentes, la CND organizó los Domingos Matutinos de la Danza con *Suite de jazz, La silla* y *Suite infantil* (los días 14, 15, 21, 22 y 29 de mayo, y 4, 5, 11, 12, 25 y 26 de junio).[32] Así también en mayo, dentro de la temporada escolar 88, se escenificó *Suite de jazz, La silla* y *La fille mal gardée* en el TD (los días 9, 20 y 24 de mayo).[33] El lunes 16 del mismo mes se anunció la primera gran gala Viva la Danza con las obras *Carmen* (CND), *La ópera descuartizada* (BTE) y *Cinéticas*, de Ballet Danza Estudio.[34] A esta función fueron convocados representantes destacados de la Iniciativa Privada y los principales componentes de los grupos dancísticos, con la intención de acercar a ambos sectores y propiciar el patrocinio de empresas y particulares a las manifestaciones de la danza.[35]

Próximo a finalizar el año y el sexenio, y permitiéndose especular, Norma Ávila le hizo una entrevista a Susana Benavides y le preguntó su opinión acerca de las cualidades que el director de una compañía debía poseer. Susana respondió que cuando se tomaban decisiones, un director debía tener capacidad artística, pero también ser muy respetuoso: "Es un puesto que exige imparcialidad, pero también comprensión, y esto último es algo que se olvida con mucha frecuencia. El artista es muy sensible. Quiere y necesita ser escuchado. Requiere que le digan cómo va avanzando estéticamente". Benavides comentó que muchos años antes, Michael Lland le otorgó la categoría de primera bailarina, advirtiéndole que no sería oficial hasta que lo demostrara en el foro. Hizo hincapié en que en aquella época, los primeros puestos se daban con la mano en la cintura, sin que el bailarín hubiera demostrado su dedicación. Quien resultaba perjudicado por esta actitud tan suelta era el bailarín, pues aunque tuviera el crédito en la mano, no podía engañar al público. Asimismo consideró que la técnica y la calidad interpretativa se estaban perdiendo, y recomendó a los bailarines practicar diferentes estilos danzarios.[36]

A fines del mes la compañía bailó en *Aída* (29 y 31 de mayo, y los días 2 y 5 junio),[37] y ofreció algunas funciones en el TD a beneficio de la delegación mexicana que representó a México en la ciudad de Varna, Bulgaria (los días 4, 6 y 27 de junio). Como programa se registró *El corsario, Don Quijote, El cascanueces, Festival de las flores en Genzano, La silla, y Diana y Acteón.*[38]

El 22 de junio, el director de Programación, Adolfo Irigoyen Rodríguez, envió una carta a Patricia Aulestia en la que le pedía una evaluación de la CND en el periodo 1983-1988 y las perspectivas de acción a futuro.[39]

[31] Raúl Díaz, "Carmen-Susana: destino, triunfo y despedida", en *El Universal*. México, D. F., 10 de mayo de 1988, ASB.
[32] Programa de mano CND, TI. México, D. F., mayo-junio de 1988, ACND.
[33] Programa de mano Temporada escolar 88, CND, TD, INBA. México, D. F., mayo de 1988, ACND.
[34] Nota de prensa, 16 de mayo de 1986, CND, expediente G22, CND, CGB, BNA.
[35] El Patronato Viva la Danza efectuó esta convocatoria. La UAM, la Delegación Cuauhtémoc y el Hotel Casablanca fueron los primeros patrocinadores que pagaron los gastos de estancia de Alberto Alonso y de Sonia Calero durante el montaje de *Carmen.* En dicha presentación se reafirmó la necesidad de recibir apoyos externos, debido a la crisis y a que durante el año surgieron más de sesenta grupos que reclamaban atención, foros, montajes y apoyo.
[36] Norma Ávila, "La bailarina Susana Benavides decide guardar para siempre mallas y punteras en el armario", en *Unomásuno*. México, D. F., 6 de abril de 1988, ASB.
[37] Programa de mano *Aída*, CND, TBA, INBA/SEP, mayo de 1988, ACND.
[38] Programas de mano, carteles y volantes, CND, SEP, INBA, 1988, ACND.
[39] Oficio núm. 289/88, junio de 1988, c22, CND, CGB, ACND-BNA. Ese mismo día se presentaba el Ballet Clásico de Cámara –otro nombre con el que actuaban algunos miembros de la CND– en el Centro Cultural San Ángel, con el auspicio del Patronato de la Feria de las Flores. En el programa de mano se incluían las obras *El corsario,* el *pas de deux* de *El lago de los cisnes, La fille mal gardée, El cascanueces, Festival de las flores de Genzano,* el tercer acto de *La bella durmiente* y *Grand pas de quatre.* Además, en él se explicaba que el Ballet de Cámara había surgido en 1986, durante una gira al sureste del país, y entre sus participantes se mencionaban a Mónica Bernal, Eduardo Vega, las parejas Reynaud-Szostak y Morelos-Nájera, Rosalba Navarro y Tihui Gutiérrez. El 25 de junio el Ballet Clásico de Cámara se presentó en el Centro Cultural Cuajimalpa con *Las sílfides, El corsario, El pájaro azul,* el *pas de deux* de *El lago de los cisnes, La fille mal gardée, La bella durmiente, El cascanueces* y *El cisne negro*; en tanto que el día 28 actuó en el Auditorio A Ingeniero Alejo Peralta del IPN. Este ballet aparece bajo la dirección de Zygmunt Szostak. Programa de mano Ballet Clásico de Cámara, Zacatenco. México, D. F., junio de 1988, ACND.

La CND participó en *La flauta mágica,* con coreografía de Jorge Cano, dentro de la Segunda Temporada de Ópera en el TBA (26 y 28 de junio, y 3 de julio).[40]

Un boletín de la Coordinación de Danza anunció que la Temporada Verano 1988 tendría un programa compuesto por obras "donde las situaciones sociales y estéticas son diferentes líneas de reflexiones amplias dentro de las perspectivas que le demandan sus diferentes públicos".[41]

Por otra parte, el Taller Coreográfico Experimental de la CND se presentó el 8 de julio en el VIII Festival de Danza Contemporánea en el Teatro de la Paz, en San Luis Potosí, con las obras *Interioritate* y *Réquiem*, de Jaime Camarena; y *En espera de…,* de Marco Antonio Silva.[42] En esas funciones, Jaime Camarena mostró sus impulsos coreográficos, que serían apoyados durante el periodo de Cuauhtémoc Nájera.

En agosto, Óscar Flores anunció que la pareja Morales-Nájera había ganado como mejor pareja clase A (adultos) en la edición XIII del Concurso Internacional de Ballet en Varna, Bulgaria. No obstante haber sido eliminados en la segunda ronda, conquistaron posiciones nunca antes soñadas para México. Ella ganó el décimo lugar general, y él, el doceavo. El presidente del jurado fue Yuri Grigorovich, quien festejó el triunfo de la pareja mexicana.[43]

A la par de estos triunfos, Elda Maceda denunció las malas condiciones en que se encontraban los bailarines mexicanos, incluso los "consentidos" de danza clásica, ya que no contaban con servicios médicos, los contratos eran por un año, y tenían que luchar continuamente por las prestaciones adquiridas; tampoco se les otorgaba un seguro de retiro, y las bailarinas sólo recibían un par de zapatillas para cada temporada, cuando un par se gastaba cada quince días o en una sola función. Asimismo, declaró que los bailarines eran hostigados cuando trataban de defender sus derechos, y mencionó las renuncias de algunos de sus miembros: Gabriel Rizo (solista), Maclovia Carreón (bailarina principal), Octavio Nieto y Ariel López (cuerpo de baile). Este último, afirmaba Maceda, regresó a la CND tras seis meses de castigo por diferencias con Carlos López, director artístico de la compañía.[44]

Bournonville 1842. Coreografía de August Bournonville, montaje de Dinna Bjorn. Foto: Alida Kent.

En el Festival Querétaro, Ciudad Barroca, la CND se presentó en el Auditorio Josefa Ortiz de Domínguez con *Fanfarrias* [*sic*], *Festival de las flores en Genzano, Grand pas de quatre* y *Baile de graduados* (19 de agosto).[45] Un comunicado con fecha del 22 de agosto registró el inicio de la temporada de verano de la CND con la escenificación de *Las sílfides, Último otoño* y *Baile de graduados* (los días 28 y 30 de agosto, y 4, 6, 8 y 11 de septiembre); así como *Bournonville 1842* (estreno, con música de Edvard Hested y Holger Paulli) y *Carmen* con Reynaud-Szostak (los días 6, 8 y 11 de septiembre).[46]

Por su parte, los días 21 y 28 de agosto en el TD, el Ballet Neoclásico presentó dos programas: *Piazzollando* (c. Carlovich), *No es que muera de amor* (c. Lecomte), *Trío* y *Alfonsina y el mar* (c. Carlovich), *Remembranza* (c. Alejandro Vargas) y el *Solo de Athenea,* bajo la dirección artística de Virginia Carlovich;[47] y *Trío, No es que muera de amor, Piazzollando, Alfonsina y el mar, La silla* (de Carlos López), *Huapango* (de

[40] Programa de mano *La flauta mágica*, TBA, INBA/SEP. México, D. F., junio de 1988, ACND.
[41] Boletín CND, Compañía Nacional de Danza, plantilla de personal artístico, BNA.
[42] Expediente CND, ACND-BNA.
[43] O. Flores, "Triunfó la pareja de bailarines mexicanos", en *El Universal.* México, D. F., 3 de agosto de 1988, expediente CND, ACND-BNA.
[44] Elda Maceda, "Tropiezos en la danza", en *El Universal.* México, D. F., 3 de agosto de 1988, ACND-BNA.
[45] Programa de mano Compañía Nacional de Danza del INBA, I Festival Querétaro, Ciudad Barroca, s/créditos, ACND.
[46] Comunicado, Compañía Nacional de Danza, plantilla de personal artístico, BNA.
[47] Programa de mano Ballet Neoclásico, TD, INBA/SEP. México, D. F., agosto de 1988, ACND. La coordinación artística del Ballet Neoclásico estaba a cargo de Virginia Carlovich. Elenco: Sandra Bárcenas, Carmen Correa, Emmanuelle Lecomte, Edith Romero, Juan González, Daniel Juárez, Ariel López y Raúl Martínez. Como bailarines invitados se mencionan a Beatriz Correa, Mercedes Limón, Ana Medina, Marcela A. Raisman y Alejandro Meza.

Gloria Contreras) y *Sueño del minotauro* (de Alejandro Meza).[48] El 4 de septiembre esta agrupación bailó *Trío, No es que muera de amor, La silla, Huapango, Sueño del minotauro, Los pájaros, Alfonsina y el mar,* y *Piazzollando.*[49]

El 28 de agosto de 1988, con motivo del quincuagésimo aniversario de la constitución de la Federación de Sindicatos de Trabajadores al Servicio del Estado, la CND ofreció una Función de Gala con *Las sílfides*, Último *otoño* y *Baile de graduados*. En el programa aparecen Patricia Aulestia como coordinadora de Danza, y Carlos López como director artístico.[50]

A pesar del dinamismo desplegado por Patricia Aulestia, el 31 de agosto Zygmunt Szostak declaró que en manos de la funcionaria la CND navegaba en la incertidumbre, pues cambiaba el rumbo marcado: avanzar en la búsqueda dentro del terreno clásico de la danza. El bailarín sentenció, con razón, que fue un error abrir el FIC de 1987 con *La consagración de la primavera*, pieza que mostró errores técnicos garrafales; y se quejó de que la directora de la CND fungiera a la vez como directora del CID-Danza, coordinadora de Danza y además del recién creado patronato Viva la Danza, que ocupaba parte de las instalaciones de la compañía.[51]

El 7 de septiembre de 1988, con motivo de la temporada de verano de la CND, Regnier Petatán le hizo una entrevista a Patricia Aulestia, quien declaró que "la concepción original y el llevar a un hecho concreto a la compañía corresponde al ingeniero Salvador Vázquez Araujo, quien de 1972 a 1982, primero como jefe del Departamento de Danza, luego como director de Danza, y finalmente como director de la CND, logró encontrar los recursos suficientes para profesionalizar a la compañía".

En ese momento la CND estaba compuesta por setenta y un bailarines, con contratos anuales que se evaluaban cada semestre para analizar el desempeño y la permanencia de los mismos, decisión que tomaba la Comisión artística, integrada por la directora, el director artístico, maestros y ensayadores, y un representante administrativo. Aulestia declaró también que ella había dividido a la compañía en tres grupos: la CND; el Ballet Neoclásico, que dirigía la maestra Virginia Carlovich; y el Taller Contemporáneo Experimental, coordinado por Jaime Camarena, y que los dos últimos grupos realizaban su labor después de cumplir con sus obligaciones en la CND. Esta organización, explicó, requería de mayor apoyo económico, por lo que trató de recurrir a los intercambios culturales y a la IP. Calificó al patronato Viva la Danza, encabezado por Pedro Ramírez Vázquez, como una esperanza para impulsar la danza mexicana.[52]

La directora de la CND habló de las próximas funciones e hizo la aclaración de que el público respondía siempre a un evento de calidad, y que el INBA, a través de sus instituciones, se estaba encargando de formar un público sensible a las distintas expresiones del arte. Opinó que el binomio escuela-familia era fundamental para atraer a los jóvenes hacia el arte y que la televisión era un medio ideal para difundir la danza. De tal manera expresó que quien no se acercaba a la cultura era porque no quería. Por otra parte, insistió en que el gremio dancístico debía unirse para luchar por sus intereses, y aprovechó para informar que el Cenidi Danza José Limón organizaba todo tipo de eventos con el objetivo de que la gente del medio expresara sus inquietudes, generara discusiones y propusiera formas de enfrentar los problemas comunes. Para Aulestia, no era necesario un cambio de política cultural, sino llevar a cabo las ideas ya propuestas en los documentos y lograr "un beneficio a nuestro pueblo, que necesitaba regocijarse en su tiempo libre".[53]

En el Teatro de los Insurgentes, los días 3, 10, 17, 24 y 31 de octubre, el Ballet Neoclásico bailó *Trío, No es que muera de amor, Piazzollando, Alfonsina y el mar, El negro chilinga, Una canción para la boda de Julie* (c. Kastel) y *Piaf*.[54] Otro programa incluyó las obras *Trío, Slaughter on the 10th Avenue, Andante, Piaf, Una canción para la boda de Julie, Solo, Dueto* y *Piazzollando*.[55]

Dentro de la temporada octubre de ballet, la CND actuó en el AN, el TD, y como novedad, en el Teatro de los Insurgentes. Al TD llevó *Serenata opus 8, En l'air,* los estrenos *Hércules y el león,* al igual que *Tema, variaciones y coda* (los días 2, 8 y 9).[56] La compañía bailó en el mismo lugar *Suite de jazz, Pas de*

[48] Programa de mano Ballet Neoclásico, TD, INBA/SEP. México, D. F., 21 y 28 de agosto de 1988.
[49] *Idem*.
[50] Programa de mano 50 Aniversario, INBA/SEP. México, D. F., 28 de agosto de 1988, APA.
[51] Zygmunt Szostak, "La Compañía Nacional de Danza sin buena dirección", en *Diario de México*. México, D. F., 31 de agosto de 1988. Compañía Nacional de Danza, plantilla de personal artístico, BNA.
[52] Rubén Regnier Petatán, "Entre intercambios culturales y recursos privados, la CND reclama para la danza calidad técnico artística", en *El Día.* México, D. F., 7 de septiembre de 1988, APA.
[53] *Idem*.
[54] Programa Octubre de Ballet, CND, Auditorio Nacional, TD y Teatro de los Insurgentes. México, D. F., s/f (1988) APA.
[55] Programa de mano Octubre de Ballet, s/f. México, D. F., APA.
[56] Programa de mano Octubre de Ballet, Compañía Nacional de Danza, Primer programa, TD, s/r. México, D. F., octubre de 1988, ACND. Las funciones

deux a trois, Dueto, Ven… ven a mí (dueto de *Carmina Burana*) y la *Suite de Don Quijote* (21, 22 y 23); y *Dueto para dos en ausencia de uno*, de Saúl Maya; *En nombre del olvido* e *Interioritate,* de Jaime Camarena; *En espera de Ulises,* de Marco Antonio Silva; y *Datura inoxia,* de Gerardo Delgado (los días 3, 4, 10, 17 y 18 de octubre); y la *Suite infantil* (los días 18 y 19 del mismo mes).

En el Auditorio Nacional, los días 5, 6 y 7 de octubre, la CND ofreció al público *Giselle*,[57] con Reynaud-Szostak o Cuauhtémoc Nájera; los días 11 y 13, *La bayadera, Último otoño, Diana y Acteón*, y *Baile de graduados;* los días 15 y 16, *Las sílfides* y *Carmen*; los días 28, 29 y 30, *Los instrumentos* (estreno de Ávalos) y *La fille mal gardée.*

Manuel Arista comentó que la dirección de Patricia Aulestia de Alba inyectó la dosis de vitalidad que necesitaba la CND "para despegar motores y enfilar a las bailarinas hacia un ritmo de trabajo más acorde con la realidad específica de nuestra vida cultural". En Octubre de Ballet se presentaron cuarenta y seis funciones, nueve programas diferentes con más de treinta coreografías, entre las que destacaron seis estrenos de corte clásico y contemporáneo. Arista informó sobre la creación del Ballet Neoclásico y el Taller Coreográfico de la CND, en el que coreógrafos como Marco Antonio Silva, Saúl Maya o Jaime Camarena, montarían obras. En la misma nota, el bailarín Alejandro Meza tomó la palabra para comunicar que los maestros cubanos eran muy buenos, pero que la técnica era una cosa y bailar otra: así, se podían encontrar bailarines técnicamente preparados, pero fríos. A su vez declaró que el ballet clásico era la forma más pura de la danza, una técnica "sencilla, tan limpia que no le falta ni le sobra nada". Por su parte, Guillermo Hernández expresó que durante la gestión de Aulestia todos sus miembros bailaban: "es la primera vez en la historia de la CND que se tiene un ritmo de trabajo tan fuerte".[58]

Cuauhtémoc Nájera en *Diana y Acteón.* Coreografía de Marius Petipa, reposición de Jorge Cano. Foto: Alida Kent.

La compañía preparó para el XVI FIC las obras *Bournonville 1842* y *Carmen*, que se presentaron el 24 de octubre en el Teatro Juárez,[59] y el 28 de noviembre, en el TD, bailó la *Suite infantil*, evento especial con motivo del 11° aniversario de su puesta en escena.[60]

Por su parte, el Ballet Neoclásico presentó en el Teatro Victoria, de Durango, los días 14 y 15 de noviembre, *Las sílfides, Variaciones, La fille mal gardée* (*pas de deux*), *La bella durmiente* (*pas de deux*), *Una canción para la boda de Julie, Trío, Alfonsina y el mar,* y *Piazzollando*.[61] También llevó al Instituto Zacatecano de Cultura, en Fresnillo (16 de noviembre), y a los teatros de la Ciudad y Calderón, en Zacatecas (17 de noviembre), las obras *Las sílfides, Trío, La fille mal gardée,* el *pas de deux* de *La bella durmiente del bosque, Una canción para la boda de Julie, Andante, Alfonsina y el mar,* y *Piazzollando.*[62]

En entrevista con Evangelina Osio, Patricia Aulestia afirmó que: "Lo novedoso y excitante es que la danza y el ballet brinquen y se deslicen asaltando a los foros comerciales y que atrapen nuevos públicos". Describió Osio que su mérito era que a poco tiempo de haber tomado las riendas de la CND, la había "sacudido, cimbrado, y desempolvado". Ella, dijo, ha hecho que "ese gigante medio adormecido se diversifique y prolifere. No para debilitarse, sino para inyectarle vida y fuerza". Hizo énfasis en el Taller Coreográfico Experimental y en el Ballet Neoclásico, que surgieron como ramificaciones de la gran compañía y hoy abrían espacios para la experimentación. Asimismo aludió a otro acierto de la coordinación de Aulestia: el acercamiento a teatros como el de los Insurgentes los días lunes, "en que ni

fueron auspiciadas por el CREA, la SEP, el INBA, Socicultur del DDF y el ISSSTE.

[57] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, AN, s/r. México, D. F., octubre de 1988, ACND.

[58] Manuel Arista, "Octubre de Ballet, es el nuevo ciclo de la Compañía Nacional de Danza", en *Tiempo Libre*. México, D. F., 6-12 de octubre de 1988, ACC.

[59] Programa de mano, INBA/SEP, 24 de octubre de 1988, ACND.

[60] Programa de mano *Suite infantil. La fiesta de Cri-Crí,* TD, INBA/SEP. México, D. F., 28 de noviembre de 1988, APA.

[61] Programas de mano, carteles y volantes, CND, ACND.

[62] Programa de mano Ballet Neoclásico, INBA/Instituto Zacatecano de Cultura/Patronato del Teatro de la Ciudad de Fresnillo. Fresnillo, Zac., 16 de noviembre de 1988, ACND.

las gallinas ponen", donde se presentaron el BTE y el Ballet Neoclásico. De este último opinó que, a pesar de tener buenas coreografías y lograr un espectáculo cuidado y pulido, en algunas de las obras "saltan como liebres las puntitas incongruentes" y "los gestos tradicionales de la danza clásica, que no encajan del todo con los contenidos abstractos, temáticos o pretendidamente anecdóticos de algunas obras". En palabras de Osio, en *Piazzollando,* Carlovich "logró un trazo magnífico y una marcada sobriedad, al mismo tiempo que presenta variaciones en contraste continuo y una dinámica casi impecable". En *Piaf*, la coreógrafa se vio formalista y conservadora, aunque orilló a los bailarines a luchar en contra de "secuencias y frases sin colorido" en una coreografía previsible. *Trío* y *Alfonsina y el mar,* ambas de Carlovich; *Andante*, de Cristina Gallegos; y *No es que muera de amor,* de Emmanuelle Lecomte, tenían el sello de esos ballets plásticos por sus imágenes y secuencias "donde los cuerpos tejen un diseño envolvente que culmina en un claro sentido temático, para así destacar conflictos y trazos amatorios, sin soportes ni obviedades argumentales". Asimismo argumentó Osio que la fuerza del neoclásico era "la energía e intensidad de las formas, líneas y diseños […] Se trata de danzas donde el cinetismo lleva en su expresión sus propios límites, por lo que la afectación del ballet clásico las descompone, y las cubre de artificialidad con poca fortuna". Por el contrario, *Una canción para la boda de Julie,* de Raphael Kastel, resultaba totalmente realista, sin posibilidad de que el espectador formara su propia historia y se involucrara en ella.[63]

En el Teatro de la Juventud (delegación Álvaro Obregón, el 24 de noviembre) el Ballet Neoclásico bailó *Trío, Andante, Adagio jazz, Una canción para la boda de Julie, No es que muera de amor, Alfonsina y el mar, Pas de deux a trois* y *Piazzollando*.[64] Al día siguiente, en el Salón México del hotel Cristal Vallarta, el Ballet Neoclásico presentó el *pas de deux* de *La fille mal gardée* (Marcela Raisman y Daniel Juárez), *El lago de los cisnes* (Emmanuelle Lecomte y Ariel López Padilla), *Festival de las flores de Genzano* (*pas de deux,* con Beatriz Correa y Óscar Leyva), *Trío* (con Edith Romero, Marcela Raisman y Roberto Martín), *No es que muera de amor* (Emmanuelle Lecomte y Ariel López Padilla), *Alfonsina y el mar* (con Marcela Raisman), *Pas de deux a trois*, (Beatriz Correa y Óscar Leyva) y *Piazzollando* (Emmanuelle Lecomte, Ariel López Padilla, Marcela Raisman, Edith Romero, Daniel Juárez y Roberto Martín).[65]

Como un evento especial para celebrar el XI aniversario de la creación de la *Suite infantil. La fiesta de Cri-Crí*, el 28 de noviembre se presentó la CND en el TD.[66] El 29 de noviembre se publicó una nota que registraba la visita de Alberto Méndez a México, invitado por la Coordinación de Danza del INBA para realizar el montaje de alguna de sus obras. Con su coreografía *Plásmasis*, Méndez había obtenido el primer lugar en el V Concurso Internacional de Ballet en Varna, Bulgaria.[67]

El 1 de diciembre *Excélsior* difundió nuevamente la noticia, y en entrevista, Méndez expuso que el BNC y él, como coreógrafo, se preocupaban por incluir en su repertorio obras de estilos diferentes y mantenerse actualizados.[68]

Al cierre de la temporada de otoño se informó que Fernando Alonso había montado *Las sílfides* (sobre el original de Michael Fokine) y *Giselle* (sobre el original de Jean Coralli y Jules Perrot). Los artistas invitados para la temporada fueron Alicia Alonso, Jorge Esquivel, Charles Maple, John Meehan, Woytek Viscount, Eleanor D'Antuono, Anna Arango, Anne Marie De Ángelo, Fernando Bujones, Marcia Haydée y Richard Cragun. El mismo día, en otra entrevista Aulestia declaró que la danza se encontraba en un extraordinario momento, pero que hacían falta varios factores para su desarrollo, entre ellos: favorecer que los grupos se conozcan a nivel internacional, destinar mayores recursos para la educación y la investigación, y asegurar la operatividad de los programas de la especialidad. Mencionó que los espectáculos no debían abaratarse, sino conseguir apoyo de la IP. Desde su perspectiva, el gremio dancístico no se había preocupado por alcanzar los derechos que otros trabajadores tenían, y debía unirse para luchar. Hizo un resumen en el que informó que de noventa grupos existentes sólo quedaban veinte, por lo que se requerían cuatro mil millones de pesos anuales para ofrecer becas, apoyo a grupos, giras de trabajo, publicidad y gastos de producción, entre otras necesidades. Aulestia señaló que la asistencia

[63] Evangelina Osio, "El Ballet Neoclásico de la CND, una agradable sorpresa dentro de un espacio diferente", en *Tiempo Libre.* México, D. F., 10-16 de noviembre de 1988, APA. Osio elogió en su nota a Emmanuelle Lecomte y a Adria Cordero.
[64] Programa de mano CND, Teatro de la Juventud, Delegación Álvaro Obregón, INBA, ACND.
[65] Nota de periódico s/r, ACND.
[66] Programa de mano CND, Teatro de la Danza, INBA/SEP, 28 de noviembre, ACND.
[67] S/a, "Alberto Méndez visita México", en *Excélsior*. México, D. F., 29 de noviembre de 1988, FFS-BNA.
[68] S/a, "Dancísticamente, Cuba se actualiza", en Excélsior. México, D. F., 1 de diciembre de 1988, ACND-BNA.

a los espectáculos de danza disminuía debido a la reducción de la promoción. Los grupos independientes y los subsidiados eran los que más resentían la crisis, por ello no debían descuidarse, dado que eran los semilleros que apoyarían el desarrollo de la danza en México.[69]

La CND volvería al TBA con *El cascanueces,* coreografía de Nina Novak. En dichas funciones actuaron Carmen Alvarado, Mónica Bernal, Carmen Correa o Elia Luyando (Clara); Fernando Mora (Fritz); José Luis Arroyo, Arturo Gama o Alejandro Vargas (El cascanueces); Emmanuelle Lecomte, Mercedes Limón, Diana Angelini, Irma Morales o Laura Morelos (La reina de las nieves); Alejandro Meza, Eloy Barragán, José Luis Arroyo, Iker Mitchel o Domingo Rubio (su caballero); Sylvie Reynaud, Beatriz Correa, Tihui Gutiérrez o Laura Morelos (El hada de azúcar); Alejandro Meza, Cuauhtémoc Nájera, Óscar Leyva o Eloy Barragán (su caballero), entre los roles principales.[70]

El 13 de diciembre Óscar Flores reportó que el patronato Viva la Danza calculaba que, para el año en puerta, se requerían cuatro mil millones de pesos para sostener y desarrollar la actividad de la danza. Con esta cantidad se pretendía alcanzar una remuneración efectiva para varios bailarines mexicanos, y conseguir más funciones con la expectativa del autofinanciamiento.[71]

El mismo periodista mencionó, el 31 de diciembre, que con Patricia Aulestia a la cabeza de la coordinación se generó un desarrollo más sano dentro del movimiento dancístico nacional.[72] Un reportaje elaborado por Flores, acerca del Ballet Neoclásico, destacó de manera especial a la bailarina Adria

Giselle. Coreografía de Alicia Alonso sobre la original de Jean Coralli. Escena de la locura con Blanca Martínez. Foto: Felipe Monsiváis.

[69] Patricia Ávila Loya, "La falta de recursos, problema de la danza; es necesario que la IP apoye la gestión rectora del Estado: Aulestia", en *El Financiero.* México, D. F., 29 de noviembre de 1988, APA.

[70] Programa de mano *El cascanueces*, TBA, INBA/SEP. México, D. F., diciembre de 1988, APA. Las funciones fueron los días 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 16 y 17 de diciembre. El elenco estaba conformado en ese momento por: Primeros bailarines: Sylvie Reynaud y Zygmunt Szostak; Primer bailarín huésped: Alejandro Meza; Primeros solistas: Beatriz Correa, Blanca Martínez, Cuauhtémoc Nájera; Solistas de carácter: Aurelio García y Héctor Salcedo; Corifeos: Andrea Andraca, Laura Morelos, Diana Angelini, María Sánchez, Natasha Lagunes, Eloy Barragán, Irma Morales y Daniel Juárez. Primer cuerpo de baile: Carmen Alvarado, Carmen Correa, Beatriz Juárez, Verónica Aranda, Alma Rosa Cota, Luisa Leyva, Nohemí Sánchez, Mónica Bernal, Bertha García, Elia Luyando, Patricia Cienfuegos, Michelle Jarvis, Ángeles Martínez, Jaime Camarena, Adria Cordero, Laura Jiménez, Marcela Raisman, Ariel López, José Luis Arroyo, Iker Mitchell, Carlos Oropeza, Arturo Gama y Domingo Rubio. Segundo cuerpo de baile: Sandra Bárcenas, Citlali Jiménez, Rocío Barrios, Alicia Mosti, Diana Farías, Edith Romero, Atala Ferreira, Magdalena Vallejo, Míriam Flores, Beatriz Guzmán, Frank Fischer, Mauricio Nava, Francisco González, Martín Núñez, Guillermo Hernández, Carlos Olivares, Juan Lucas, Óscar Ruvalcaba, Rubén Akell, Roberto Martín, Alejandro Vargas, Andrés Arbeláez y Raúl Martínez. *Maître* de ballet: Jorge Cano; *régisseur*: Laura Echevarría; y maestro principal: Guillermo Valdez.

[71] O. Flores Martínez, "Cuatro mil millones para la danza", en *El Universal*. México, D. F., 13 de diciembre de 1988, FFS- BNA.

[72] O. Flores Martínez, "La danza en tiempos de crisis (1)", en *El Universal.* México, D. F., 31 de diciembre de 1988, FFS-BNA.

Cordero, quien "supo y pudo estructurar el personaje que le fuera asignado fuera de todo cliché", en referencia a *Piaf*. También en la obra *Piazzollando*, Cordero demostró técnica y proyección escénica, y el periodista subrayó que la bailarina había estudiado en Nueva York durante siete años. En la nota, Adria Cordero afirmó:

> El contemporáneo trabaja mucho el sentido imaginativo. El movimiento está estimulado por imágenes internas muy fuertes, convirtiéndote en un creador. Considero que un buen bailarín de clásico debería tener tres años de estudio de Graham, porque es una técnica que te permite explorar formas de movimiento, de ver, de proyectar el cuerpo en el escenario.[73]

A fin del año Bruno Ruiz elaboró el recuento de la danza en 1988, en el que reportó que Patricia Aulestia había asumido los cargos de coordinadora de Danza, al igual que de directora de la CND y del Cenidi Danza en enero de 1988. Cuando terminó el año se registraba que ella impulsó la presentación de cuatrocientas cuarenta y una funciones; además de crear el Consejo técnico de la CND; instituir la Temporada Octubre de Ballet en distintos teatros de la ciudad de México; y gestionar la invitación de coreógrafos extranjeros, como Alberto Alonso, Dinna Bjorn y Alberto Méndez. Durante esos meses también convocó a bailarines mexicanos para participar en el Festival Internacional de Ballet de La Habana, Cuba; al mismo tiempo, Jorge Báez, bailarín argentino con formación en México y Cuba, participó en *El cascanueces*. Como apoyo a la formación de público y a la creación coreográfica, Aulestia constituyó dos grupos más: el Ballet Neoclásico de la CND y el Taller Coreográfico Experimental. Con respecto al área de educación, invitó a Robert Sund, del Ballet Real Danés, y a la cubana Silvia Marichal, a impartir clases en la compañía.[74]

En su síntesis anual, César Delgado criticó la gestión de Guillermo Arriaga, quien —dijo— cometió un sinnúmero de errores, como el abandonar la danza y crear un desorden administrativo nunca aclarado ante la opinión pública. Entre los aciertos de Patricia Aulestia mencionó: igualar los subsidios a BNM, BI y BTE; promover la creación coreográfica con los grupos Ballet Neoclásico y Taller Coreográfico Experimental —aunque la mayoría de sus trabajos fueran fallidos—; y establecer el Premio para Proyectos Coreográficos.[75]

En un documento de la Biblioteca Nacional de las Artes, referente al periodo en que Patricia Aulestia se hizo cargo de la Coordinación de Danza, se registraron cuatrocientas cuarenta y una funciones de enero a diciembre de 1988, con un total aproximado de trescientos setenta y cinco mil espectadores. En el mismo se establecía que la administración fue reorganizada, dividiendo sus funciones para atender, promover y difundir a las distintas compañías. Con respecto a la CND se asienta que superó su récord de funciones sin menoscabo de su calidad (doscientas ocho funciones en varios estados de la república, además del Distrito Federal), además se menciona el surgimiento de las subsidiarias Ballet Neoclásico y Taller Coreográfico Experimental, sin dejar de lado que se creó su Consejo técnico y adquirieron peso las temporadas populares de *El lago de los cisnes,* y la recién creada Temporada Octubre de Ballet.

El informe indicó que el repertorio de la CND incluía obras creadas desde el siglo XVIII, como *La fille mal gardée,* hasta los proyectos coreográficos premiados en 1988, por ejemplo, las obras *Los instrumentos,* de Isabel Ávalos, y *El festín,* de Javier Torres. Entre los invitados internacionales de la CND durante el año se destacó a los coreógrafos contratados con el apoyo de intercambios culturales con otros países, y organizaciones como el Comité de Danza del IIT-UNESCO y la recién creada Fundación Latinoamericana y Caribeña de la Danza. Se señaló el premio otorgado a Laura Morelos y Cuauhtémoc Nájera en el XIII Concurso Internacional de Ballet en Varna, Bulgaria (mejor pareja), así como la invitación especial para el XI Festival Internacional de Ballet de La Habana, Cuba, para Beatriz Correa, Tihui Gutiérrez, Óscar Leyva y Dariusz Blajer como representantes de nuestro país. El documento también puntualizaba la invitación hecha por México al bailarín Jorge Báez del BNC, la participación del maestro Ricardo Rincón en el VII Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza, y las funciones a beneficio de la delegación mexicana a Varna con bailarines de la CND. Como innovaciones se mencionaron la ampliación, renovación y modernización de la CND, y la creación de los grupos internos ya citados, los cuales se

[73] O. Flores Martínez, "Presente del indicativo, Danza (VII)", en *El Universal*. México, D. F., 14 de diciembre de 1988, FFS-BNA.
[74] L. B. Ruiz, "Balance de la danza en 1988", en *Excélsior*. México, D. F., 17 de diciembre de 1988, FFS-BNA.
[75] César Delgado Martínez, "La danza mexicana en 88", en *Excélsior*. 20 de diciembre de 1988, FFS-BNA.

presentaron en San Luis Potosí, Nuevo León, Durango, Zacatecas y Jalisco. Asimismo se registraron quinientas treinta y cuatro representaciones de la *Suite infantil Cri-Crí,* y se organizó la exposición fotográfica de la CND denominada "Vida, color y movimiento".[76]

En una entrevista realizada por Felipe Segura a Patricia Aulestia, nos enteramos de que Manuel de la Cera, ex director del INBA, fue quien le solicitó que, además de fungir como directora del Cenidi Danza, se ocupara de la Coordinación de Danza, con la finalidad de escuchar a todos los bailarines, ya que en 1985 desapareció la oficina de danza, y recaía sobre el director de la CND atender estos requerimientos. Aulestia comentó en la entrevista que al asumir los cargos se encontró con un presupuesto enorme, pero a todas luces, insuficiente. Con respecto a su actuación como directora de la CND, dijo que ella se dedicó a fortalecer sus estatutos, que se fincaron en la obtención de un repertorio universal, el rescate de obras mexicanas, y la creación contemporánea e internacional; con base en ello implementó el concurso Proyecto Coreográfico. La funcionaria destacó que su aporte se tradujo en la organización de Octubre en el Ballet, lo cual implicó mostrar treinta obras diferentes con seis estrenos, repartidas en nueve programas y presentadas en tres distintos foros de la capital. La IP se sumó al financiamiento de la CND con el uso del Teatro de los Insurgentes, que fue idea de Manuel de la Cera. Asimismo afirmó que desde su perspectiva, la CND debía convocar a audiciones a nivel nacional para hacer justicia a su nombre. En cuanto a los montajes coreográficos, hizo patente su agradecimiento por el apoyo recibido de organizaciones internacionales, a través del cual consiguió que Alberto Alonso montara *Carmen* (Comité de Danza ITT); Dinna Bjorn, *Bournonville 1842* (embajada y gobierno de Dinamarca); y Alberto Méndez, varias obras que enriquecieron el repertorio de la CND (Alicia Alonso, con la Fundación Latinoamericana y Caribeña de la Danza).

Señaló que Alejandro Meza,[77] después de haber bailado nueve años en Noruega, montó a la compañía sus obras *Concierto Palatino, El minotauro,* y *Hércules y el león,* y que dentro del Taller de la CND se impulsó a Marco Antonio Silva, Gerardo Delgado, Jaime Camarena; mientras que en el Neoclásico, a Emmanuelle Lecomte, quien hizo una obra extraordinaria. Aulestia indicó que propició reuniones con maestros, ensayadores y directivos, y ofreció una síntesis de las necesidades de la CND, entre ellas: recibir bailarines verdaderamente profesionales, cosa que no sucedía con los que egresaban de las escuelas; definirse una sola escuela de entrenamiento dentro de compañía; trabajar la calidad artística al investigar y analizar la razón de ser de cada obra; revisar los diseños escenográficos y de vestuario, pues con el tiempo se habían desvirtuado; montar obras del repertorio universal del siglo XX, ya que no se conocía a Serge Lifar, Balanchine o Massine. De igual forma manifestó que debía internacionalizarse, para lo que hacía falta una función con coreografías mexicanas, razón por la cual los bailarines debían entrenarse con otras técnicas dancísticas para tener otras experiencias corporales.[78]

Rosalba Navarro y cuerpo de baile en *Las sílfides*. Coreografía de Marius Petipa. Foto: Alida Kent.

Cuauhtémoc Nájera, bailarín y futuro director de la CND, comentó que Patricia Aulestia tenía "una voracidad por hacer cosas; se hicieron muchísimos montajes, muchísimas temporadas, muchísimas funciones. Todo el tiempo estábamos en el escenario y

[76] Documento en el expediente Patricia Aulestia, BNA.

[77] En una serie de artículos en los que Óscar Flores se ocupó de los bailarines de la CND se refirió a Meza, bailarín que después de participar en el Ballet de la Ópera de Noruega regresó a México en 1981 para integrarse a la compañía hasta 1983, año en que volvió a Oslo. En 1988 Meza estuvo de nuevo en la CND, esta vez para montar sus obras *Hércules y el león* (interpretado por Cuauhtémoc Nájera y Arturo Gámez), y *Concierto Palatino* (en la que figuró Emmanuelle Lecomte). Meza se inició como coreógrafo en 1975 al montar *Ophelia* (con música de V. D'Indy), y siguió con *Trío* (1977), *Partita* (1980), *Festpolonaise* (1984) y *Minotauros* (1987), todas creadas para el Ballet Nacional Noruego. *Minotauros* fue repuesta para el Ballet Neoclásico de la CND en 1988.

[78] Patricia Aulestia, en entrevista realizada por Felipe Segura, Charlas de Danza, 13 de marzo de 1989. Durante esta entrevista, Felipe Segura afirmó que se habían perdido varias obras del repertorio de la CND, entre ellas *Tema y variaciones* y *Ballet Imperial*, de Balanchine; así como *El combate* y *Constancia*, de William Dollar.

Sueños de un minotauro. Coreografía de Alejandro Meza.

en año y medio fue impresionante la cantidad de presentaciones". La compañía se dividió para bailar en foros diferentes, coreografías distintas, lo que "fue muy fuerte, muy interesante para los bailarines".[79]

En esa época también hubo quienes no estuvieron de acuerdo con la directiva de Aulestia, quizá por querer compararla con las anteriores. Los bailarines no sentían la necesidad de buscar nuevas formas de movimiento, pues muchos de ellos no estaban dispuestos a cambiar. La directora coordinaba desde arriba y no tenía mucha relación con ellos, sin embargo, los jóvenes integrantes se entusiasmaron con los talleres que organizó, pues bailaban papeles que no solían tener dentro de la compañía, además de que podían expresarse de otra manera.

El 8 de diciembre de 1988, María Elena Matadamas anunció que, de acuerdo con el decreto presidencial del día 7, publicado en el *Diario Oficial,* se creaba el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, organismo desconcentrado, que sustituiría a la Secretaría de Cultura y funcionaría como coordinador del quehacer gubernamental en el ámbito de la cultura, tarea para la cual se constituía un Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, del que sería presidente Víctor Flores Olea. Los objetivos del Consejo serían: reorganizar la amplia infraestructura de la que dispone el país para la creación, promoción y difusión de la cultura; y abrir nuevos caminos a los creadores y artistas del siglo XXI mexicano. El Consejo coordinaría las acciones de los institutos mexicanos de Radio, Televisión y Cinematografía; los institutos nacionales de Bellas Artes y Antropología e Historia; las direcciones generales de Bibliotecas Públicas, Publicaciones y Medios, Culturas Populares y Promoción Cultural, así como el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. No se mencionó nada acerca del Instituto Nacional Indigenista, el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud, y el Programa Cultural de las Fronteras, aunque se aclaró ninguna dependencia desaparecería. Carlos Salinas expresó que se movilizarían fondos privados y sociales para los fines de la cultura, mientras que Flores Olea indicó que el Consejo establecería cuerpos consultivos formados por hombres de cultura, con imparcialidad y conocimiento del medio, que precisarían los criterios para asignar recursos y promover nuevas acciones. Se preveía que todo apoyo requeriría de un proyecto y que el Fonca sumaría los recursos, hasta ahora destinados a la Subsecretaría de Cultura, con las aportaciones de organismos públicos y privados.[80]

Sylvia Ramírez argumenta que la estancia de Patricia Aulestia como directora de la CND fue muy corta, pero resultó interesante la apertura hacia los jóvenes coreógrafos y que, a la vez, los bailarines pudieran foguearse fuera de la propia compañía. Sin embargo, considera que esta determinación puede ser un arma de doble filo, pues da alas a jóvenes que aún no están capacitados. En el ballet es necesario ir escalando poco a poco, empapándose de la tradición.[81]

[79] Cuauhtémoc Nájera, en entrevista realizada por María Cristina Mendoza.
[80] Ma. Elena Matadamas, "Se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes", en *El Universal*. México, D. F., 8 de diciembre de 1988, FFS-BNA.
[81] Sylvia Ramírez en entrevista citada.

Capítulo VII

Apertura coreográfica en la CND (1983-1989)

Como buen coreógrafo, al poco tiempo de que Guillermo Arriaga se hiciera cargo de la CND impulsó otras posibilidades creativas dentro de la agrupación. En principio, durante 1984 repuso obras del pasado nacionalista, como las propias: *Zapata* y *El sueño y la presencia,* e invitó a Gloria Contreras y a Cristina Gallegos, ambas cercanas a su persona, para que montaran algunas de sus coreografías con la CND. Así también abrió el Taller Coreográfico Experimental, en el que participaron en gran medida coreógrafos de danza contemporánea ya reconocidos, o en vías de abrirse camino en la creación.[1]

Guillermo Arriaga

Guillermo Arriaga empezó tarde su adiestramiento en el BNM y la ADM (veintitrés años), lo que no le impidió bailar, dar clases de danza y componer. Estudió con Waldeen, José Limón, Doris Humphrey, Margaret Craske, La Meri y Myra Kinch; y de 1950 a 1951 fue becado para estudiar con Massine en la Ópera de París.[2] En este último año hizo su primera coreografía motivado por Miguel Covarrubias: *El sueño y la presencia.* Un año después, Carlos Jiménez Mabarak escribió para Arriaga el libreto y compuso la música de *La balada mágica* o *Danza para las cuatro estaciones.*

En 1953 creó *Zapata*, que fue presentada en el Festival Mundial de la Juventud, en Bucarest, y posteriormente se bailó en México, en el Teatro Juárez, de Guanajuato. En 1954 compuso *Romances* y *Fronteras*; y en 1956, *Cuauhtémoc, Feria* y *Fauno*. En 1979 remontó *Zapata* con motivo de una función-homenaje al caudillo en el PBA. Ese año lo nombraron gerente de convenios culturales y educativos en el Fonapas, cargo desde el cual instituyó el Premio de Danza, uno de los más importantes en cuanto a fomento a la creación. En 1983 fue nombrado director de Danza del INBA, y como titular de esa dependencia consiguió que se autorizara la creación del Cenidi Danza José Limón.[3]

En 1984 Bruno Ruiz asentó que en *El sueño y la presencia* —que se salvó de la quema que sufrieron otras obras de Arriaga— era muy interesante "el colorido plástico de todos los personajes […] Todo es un juego onírico formidable".[4]

En un programa de mano de ese mismo año, que correspondía al XII FIC, se describió *El sueño y la presencia* como:

---

[1] Guillermo Arriaga echó a andar el Taller de Artes Escénicas de la CND en septiembre de 1987, bajo la dirección de Silvia Unzueta, junto con Dolores Mendoza, Elisa Rodríguez, Javier Bárcenas, Santos Alatorre, Patricia Aguilar y Martín Quiroga. En este Taller se realizaron varios montajes: *Cuarto interior* (1982, m. Keith Jarret); *Oasis* (1986, m. Schubert); *Doble aliento* (1987, m. The Residents, Nina Hagen, Vangelis, Tangerine Dreams y efectos de sonido), todas de Silvia Unzueta. El 4 de diciembre de 1987 el Taller se presentó en el TD, con el título *Contrastes*, con las obras *1+1=2 2 entre 2=1*, de Esteban Toscano, con música de Antonio Zepeda; *Ido*, de Guadalupe Novelo, con música de Héctor Villa-Lobos y Earl Club; *Voces de mi silencio,* de Enrique Vargas, con música de Mario Lavista; y *Puntadas*, de Genkel, con efectos de sonido.

[2] Guillermo Arriaga colaboró con Waldeen en el Ballet de Cámara (1954), con Ana Mérida en el Ballet Mexicano (1956-1958), y con Amalia Hernández en el Ballet Folklórico de México (1960). Ya solo, fundó el Ballet Popular de México (1957-1963) y en 1964 dirigió el Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS. En 1968 se integró al comité organizador de la Olimpiada Cultural como jefe de Programas Artísticos Foráneos, y fue el coreógrafo del espectáculo de Teotihuacán.

[3] César Delgado Martínez (coordinador), *Diccionario biográfico de la danza mexicana…*, *op. cit.,* p. 35. En 1990 Guillermo Arriaga recibió el homenaje Una vida en la danza, en 1996 se le otorgó el Premio José Limón, y en 1999 fue merecedor del Premio Nacional de las Artes en el rubro de Bellas Artes. Fue creador artístico del Sistema Nacional de Creadores de Arte (1994-2000) y es emérito de esta organización. También perteneció al Seminario Mexicano de Cultura (1999).

[4] L. B. Ruiz, "Muchas danzas mexicanas en Bellas Artes", en *Excélsior*. México, D. F., 14 de octubre de 1984.

> …una fantasía coreográfica basada en el tradicional día de muertos en México. Juego onírico del machismo, del amor, de la lucha de la vida contra la muerte, donde ésta simula ser vencida por la primera. Fatalmente el desenlace será el triunfo del destino, encarnado por la muerte. Fría, terrible, exacta, se despoja de su inocencia de juguete y de su ternura de amante. Cumple, como lo tiene marcado, su irremediable mandato.[5]

Años antes, Raquel Tibol describió la primera coreografía de Arriaga, *El sueño y la presencia,* con las siguientes palabras: "La muerte como angustia y como idilio, entre charros, muchachas, calaveras y judas. Los signos populares tejidos con sentido poético".[6] Después de su estreno, *El sueño y la presencia* siguió viva durante varias temporadas dentro del Ballet de la Academia de la Danza. Raúl Flores Guerrero manifestó que a pesar del tiempo transcurrido desde su estreno, *El sueño y la presencia* "continuaba siendo una obra deliciosa y llena de contrastes", lo cual era prueba de su calidad artística. En ella, el autor mostraba:

> …una fresca imaginación en todas las danzas: el *pas de deux* de la muerte y la vendedora de calaveras de dulce, conservando una forma esencial en el ballet, pertenece por completo al ámbito de la modernidad por la novedad de sus movimientos; las figuras secundarias, inspiradas en los juguetes de día de muertos, lejos de caer en un inconsistente naturalismo, muestran una acertada recreación sugerente de actitudes; el contraste entre los diferentes planos de bailarinas y la identificación de identidades entre las distintas danzas y la música […] son factores decisivos en la rotundidad de la coreografía.[7]

El crítico expresó que después de esta pieza y de su extraordinario *Zapata*, Arriaga tenía un público que lo consideraba como "una de las sólidas, no ya esperanzas, sino realidades de la danza mexicana contemporánea, como bailarín y coreógrafo". Sin embargo, al cambiar de rumbo, abandonó:

> …su inteligente y directo lenguaje (nuestro lenguaje musical, temático, dancístico) y crea una obra como *Romance* que, lejos de la línea de su éxito y de su directo sentimiento de esa constante realidad que lo rodea, resulta insípida y lejana sentimentalmente, además de mal resuelta, por la falta de un aliento espontáneo y natural de inspiración, podría decirse por la demasiada intelectualización de la coreografía.

Se quejó Flores Guerrero de que Arriaga usaba de manera equivocada la teatralización en algunos momentos, cuando se trataba de hacer danza, de bailar el tema.[8]

En 1984 Bruno Ruiz calificó a *Zapata* como una "obra maestra" y alabó las actuaciones de Gabriel Rizo y de Cora Flores durante la función de octubre con la CND.[9] En su libro *Pasos en la danza mexicana*, Raquel Tibol aseveró que *Zapata* era una obra límite, que marcaba un antes y un después en el desarrollo de la danza mexicana, y la describió de manera sintética: "la tierra y Zapata, dos bailarines, dos fuerzas, dos principios. Nada era superfluo, nada sobreabundaba, cada gesto tenía la justa intensidad de lo indispensable".[10]

Tiempo después Fernando Maldonado, en su ensayo "*El Zapata*", con el que se celebraban sus dos mil diez representaciones, aseguró que la obra era "el puente intelectual y espiritual entre el maestro y las nuevas generaciones". Describió Maldonado:

> La obra […] mantiene la unidad plástica desde sus inicios hasta el final, además de sensualidad e instinto […] He visto *El Zapata* muchas veces, interpretado por bailarines profesionales y por recién egresados de las escuelas; por jóvenes y también por adultos, actuada en los teatros más linajudos, como los universitarios. La he visto con pésimo alumbrado y con excelente diseño de iluminación; con música bien o mal grabada, con vestuario fino o cananas y carnaza y faldas de percal. *El Zapata* ha soportado todo…

[5] Programa de mano XII Festival Internacional Cervantino, CND. Guanajuato, Gto., 9 de octubre de 1984.
[6] R. Tibol, *Pasos en la danza mexicana.* México, UNAM, 1982, p. 104.
[7] Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana (1953-1959*). México, Cenidi Danza/INBA/CNCA, 1990, p. 202.
[8] *Ibid*., p. 86.
[9] L. B. Ruiz, "Muchas danzas mexicanas en Bellas Artes", *op. cit.*
[10] R. Tibol, *op. cit*., p. 104.

Ana Mérida y Guillermo Arriaga en *Zapata*. Coreografía de Guillermo Arriaga.

Señaló como sus puntos fuertes, que producen catarsis en el espectador: su argumento estrujante, que debería ser patrimonio de la sociedad; el tema, que permite "colegir que el Caudillo del Sur vivió días de oscurantismo político, tan lejos de los actuales que su sacrificio ya se nos olvidó", y porque sabemos que los problemas políticos se pueden resolver: "ya no queremos más violencia porque la sangre llama a la sangre, sin embargo, la sangre se seca rápidamente, pero la memoria no […] Estas reflexiones se fundan en el profundo sentido político y social que posee la obra coreográfica". Y concluyó Maldonado: "Si la obra fue atrevida y fuerte en su tiempo, en la actualidad es sutil y simbólica".[11]

Gloria Contreras

Después de mucho tiempo de mantenerse distante de la CND, Guillermo Arriaga invitó a Gloria Contreras a que montara *Imágenes del quinto sol* (música de Federico Ibarra, escenografía y vestuario de Kleómenes Stamatiades, en la que intervinieron cincuenta bailarines).[12] En el texto biográfico que

[11] Fernando Maldonado, "*El Zapata*", en *Movimiento Actual*, s/r. México, p. 18, ACC.
[12] El estreno coreográfico de *Imágenes del quinto sol* fue en el TBA, el 9 y el 23 de octubre de 1984. Esta obra se repuso con la CND en 1986 y en 1992.

escribió Arturo Melgoza Paralizábal acerca de Contreras, ella explicó que este trabajo con la compañía fluyó como si todos conocieran la obra, y cuando terminó el montaje "los bailarines se soltaron aplaudiendo. Fue una larga ovación que nunca se me había otorgado en similares circunstancias", recordó.[13] En el mismo texto manifestó su interés en el uso ritual y catártico de la danza, indicando que había experimentado dicho tratamiento en obras como *Sensemayá* e *Isostasia*. Según la coreógrafa, cuando danza y rito se acoplaban, la danza se convertía en "armonía entre música, cuerpo y proyección anímica, no solamente física". Contreras detalló a su biógrafo que su trabajo no era antropológico ni folclórico, pues no perseguía la fidelidad al pasado, sino la forma en que "esa obra hace vigente ese pasado; que cree vínculos, que una e identifique al mexicano de hoy con el de hace quinientos años". Como ejemplo mencionó a Federico Ibarra, quien al componer la música para *Imágenes del quinto sol* produjo una obra de carácter moderno, que no sonaba europea, pero que tampoco trataba de ser "una obra prehispánica".[14] En coincidencia con Happee y Raúl Flores *Canelo*, entre otros muchos creadores nacionales, dijo que el bailarín mexicano tenía:

> …un temperamento muy cálido, reacciona con una gran apertura a las motivaciones del director para extrovertir su personalidad. Baila más para otros que para sí mismo y no concibe su arte como una introspección […] No tiene miedo a romper con la técnica. Es muy dulce en su trato y en general acepta la figura materna, ya que así ve a la mujer que lo dirige. El bailarín mexicano está más familiarizado con el movimiento orgánico de su cuerpo que el bailarín clásico internacional; es imaginativo en la improvisación, y por su tradición dancística social es apto y flexible en el cambio.[15]

Si bien, Contreras trabajó con muchos compositores nacionales —Carlos Chávez, Mario Lavista, Eduardo Mata, Silvestre Revueltas, Blas Galindo, Federico Ibarra, José Pablo Moncayo, Manuel M. Ponce, Agustín Lara, entre otros— afirmó:

> …estoy en contra de toda definición excluyente o xenofóbica de lo nacional porque nos empobrece y nos limita. Para mí lo nacional es la búsqueda de lo propio en lo universal. Bach, Beethoven o Stravinsky pertenecen a toda la humanidad, y al interpretarlos a partir de nuestra realidad estamos haciendo ballet mexicano. Como diría Alfonso Reyes: Todo lo bueno es nuestro.[16]

La labor del coreógrafo, en términos de Contreras, trasciende la combinación de pasos, pues el que compone danza debe ser capaz de crear un tejido de movimiento con vida propia, que afecte a otros seres. Para ello se requiere "inquietud, imaginación, preocupación por la vida". De ahí que el coreógrafo deba ser receptivo: "entender lo que la sociedad vive en un determinado momento, recibiéndolo y transformándolo. Tiene también que conocer profesionalmente la música y la danza […] ser capaz de trascender su propio cuerpo". Desde su perspectiva, la coreografía es la suma de las artes: danza, poesía, pintura, arquitectura, escultura, música. Debido a esta concepción, compara al coreógrafo con el artista plástico "que crea sobre un lienzo enorme, la cámara negra o el ciclorama azul sobre el que plasma una sucesión de cuadros, cuyo colorido y composición dependen de él", donde se enfrenta a "la tercera dimensión", da volumen a las líneas y convierte la coreografía en "sucesión y relación de esculturas." Contreras expresa que se apoya en los pintores y la arquitectura para sus creaciones, y reconoce que la tendencia actual no es "ilustrar una historia, ya que en un ballet se pierde la palabra, elemento primordial en la literatura, que la danza transforma en pantomima. No se trata de hacer teatro danzado, hay que prescindir de la anécdota e irse directamente a la esencia". Por tanto, ella busca en la abstracción "la confirmación íntima de una realidad, momento en que surge la cualidad poética de la danza. A través de ella se dice y se oye un mensaje anterior a la palabra. Con ritmos y con imágenes creamos sensaciones. La emoción poética y la dancística tienen eso en común". Asimismo indicó que ella buscaba "captar un concepto, una idea, una atmósfera. Es un absurdo que la danza se limite a un mundo del tamaño de una zapatilla de punta" y ponga énfasis en la acrobacia, ya que esta actitud reduce su

[13] Arturo Melgoza Paralizábal, *El maravilloso monstruo alado.* México, UNAM, 1996, p. 32.
[14] *Ibid*., p. 15.
[15] *Ibid*., p. 19.
[16] *Ibid*., p. 63.

mundo: "Danzar es infinitamente más que saltar, girar o hacer proezas de equilibrio y extensión. Danzar es amar".[17]

El estreno mundial de *Imágenes del quinto sol* fue en el TBA, el 27 de septiembre de 1984, una producción especial para la celebración del cincuentenario del PBA. La coreografía constó de las siguientes partes:

Toda la compañía en *Imágenes del quinto sol.* Coreografía de Gloria Contreras.

> Primera parte
> Primera danza: aparición de los dioses: Quetzalcóatl, Apantecuhtli, Tezcatlipoca, Tepanquizqui, Citlaltonac, Citlalinicue.
> Segunda danza Mictlán: Mictlantecutli, huesos preciosos, muertos.
> Tercera danza: Tamoanchan (la patria legendaria): Cipactónal, Oxopmoco
>
> Segunda parte
> El amor: el guerrero cautivo, sus consortes; Tlaxochimalco (nacimiento de las flores).
> Tribu: Paquetzaliztli (festivales en honor del dios de la guerra Huitzilopochtli): caballero ocelote, caballero águila, caballero tigre.
> Hueitecuhuilhuitl (fiesta de la diosa del maíz), sacerdotisas: despedida, el guerrero cautivo y sus consortes. Procesión y sacrificio.[18]

En la sinopsis del programa se registró, en la parte de las Imágenes toltecas, el siguiente texto como guía:

> Quetzalcóatl acepta el encargo de restaurar a los seres humanos, así como de proporcionarles su alimento. Viaja al Mictlán en busca de los huesos preciosos que servirán para la formación de los hombres. Mictlantecutli, señor de la región de los muertos, pone una serie de dificultades a Quetzalcóatl para impedir que se lleve los huesos de las generaciones pasadas, pero éste logra apoderarse de ellos para llevarlos a Tamoanchán. Con la ayuda de Citlalincue, Citlaltonac, Apantecuhtli y Tezcatlipoca, les infunde vida sangrándose su cuerpo. Así nacen Oxopmoco y Cipactónal, a quienes Quetzalcóatl pone el maíz en los labios.

En las Imágenes aztecas, el escrito aclaró:

> Un año antes de su ejecución, se escogió al prisionero de guerra más hermoso y valiente. Los sacerdotes le enseñaron modales regios y le rindieron homenajes que se le tributaban al mismo Tezcatlipoca. El día del nacimiento de las flores, los hombres y las mujeres danzaron. En los festivales en honor del Dios de la Guerra, Huitzilopochtli, hubo simulación de combates contra caballeros ocelotes, águilas y tigres. En la fiesta de la Diosa del Maíz Tierno bailaron las mujeres que usaban el cabello suelto por motivos de magia. El día de su muerte se despidió de sus llorosas consortes, después encabezó una procesión festiva y jubilosa en su honor, y los sacerdotes que lo habían servido lo acompañaron al templo y en lo alto de la piedra le arrancaron el corazón.

Bruno Ruiz escribió acerca de *Imágenes del quinto sol:*

> Desde la primera danza sentimos embrujo, magia mítica de un pasado, pero con la sorprendente particularidad de que la música se aleja de lo tradicional, lo autóctono puro, y sigue una línea de sonidos sólo para expresar la idea del mundo prehispánico. En nuestro concepto, esto es un mérito. Nos gustó mucho el nacimiento de las flores y la fiesta de la diosa del maíz. Cada danza tiene una relación simbolista con

[17] *Ibid*., pp. 68-69.
[18] CND, expediente G22, CND, CGB, ACND-BNA.

> movimientos vivos, ante unas cortinas en terceros planos, que cambian fácilmente el ambiente de cada suceso.

Después de otorgar su aprobación a la escenografía, "ya que con pocos materiales resumió paisajes mágicos y recintos cósmicos", Ruiz puso fin a su nota al advertir que la coreografía merecía cálidos elogios, pues Contreras demostró "tener una gran experiencia en sus creaciones para todos los ámbitos superiores de la danza".[19]

En 1986, Patricia Cardona hizo referencia a *Imágenes del quinto sol* como un puente entre los bailarines y la imaginería prehispánica. Sin embargo advirtió: "Su temporada en la Sala Miguel Covarrubias, actualmente, se desenvuelve en forma más ágil, con temas mucho más afines a la autora que el tolteca y el azteca, como son los de esta obra". Concluyó que la CND presentaba estas tres coreografías (*Recuerdos*, de Cano; *Imágenes del quinto sol,* de Contreras; y *Zapata*, de Arriaga) cuyos autores "tenían oficio, sabían jugar con las líneas y las formas de sus respectivos estilos, y que creían en el suyo auténticamente, razón por la que se encontraban en su propia galaxia expresiva [...] galaxia tan lejana, que no logra involucrar a todos los espectadores".[20]

Con respecto a *Huapango*, que se presentó en varias ocasiones durante el periodo Arriaga-Aulestia, Bruno Ruiz aprovechó para remarcar en el cincuentenario del PBA: "es una danza capital entre las mexicanas de alta jerarquía. La música mantiene una alegría como que nace de lo interno del hombre con raíces de su propio paisaje. La danzaron muy bien Susana Benavides, Maclovia Carreón, Ana Bernal y Octavio Nieto".[21]

Boris Illarionov, quien escribió un libro en el que señala las influencias rusas en la obra de Contreras, destaca como sus obras emblemáticas *Huapango, El mercado* e *Imágenes del quinto sol*, en las que recogió, de una manera u otra, elementos de la danza y la cultura nacionales. Con respecto a *Imágenes del quinto sol*, Illarionov opinó que era uno de los pocos ballets de argumento y de gran extensión basado en "un tema de la mitología y la historia del México antiguo en la crónica del arte coreográfico mexicano".[22] A pesar de estar constituida por dos momentos, uno que toma como base el argumento mitológico, y el segundo la vida real, la obra era íntegra, pero el escritor aseveró que para reconocer el vínculo entre ambas debía conocerse la historia del país. Illiaronov establece que en la mayoría de las religiones existe la idea de un dios que sacrifica su propia sangre para crear al hombre o mantenerlo vivo. En México se conservó un mito poético sobre la hazaña de Quetzalcóatl, quien bajó al reino de los muertos para traer los apreciados restos de sus antepasados y, luego, dio su sangre por el renacimiento de la humanidad. Una parte de esos mitos y ritos antiguos se reflejó en el ballet *Imágenes del quinto sol,* de Gloria Contreras.[23]

> Describe el autor:
>
> La acción del primer cuadro se desenvuelve en la patria de los dioses —el Mundo de los Siete Cielos. La música —atonal, aullante, "prehispánica"— transmite el caos universal. Seis dioses reflexionan sobre la creación de la raza humana para dar vida a una nueva época. Eligen al más sabio —Quetzalcóatl— y le encargan la misión de crear al hombre. Las posturas iniciales de los dioses son las que Contreras encontró en la pintura y escultura indígenas.[24]

Cada uno de los dioses enriquece a Quetzalcóatl con su propio tema coreográfico. Al juntar los motivos recibidos de sus compañeros, él no sólo cobra fuerza, sino que se convierte en el símbolo de la voluntad de todo el panteón. Quetzalcóatl demuestra la potencia adquirida dando el tono a los movimientos de los demás. Al reconocer el liderazgo de Quetzalcóatl, los dioses repiten su tema, que quedará en lo

[19] L. B. Ruiz citado en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.,* p. 473.
[20] P. Cardona, "Entre el folclore y el Palacio de Bellas Artes", en *Unomásuno*. México, D. F., 20 de mayo de 1986, FFS-BNA.
[21] L. B. Ruiz citado en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.*, p. 473.
[22] Boris Illarionov, *Gloria Contreras, las raíces rusas en el ballet mexicano*. México, Conaculta, 2009, p. 82.
[23] *Ibid.,* p. 87. La música, de Federico Ibarra, era un ballet en dos actos que ganó el Premio Nueva Música para Danza, otorgado por la UNAM, en 1982.
[24] *Ibid*., p. 88.

sucesivo como el "tema de la vida". Para crear a la nueva humanidad él necesita los restos de los antepasados y se dirige al reino de los muertos, el Mictlán.[25]

Prosigue la descripción de Illarionov para el segundo acto, bajo tierra:

> El dios de la muerte, Mictlantecutli, y su servidumbre vigilan los huesos de las generaciones anteriores, muertos en las catástrofes de épocas pasadas. El grupo de bailarines, iluminados desde el fondo por una cálida luz naranja, se asemeja a los murales de los antiguos templos indígenas. Quetzalcóatl trata de que le entreguen de forma pacífica los huesos, mediante el recurso coreográfico de pasar su tema al dios de la muerte, pero éste no accede.

Conteras simboliza la lucha de contrarios mediante el "conflicto" entre los temas coreográficos de los rivales. Los papeles de ambos personajes abundan en saltos alternados con poses estáticas –para "asustar". Al presentar los movimientos, el impulso vigoroso se acentúa. El tema de la vida está determinado por los movimientos principales de Quetzalcóatl: vivificantes saltos dirigidos hacia el cielo, con ligeros aterrizajes y los brazos bien abiertos.[26]

Según indica Illarionov, Mictlantecutli no posee rasgos malignos. "Tiene posturas majestuosas, movimientos mesurados: al efectuar un salto, aterriza con todo su peso sobre la planta del pie, como le corresponde al señor del mundo subterráneo. El duelo finaliza con la victoria de Quetzalcóatl". La muerte no ha sido vencida, los hombres creados serán mortales.[27]

El tercer cuadro se desarrolla en Tamoanchán (lugar de los dioses). Para su resolución, en lugar de la coreografía, Contreras elige, afirma Illarionov, los efectos escénicos y la maquinaria como su principal medio de expresión, y logra un resultado impactante. Quetzalcóatl trata de crear al hombre con los huesos de sus antepasados, pero fracasa: un bailarín inmóvil que asume el "tema de la vida". Otros dioses le indican que añada su sangre a los restos, por lo que Quetzalcóatl se corta las venas:

> …por debajo del cuerpo elevado de Quetzalcóatl, que extiende los brazos hacia el público, se desprenden rápidamente unos grandes paños de seda roja. Las ligeras telas, infladas por los ventiladores e iluminadas desde el fondo por las luces escarlata de los proyectores, fluyen por el escenario como infinitos ríos de sangre. Como resultado aparecen los seres humanos –un hombre y una mujer–, que gradualmente se tornan elásticos, cobrando libertad corporal. Ellos retoman el "tema de la vida", y los dioses se hincan ante los humanos.[28]

Para darles vida, Quetzalcóatl introduce un elote en la boca de la mujer y empieza la época del quinto sol. En el segundo acto, la vida sobrenatural cede lugar a la vida azteca. Contreras reproduce los rituales aztecas, muestra la elección de un joven, y el acto se divide en la vida llena de placeres de este personaje, la fiesta en su honor y el sacrificio. En este segundo acto, Contreras juega también con los temas de movimiento para representar a los personajes que intervienen en él. Se inicia una danza para mujeres, el nacimiento de las flores, cuyo significado oculto es la sangre del sacrificio. El elegido mide sus fuerzas con los guerreros jaguar y águila, derrotándolos. Las cuatro esposas que lo rodean inician el tema de la muerte, pero la multitud "desenfrenada en el éxtasis, cuyos movimientos son asignados por las sacerdotisas, las desplaza. En el apogeo del júbilo el elegido es alzado […] el sumo sacerdote le abre el pecho de tajo y extrae el corazón palpitante. En el lugar del elegido aparece Quetzalcóatl. La ofrenda es aceptada. La vida continúa".[29]

Illarionov destaca la coreografía:

> …es un espectáculo teatral íntegro, donde todos los episodios están vinculados entre sí mediante la trama y unidos por una sola idea coreográfica. Todos los episodios están marcados por la presencia del protagonista, Quetzalcóatl o El elegido (es el mismo intérprete) que personifica al dios en la Tierra. Por medio de la composición simétrica de ambos actos, la coreógrafa demuestra el profundo nexo interior, y hace

[25] *Idem*.
[26] *Idem*.
[27] *Idem*.
[28] Boris Illarionov, *op. cit.*, p. 89.
[29] *Ibid.*, p. 90.

> notar que los acontecimientos del primer acto han sido generados por la imaginación y la creencia de los hombres participantes del segundo acto. El desarrollo coreográfico de los temas se expresa en el conflicto entre el tema de la vida y el de la muerte, lo cual justifica la idea de Fedor Lopukhov acerca de la posibilidad de aplicar el tematismo coreográfico de manera limitada a ciertas partes de un ballet de argumento. Reasignar el tema de Quetzalcóatl a El elegido no sólo constituye un medio para fijar la forma, sino un recurso para demostrar la interacción de las imágenes determinada por la lógica del argumento.

Según Illarionov, Contreras continúa la tradición de Vaslav Nijinski al recurrir a rituales antiguos, y afirma:

> Se nota que Nijinski y Contreras comparten las mismas ideas al representar los rituales. Son las siguientes: los movimientos plásticos "prístinos", la espontaneidad de las danzas primitivas, la fuerza energética de la emoción colectiva, el frenesí de los sentimientos, el poder hipnotizante del ritmo. *La consagración de la primavera*, de Nijinski, e *Imágenes del quinto sol,* de Contreras, comparten la idea filosófica de que la luminosa resurrección de la naturaleza y el renacimiento de la vida se valen de los oscuros instintos animales. El asesinato no se opone a la vida sino que le sirve al realizarse en su nombre.[30]

Para Carmen Correa, *Imágenes del quinto sol* resultó ser muy novedosa en términos de los cuadros, que estuvieron completamente basados en la Historia: "Mictlantecutli, los muertos, la pareja que nace del maíz; de todos esos mitos de México", y subraya que coreográficamente "Era ella, totalmente".[31]

Desde la perspectiva de Cuauhtémoc Nájera, *Imágenes del quinto sol* fue una coreografía bastante seria e interesante, que "le fue encargada a Gloria Contreras para la CND y se la quedó la maestra en su repertorio". Laura Echevarría mencionó que esta obra se mantuvo un buen tiempo y se la llevó a San Antonio, con un programa que se integró con *Huapango* y *Zapata*. La función tuvo mucho éxito, pues entre el público había muchos mexicanos y estaban muy motivados.[32]

Para la conmemoración del X Aniversario de la CND se remontó *Vitálitas*, de Contreras. En el programa de mano se adjuntaba la información acerca de la obra, compuesta en 1959 en Nueva York, durante la Guerra fría:

Sirenas. Coreografía de Nellie Happee. Foto: Alida Kent.

> Con la rapidez que se transmite una corriente eléctrica, se había generado en el hombre en pleno desenvolvimiento del siglo XX una conciencia compartida universalmente, acerca del exterminio y terror de unos contra otros […] La violencia y la destrucción han adquirido formas sorprendentes, múltiples manifestaciones que dejan caer su velo de angustia sobre la vida diaria. En una ciudad, un individuo puede sentirse un hombre agresivo, una mujer madura, una joven ingenua, cada quien el que es. Sin embargo, todos enfrentan la interrogante ya característica del hombre de este siglo ante la destrucción total. La captación en *Vitálitas* de esta posibilidad retrógrada y feroz la convierte en una obra artística clásica de este siglo. *Vitálitas* es una expresión absolutamente sensible del entorno, en cualquier sitio de la geografía. La angustiada música de Peter Dickinson conjuga elementos de la técnica dodecafónica serial y de jazz.[33]

Nellie Happee

Para la temporada de 1985, Nellie Happee compuso *Sirenas*, con música de Claude Debussy. Laura Echevarría comenta que a ella le encantaba el movimiento que Nellie Happee desarrollaba en sus coreografías: "sentir el movimiento, la respiración y la musicalidad".

En *Sirenas* bailaban tres mujeres y un hombre, que era el pescador: las sirenas eran Beatriz Correa, Xóchitl Tejeda y Maclovia Carreón. Echevarría describió que "había una plataforma desde la cual se tiraba una de ellas al mar. Era un ballet muy bonito […] No se volvió a reponer y gustaba mucho". Observó que otras obras de Nellie, también muy bien aceptadas, tampoco se volvieron a presentar,

[30] *Ibid*., p. 92.
[31] Carmen Correa en entrevista citada.
[32] Cuauhtémoc Nájera en entrevista citada.
[33] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Décimo Aniversario, TBA, INBA/SEP. México, D. F., noviembre de 1987, ACC.

como *Encuentro*: "Cuando pasó el tiempo y le dije a Nellie que la repusiera, me dijo que había perdido sus notas".[34]

Carlos López

Se puede decir que Carlos López vivió una etapa de gran dinamismo durante este periodo, ya que añadió a su intensa actividad, la creación de una obra por año: en 1984 compuso *Suite de jazz* con la colaboración de otros coreógrafos noveles de la CND. Esta pieza se integró con *El principio: Suite para flauta* (c. Carlos López, m. Claude Bolling), *Suite para violín* (c. Dariusz Blajer, Andrea Gabilondo y Carlos López, m. Bolling), *Sonata* (c. Carlos López, 1982, m. Francis Poulenc), *Aria* (c. Carlos López, 1983, m. Bach, Calatayud e Ituarte) y *Final* (c. Carlos López, 1983, m. Juan José Calatayud); además compuso *Simisma* (1985), *Serenata opus 8* (1986) y *Tema, variaciones y coda* (1988).

Simisma fue una obra de mayor interioridad, compuesta a solicitud de la maestra Tita Ortega. Con el tema de una dama madura que sostiene varias relaciones amorosas que siempre fracasan, López creó una coreografía en la que dota de orgullo y poder a las mujeres.

Con esa finalidad usó una cámara negra y colores muy contrastantes. Juan González Amador hizo una estructura de madera para el final, con la que quiso representar que la mujer se encaminaba a un futuro, sola, pero no vacía. Al levantarse la cámara negra, la bailarina se introducía en ese umbral, iluminada por un halo de luz. La intérprete fue Blanca Martínez, y la pieza estaba compuesta con movimientos libres, en puntas.

Serenata opus 8 era, en palabras de López, una especie de "ballet cortesano" para el que Eugenio Servín diseñó un quiosco en tonos blanco y azul claro. Las mujeres iban vestidas de color azul. El movimiento tenía un corte tradicional y tomaba como inspiración el *Grand pas de quatre*, romántico, pero la coreografía incluía variaciones de los varones. Era una suite de diferentes danzas.

Tema, variaciones y coda fue compuesta para la escuela, y en ella Carlos López utilizó recursos más experimentales. La música era un concierto para piano, y el conjunto era amplio. Rocío Barrios, intérprete de la obra, dijo que implicaba un reto para cualquiera, pues si bien los pasos estaban marcados de antemano, Carlos dejó espacios en los que el bailarín "podía expresarse con mayor libertad y creatividad", lo cual era alentador, principalmente para aquellos que tenían "poco tiempo en el ballet".[35]

Un cronista mencionó que Carlos López había realizado agrupaciones interesantes en esta coreografía, que tenía una fuerte influencia de Balanchine debido a "sus efectos fluidos". Algunos varones ofrecían, según indicó, momentos brillantes, como Alejandro Vargas, quien mostró estilo, y otros una "cualidad aérea".[36]

Susana Benavides y Zygmunt Szostak en el final de *Suite de jazz*. Coreografía de Carlos López.

Simisma. Coreografía de Carlos López. Blanca Martínez al piso. Foto: Alida Kent.

[34] Laura Echevarría en entrevista citada.
[35] S/a, "Se presentó *Carmen* en el Palacio de Bellas Artes", en *La Afición*. México, D. F., 23 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
[36] S/a, "CND presents two fall seasons ballets", en *The News*. México, D. F., 23 de septiembre de 1989, FFS-BNA.

Tema, variaciones y coda. Coreografía de Carlos López. Foto: Alida Kent.

Rosario Manzanos observó que en esta coreografía se percibía "fatiga y desencanto, sobre todo en el cuerpo de baile", y que los solistas tampoco lograron conmover al público, a pesar de que algunos de ellos tenían una "larga experiencia e incluso amplio prestigio dentro y fuera del país".[37]

Entrevistado el 20 de octubre con respecto a su nueva obra, Carlos López explicó que *Tema, variaciones y coda* fue un experimento donde utilizó la música para crear improvisaciones colectivas. Para ello recurrió a un concierto poco convencional y muy contrastante, donde se dejó llevar por los matices melódicos. En la coreografía incluyó a doce bailarines, para quienes construyó partes de mayor relevancia: cada uno de los participantes fungía como solista. Su intención era aprovechar la creatividad de los bailarines para lograr una unidad coreográfica.[38]

En otra entrevista, Carlos López le externó a Blanca Valadez que la fuerza de la danza clásica estaba centrada en la capacidad para interpretar, por eso en sus obras, el tema, el vestuario, el escenario, eran nulos o sencillamente secundarios: "lo suyo consiste en colocar la ejecución del artista por encima de todo. La danza en sí es un acontecimiento que no necesita nada más. Me basta la luz blanca y el cuerpo, porque lo valioso es el momento coreográfico, lo que sucede en el tablero del escenario". Carlos López planea sus obras, dijo Valadez, como un juego de ajedrez en el que intervienen "la imaginación y la audacia del público". López define su obra como "arte abstracto", cuadros "sin figuras, contenidos o temáticas definidas para los ojos comunes".[39]

Ana Mérida

A finales de 1983 Ana Mérida, quien compuso *Rito* para ser estrenada por la CND en el XI FIC de ese año, anunció que por falta de respeto a su planeación original le retiraba su obra a la compañía. Explicó que había concebido una coreografía sencilla para abrir un programa con la composición de Villa-Lobos denominada *Xoros*, que contaría con un telón de Pedro Coronel. La coreógrafa indicó que los coros debían estar ocultos tras el telón, y al ver la resolución de su escenificación por parte de la CND, constató que no se habían respetado sus indicaciones: los coros estaban dentro del escenario, lo que causó un "desordenado amontonamiento", hecho que decidió su retiro.[40]

Cristina Gallegos

Cristina Gallegos inició sus estudios a los ocho años de edad en la Academia de la Danza Mexicana, donde realizó la carrera de bailarina clásica. Formó parte del Ballet Clásico 70 e ingresó al Taller Coreográfico de la UNAM, donde se desempeñó como asistente y primera bailarina. Creó el grupo Danza Libre Universitaria, dentro del cual han colaborado más de cincuenta bailarines, coreógrafos, creadores y músicos, y en el cual luchó para que "los bailarines tuvieran la libertad de expresarse como seres humanos, sin ser instrumentos sujetos a la manipulación de un coreógrafo", situación injusta, pues el bailarín posee la disciplina para dominar una técnica y el derecho a "expresar su sentir más profundo como creador".[41]

[37] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.*, p. 650.
[38] S/a, "La Compañía Nacional de Danza presentará *Tema, variaciones y coda*", en *Novedades*. México, D. F., 20 de octubre de 1989, FFS-BNA. Esta obra se presentó el 21, 24 y 26 de octubre en el TBA. Ese año Carlos López puso en escena otras dos obras: *Tríptico*, para la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey; y *Trío de danzas*, para la Escuela Nacional de Danza Clásica.
[39] Blanca Valadez citada en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.*, p. 705.
[40] Angelina Camargo, "Ana Mérida retiró *Rito* de la CND por falta de respeto a su planeación original", *op. cit.*
[41] En 1980 Cristina Gallegos recibió el Premio Nacional de Coreografía con la obra *Si al menos*.

Pronto inició su incursión en la coreografía, lo que le permitió imprimir un estilo propio a su trabajo. En la primera etapa de su carrera, los temas de las obras de Gallegos abrevaron en el amor romántico y lírico, después se volcó a otras búsquedas que atendieron de manera más unitaria su concepción y su contenido, como *Réquiem para el alma*, inspirada en el poema "El hombre inclinado", de Bruno Ruiz, en la que buscó ofrecer una interpretación del mundo interior a la vez que una visión estética.

A lo largo de su producción se hizo consciente de que la danza era considerada como una actividad elitista, por lo que buscó subsanar esta idea mediante un proyecto de formación orientado a nuevos públicos. Trató entonces de llevar la danza a los centros de educación primaria e impartir charlas didácticas sobre su funcionamiento y sus bondades. Otro peligro que observó durante sus años de trabajo fue que las producciones se inclinaban hacia propuestas sofisticadas dentro del llamado posmodernismo europeo, por lo que consideró que era tarea de los coreógrafos montar obras accesibles para el público. Cristina Gallegos manifestó que sus coreografías partían de la música y trataban conceptos universales como el amor, la belleza, el dolor, la tristeza, el misticismo. A través de ellas pretendía emocionar al público: "Con mis coreografías expreso no cómo soy, sino cómo quisiera ser".[42]

Concierto para percusiones. Coreografía de Cristina Gallegos. Foto: Alida Kent.

La coreógrafa montó *Andante*, con la CND, pieza con la que ganó el segundo lugar internacional de coreografía en Cuba y París.[43] Kurt H. Wilhelm declaró que *Andante* era "un dúo bien delineado", en el que destacaba la interpretación de Dariusz Blajer.[44] Carmen Correa describió *Andante*, con música de Shostakovich, como "un dueto muy bonito, neoclásico, muy de amor, muy de mallones, moderno […] muy al estilo de Gloria Contreras […] con cargadas extrañas". Recordó Correa que en su estreno, Cristina lo bailó con Dariusz Blajer, al parecer para un Festival de La Habana. Sylvie Reynaud también lo interpretó en varias ocasiones con Blajer, y la misma Correa lo incluyó en algunas funciones de carácter particular.[45]

En 1985 Cristina Gallegos montó con la CND *Concierto para percusiones,* con un collage musical. Acerca de esta obra, Correa indicó: "se usaban mallas completas de color negro y cascabeles en los pies. Había solos, duetos, y era como muy tribal, pero siempre estaba la línea neoclásica: zapatillas suaves. Nada novedoso, nada espectacular".[46]

Sueño de una tarde en la Alameda Central. Coreografía de Josefina Lavalle. Foto: Alida Kent.

Josefina Lavalle

En 1986 la CND invitó a Josefina Lavalle para que montara una obra homenaje en conmemoración del centenario del natalicio de Diego Rivera. Esta coreografía no tuvo el éxito esperado, a pesar del sugerente título: *Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda Central.*

En julio de 1990 un crítico hizo referencia a un elenco decepcionante y a la falta de sincronización y elegancia en los movimientos. La obra se montó, dijo, con la finalidad de festejar el natalicio de Diego Rivera, pero sólo encontró en ella personajes estereotipados, como Benito Juárez y Maximiliano, sin entender si "lo que estábamos viendo era teatro, repaso de historia de México o ballet clásico institucional", sentenció.[47]

[42] *Homenaje Una vida en la danza*, cuaderno 34. México, Conaculta/INBA, 1998, p. 19.
[43] *Ibid*., p. 20.
[44] K. H. Wilhelm, "Danza clásica y música sinfónica en el D. F.", en *Impacto*, núm. 1761. México, D. F., noviembre de 1983, AJC.
[45] Carmen Correa en entrevista citada.
[46] *Loc. cit.*
[47] Nota de periódico s/r, ACND-BNA.

Echevarría indica que la obra "no tuvo mucho éxito, pero lo interesante era presenciar cómo se formaba el mural. Paquito Serrano, en paz descanse, era Posada […] como que no había mucha danza".[48] A Carmen Correa el proyecto la marcó porque le pareció muy interesante:

> Fue la primera vez que se usaron pantallas en escena, y se iba proyectando el mural en ellas. Se hizo una caracterización de todos los personajes, muy impresionante, había personajes literales, tenía la parte de Maximiliano, Benito Juárez, Sor Juana. Lavalle realizó cuadros. También estaba la muerte Catrina, teníamos un trío. Yo hacía de Sor Juana, y bailábamos la muerte, Frida y yo. También hacía el sapito con Diego niño, eran como cuadros […] al final, en el cuadro de la Revolución, todas salíamos con una falda roja […] Fue todo muy interdisciplinario, con música nueva, con diseños de acuerdo al cuadro. Mientras se bailaba se proyectaban imágenes y al final quedaba el mural de Diego Rivera.[49]

Marco Antonio Silva

Estudió danza clásica con Gloria Contreras en el TCUNAM, danza contemporánea con bi y BTE, dirección escénica con Ludwig Margules y Alejandro Luna, actuación con Héctor Mendoza, y coreografía en el Centro Superior de Coreografía. Fue bailarín del TCUNAM, BTE, Arsaedis, Danza Libre Universitaria, Ballet Danza Estudio, y Utopía Danza-Teatro, grupo del que fue fundador y coreógrafo (1981-2000).[50]

Silva montó *Ausencias* para la CND en 1987. En ese momento, Beteta de Cou comentó que la obra contaba con una composición original de Guillermo Briseño, colaboración que causó muchos comentarios y expectativas. La música, dijo, fue muy bella, fragmentos bien diferenciados que evolucionaban. La idea de la obra se basaba en la incomunicación de la pareja y la soledad, misma que, según la cronista, resultó dispersa:

> Se suceden imágenes claras pero demasiado repetitivas, y con intención de ser agresivas, pero sin lograrlo (el ejemplo más claro de esto es la cachetada y el golpeteo en la frente de la pareja). No se ve en la coreografía un desarrollo de los movimientos planteados, sólo repetición y un abuso de recursos de los que Silva ya ha echado mano en coreografías anteriores con mejores resultados. También hay muchos recursos escénicos poco aprovechados: las sillas se usan poco; la tele del fondo, que se descubre al final, no tiene realmente una función. En cambio, las luces logran imbuir a la obra en un ambiente a la vez íntimo y frío, contradicción que le va muy bien.[51]

Ausencias. Coreografía de Marco Antonio Silva.

[48] Laura Echevarría en entrevista citada.
[49] Carmen Correa en entrevista citada.
[50] C. Delgado Martínez (coordinador), *Diccionario biográfico…*, *op. cit.*, p. 361.
[51] I. Beteta de Cou, "Estrenó la CND *La consagración de la primavera*. Recatos y desacatos", en *Tiempo Libre*. México, D. F., 19-25 de noviembre de 1987. CND AVcom 162, BNA, c22, CGB.

Capítulo VIII

Regreso a lo conocido: Susana Benavides y Nellie Happee (1989-1991)

En el año de 1989, inmediatamente después de que se retirara del foro Susana Benavides, fue invitada a tomar la dirección de la CND. Benavides aceptó e hizo equipo con Nellie Happee en la dirección artística. Con estos nombramientos parecía que la CND volvería a tierras conocidas, ya que ambas bailarinas habían estado cercanas al desenvolvimiento del conjunto y conocían a fondo la forma en la que había trabajado durante el periodo de Salvador Vázquez Araujo. Eduardo Camacho Suárez comunicó la noticia a través del periódico *Excélsior*: Benavides se encargaría de la dirección de la CND e Ignacio Toscano asumiría la Dirección de Danza y Teatro,[1] dependientes de una coordinación general.[2] Otra nota en el mismo diario indicó: "con una trayectoria de 30 años de trabajo en beneficio del ballet mexicano, la maestra Susana Benavides es la nueva directora de la Compañía Nacional de Danza de la cual es miembro fundador.[3]

Después del largo periodo de Vázquez Araujo como director de la CND, ésta había sido dirigida por Guillermo Arriaga, bailarín y coreógrafo destacado de la denominada "Época de oro" de la danza mexicana y por tanto cercano a las expresiones contemporáneas, y de Patricia Aulestia de Alba, también bailarina y coreógrafa, dedicada en esos momentos a la investigación y a la promoción de la danza mexicana, quien lo sustituyó durante once meses de gran actividad. A lo largo de todos esos años, Carlos López Magallón había fungido como director artístico y Laura Echevarría, como *régisseur* de la institución, que seguía dependiendo de la Dirección de danza.

En 1999 Susana Benavides relató que, en contra de sus deseos, Jaime Labastida la había invitado a hacerse cargo de la CND:

> …yo no tenía idea de los trámites oficiales [...] le dije que la única condición para aceptar era que Nellie Happee trabajara junto conmigo, porque ella tenía los conocimientos, la capacidad, la cultura, y la preparación para dirigir. Me costó mucho trabajo convencerla y me propuso entonces que ella estaría en la dirección artística […] Unas veces estábamos de acuerdo, otras no, pero creo que logramos disciplinar a la compañía […] Nellie, introdujo coreografías contemporáneas, como *Weewis*, que mucha gente estaba contenta de bailar.[4]

Pronto apareció en prensa un escrito que difundía los objetivos de la mancuerna Benavides-Happee: "elevar el nivel técnico y artístico, ampliar el repertorio con obras de coreógrafos nacionales y extranjeros y, finalmente, conquistar nuevos públicos".[5]

Durante el corto periodo que asumiera la dirección Susana Benavides, la compañía se renovó al eliminar muchos de los bailarines que ya tenían tiempo dentro de la misma. En opinión de Cuauhtémoc Nájera, ambas crearon un equipo muy estable:

---

[1] La Dirección de Danza y Teatro estuvo dirigida hasta entonces por Germán Castillo.

[2] Eduardo Camacho Suárez, "Susana Benavides, directora artística de la Compañía Nacional de Danza", en *Excélsior*. México, D. F., 6 de enero de 1989, FFS-BNA. El paso de Ignacio Toscano por la Ópera había sido "tormentoso", por lo que se vio obligado a renunciar, junto con Enrique Patrón de Rueda, ante la insatisfacción de los cantantes. Ese año, debido a la crisis, se pretendía adelgazar la estructura burocrática del INBA mediante la separación opcional de sus trabajadores, propuesta que causó gran revuelo entre los mismos.

[3] E. Camacho Suárez, "Susana Benavides, nueva directora", en *Excélsior*. México, D. F., 8 de enero de 1989, Archivo Susana Benavides (ASB).

[4] Susana Benavides en entrevista citada.

[5] CND, expediente AVcom 162, BNA, c22, CGB, CND-BNA.

> Nellie Happee tenía mucha claridad artística, y con Susana Benavides perfiló una compañía muy interesante, con una ideología muy clara, en la que era posible hacer coreografías como *Coppélia*, de Enrique Martínez, las de Alberto Méndez o las de la misma Happee. Se buscó darle un perfil internacional y contemporáneo, pero desafortunadamente su directiva duró muy poco tiempo.[6]

Como era de esperar, la CND inició el año con la temporada de *El lago de los cisne*s en la isleta del viejo Bosque de Chapultepec, esta vez del 1 de marzo al 1 de abril.[7] En esos momentos, el crítico Óscar Flores Martínez se cuestionó el éxito de este evento que generaba el fenómeno de "la reventa a gran escala, con márgenes de ganancia bastante bondadosos". Su hipótesis, bastante sensata, fue que en éste se había intentado reproducir "el antiguo estilo de representación de los estudios de Walt Disney", sin que les hubiera importado a los dirigentes, "rebajar la calidad del ballet a un híbrido que se encuentra entre una pésima copia del teatro infantil y una cursi telenovela pasada de moda". Con esta perspectiva estética y dadas las características del escenario aseveró que la puesta en escena había sido simplificada, insistiendo en que esta versión no lograba emocionar ni como drama ni con el "circo de los 32 *fouettés*" de Odile.

El crítico señaló como fallas dramáticas que "el mal" no producía la emoción de la lucha de contrarios, pues el hechicero Rothbart se había reducido a ser un "espantador de moscas bajo un arbolito de navidad", mientras que el cuerpo de baile no lucía al ejecutar las "sosas danzas de la corte", ni al representar los "cisnes encantados" que carecían del sentimiento "requerido por la obra". No obstante, no pasó desapercibido para su ojo el trabajo de la bailarina Emmanuelle Lecomte, "rico en contrastes" al personificar una Odette "frágil, cándida en ocasiones", que lucía su nivel técnico y el manejo de sus brazos. Flores Martínez encontró en su pareja, Ariel López, un buen trabajo que tampoco lucía debido a la estrechez del escenario.[8]

En enero de 1989, durante la denominada Jornada Cultural 89, que incluiría los distintos grupos artísticos de INBA, actuaron el Taller Coreográfico y el Ballet Neoclásico, con las obras *Interioritat*e, de Jaime Camarena (con cantos populares búlgaros y Bill Nelson); *Casta diva*, de Óscar Ruvalcaba (con música de Vicenzo Bellini); y *Minotauro*, de Alejandro Meza; así como *No es que muera de amor, Pas de deux a trois* y *Piazzollando* (28 de enero). Al día siguiente presentó el segundo acto de *El lago de los cisnes, Diana y Acteón,* y la *Suite* de *El cascanue*ces. José A. Fernández reportó una magnífica función en la que se congratuló de la actuación del cuerpo de baile en el segundo acto de *El lago de los cisne*s, que interpretó la pareja Reynaud-Szostak, así como el segundo acto de *El cascanue*ces en el que destacó a Beatriz Correa como el Hada de azúcar y a Elia Luyando como Clara. En *Diana y Acteón,* dijo el crítico, Laura Morelos había entendido acertadamente el papel de la diosa de la caza, lo que le había ayudado a transmitir sus emociones.[9]

La compañía realizó una gira a Aguascalientes donde se presentó el día 12 de abril y posteriormente viajó a Toluca para ofrecer otra función el día 21.[10] El 29 del mismo mes participó en el Homenaje Una vida en la danza efectuado en el TBA con la obra *Bournonville 1842*.[11] Ese mismo día, Susana Benavides recibiría de la Unión de Cronistas de Teatro y Música A. C., un diploma por su destacada actuación en *Carmen*.[12]

También en abril dentro de la programación para escolares, se presentaron las obras *Suite de jazz, La silla* y *Suite infantil. La fiesta de Cri-Crí*.[13] En la Plaza Zaragoza, dentro del V Festival de Música y Danza, después de una presentación de la Ópera, la CND bailó *Paso de dos,* con Manuella Descamps y Nicu Lohan, y *Suite de jazz*.[14]

---

[6] Cuauhtémoc Nájera en entrevista citada.
[7] Programa de mano *El lago de los cisnes,* CND, INBA/DDF, México, D. F., 1989, ACND.
[8] O. Flores Martínez, "*El lago de los cisnes:* si la reventa lo permite", en *El Universal.* México, D. F., 11 de abril de 1989, FFS-BNA.
[9] J. A. Fernández, "La Compañía Nacional en la Jornada Cultural 89", en *El Sol de México.* México, D. F., 14 de febrero de 1989, FFS-BNA.
[10] No se imprimieron programas de mano, por lo que se ignoran las obras incluidas para esas fechas.
[11] Programa de mano Cuarto Homenaje Una vida en la danza, TBA, CNCA/Cenidi Danza/INBA. México, D. F., 29 de abril de 1989, ACND.
[12] L. B. Ruiz, "Entregarán diplomas a artistas de la danza", en *Excélsior*. México, D. F., 25 de abril de 1989, FFS-BNA. Esta agrupación, que se declaraba comprometida con el arte mexicano, se fundó cincuenta y un años atrás.
[13] Programa de mano *Suite infantil. La fiesta de Cri-Crí,* CND, INBA/SEP/Telmex. México, D. F., abril de 1989, ACND.
[14] S/a, "Compañía de Danza de Bellas Artes actúa en la plaza", en *Excélsior*. México, D. F., 25 de abril de 1989, FFS-BNA.

El 20 de mayo la compañía se presentó en el TBA con *Sinfonía simple, Don Quijote* (Sylvie Reynaud y Zygmunt Szostak), *El corsario* (Laura Morelos e Igor Iakovliev), *Muñecos* (Beatriz Correa y Óscar Leyva) *Diana y Acteón* (Irma Morales y Zygmunt Szostak), y *Fanfarria*.[15]

Durante la segunda quincena de junio se llevó a cabo el Festival Internacional de Jacksonville, E. U., uno de los cuatro más importantes dentro de la danza clásica, donde la primera solista de la compañía, Irma Morales, ganó medalla de bronce. Su maestro ensayador fue Jorge Cano y su *partenaire* Igor Iakovliev, y las obras interpretadas: los *pas de deux* de *Diana y Acteón, Fandango, Vals* y *Don Quijote*.[16] Al concurso asistieron veinticinco participantes mexicanos entre bailarines, coreógrafos y profesores, y hubo invitados de treinta y cuatro países. El evento fue auspiciado por el Instituto Internacional de Teatro (IIT).[17] De tal manera, el ballet mexicano buscaba estar presente en los eventos internacionales para darse a conocer y a futuro, conseguir invitaciones para presentarse en el extranjero.

El 17 de junio se anunció el estreno de *Coppélia*, ahora realizado por Enrique Martínez, que tendría lugar en el mes de septiembre, noticia que produjo encono en algunos miembros del campo dancístico, quienes consideraban como gasto inútil una nueva versión de esta conocida obra del repertorio de la compañía. Martínez —coreógrafo independiente desde hacía ocho años— explicó durante una entrevista que en su montaje había conservado la historia anterior y que la novedad era el enriquecimiento en los pasos y los desplazamientos de los varones y el haber añadido los personajes de la madre y el cura. La misma versión había sido montada por Martínez en 1968 para el ABT y después la había llevado a la Ópera de Roma, y a otros ballets de Finlandia, Brasil, Argentina y Canadá.[18]

Laura Morelos e Igor Iakovliev en *Fandango*. Coreografía de Robert Sund. Foto: Alida Kent.

Enrique Martínez —quien saliera de Cuba en 1947 para integrarse al ABT— asentó que para hacer buenas producciones era fundamental el aspecto económico, por lo que su reposición de *Coppélia* sería costosa: se confeccionarían más de sesenta trajes, y tres decorados. Cerró la conversación el coreógrafo al asentar: "Lo clásico es la base del arte del presente".[19]

Días más tarde Tania Álvarez, secretaria de actas de Danza Mexicana, A. C. (Damac), declaró que era incomprensible que el INBA no tuviera dinero para abrir el TD a los grupos independientes de forma digna y que se hubiera apoyado el montaje de *Coppélia* —que no era una de las grandes obras del ballet— con una producción costosa. Consideró una vergüenza que la compañía más grande de México, que contaba con el apoyo institucional, salarios y presupuesto para producción, se le pagara además un coreógrafo extranjero para remontar una obra ya puesta por Alicia Alonso y que no requería de una nueva versión.[20]

No obstante las quejas y denuncias provocadas por esta decisión, la compañía siguió con el programa que se propusiera: en el mes de agosto John Clifford,[21] especialista en las obras de Balanchine, estuvo en nuestro país para trabajar la obra *Serenata*, que se estrenaría a finales de ese mes. El coreógrafo afirmó en entrevista que ésta era una obra bien estructurada, puesta en escena entre 1933

[15] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., 20 de mayo de 1989, ACC.
[16] S/a, "Un premio más para la danza mexicana", s/r, AJC.
[17] Roberto Ramírez, "Participará México en el III Concurso Internacional de Ballet que se efectuará en Jackson, Mississippi", s/r, ACC.
[18] S/a, "Estreno de *Coppélia*", en *Excélsior*. México, D. F., 17 de junio de 1989, FFS-BNA.
[19] S/a, "Habla Enrique Martínez, coreógrafo y bailarín", en *El Sol de México*. México, D. F., 2 de junio de 1989, FFS-BNA. Después de 1947 Martínez trabajó dos años en Cuba y tuvo que regresar a Nueva York por asuntos migratorios.
[20] C. Delgado Martínez, "Incomprensible nuevo montaje de *Coppélia*", en *Excélsior*. México, D. F., 28 de junio de 1989, FFS-BNA.
[21] John Clifford, originario de California, E. U., fue miembro del New York City Ballet desde 1967, nombrado bailarín principal en 1973. Realizó coreografías para diferentes compañías como el NYCB, la Ópera Alemana de Berlín, el Royal Winnipeg Ballet y Los Ángeles Ballet Theatre, del cual fue director. Entre sus obras destacan: *Stravinsky symphony* (1968), *Fantasies* (1969), *Sarabande and dance* (1970) y *Bartok No. 3* (1974).

y 1935 con un elenco de veinte bailarinas y seis bailarines y un estilo distinto de Balanchine, por lo que resultaba muy interesante. Mencionó que había montado esta coreografía en Alemania, Japón, Argentina y Londres, y que estaba convencido de que la CND tenía "fortaleza y ganas de hacer las cosas", por lo que auguraba una buena interpretación de la misma.[22]

Por esos días, Sylvie Reynaud expresó a un periodista de *Excélsior* que tener como directora a Susana Benavides y como directora artística a Nellie Happee era un avance del cien por ciento para la CND. En la nota se anunció la próxima temporada de otoño, para la que se habían programado trece coreografías —siete de ellas estrenos— distribuidas en diecinueve funciones, además de la reposición de *Coppélia*. Nellie Happee se comprometió en la misma entrevista, a trabajar fuertemente para lograr el desarrollo óptimo de la compañía, ya que el cuerpo de baile masculino presentaba algunas fallas y confesó que aún no se lograba empatar a la compañía con la danza universal. Por su parte, Susana Benavides manifestó que durante su periodo directivo se endurecería la disciplina y que serían montadas nuevas obras como estímulo para las bailarinas y el público de la CND. Ignacio Toscano, también presente en la entrevista, se comprometió a apoyar en todo momento el avance de la CND.[23]

De tal manera, Susana y Nellie realizaron esfuerzos para que la compañía adquiriera un repertorio importante de coreografías contemporáneas. En ese entonces, Happee intentó invitar al checo Jiri Kylian para que conociera a la compañía, pero él no mostró interés alguno. Susana expresó al respecto: "Se entiende, pues un señor con esos éxitos coreográficos, ha de haber pensado que en México estábamos aún con plumas".[24]

Carmen Correa y Rafael Santiago en *Coppélia*. Coreografía de Michel Fokine. Foto: Alida Kent.

La mancuerna de estas dos bailarinas fue muy positiva, pues además de tener una buena relación, conocían muy bien su trabajo. Susana había moldeado su cuerpo y era muy observadora, por lo que acompañaba a Laura Echevarría en los ensayos y hasta le sugería modificaciones en la revisión coreográfica e interpretativa. Por su parte, Nellie era puntillosa y meticulosa, por lo que juntas lograron mayor calidad en el desempeño de la compañía en poco tiempo. Sin embargo, les fue difícil obtener apoyo presupuestal y artístico.[25]

Echevarría indica que en el periodo de Susana Benavides se volvió al esquema de años atrás, cuando la señora Clementina Otero era la jefa del Departamento de Danza y el director artístico era Michael Lland, organigrama que se continuó de tal manera hasta la fecha.[26]

Para promocionar la temporada de otoño en puerta se entrevistó a Nellie Happee, quien reafirmó que uno de los postulados más importantes de la compañía desde sus inicios era tener en su repertorio obras tradicionales y contemporáneas. Happee anunció que habría siete estrenos, entre ellos cuatro de los mexicanos Carlos López, Gloria Contreras, Jorge Cano y Laura Echevarría, y declaró que la CND había tenido avances significativos, entre ellos, la atención al cuerpo de baile masculino y el cuidar que la calidad artística se antepusiera a la cantidad coreográfica.[27]

Por su parte, Susana Benavides expuso a Carlos Rubio Rosell las dificultades que enfrentaba para encarrilar el trabajo de la agrupación debido a los problemas burocráticos de principios de sexenio y lamentó que por falta de promoción y difusión, el público de danza se estuviera perdiendo. A la pregunta

[22] S/a, "La Compañía Nacional de Danza estrenará *Serenata*, de Balanchine", en *El Día*. México, D. F., 1 de agosto de 1989, FFS-BNA.
[23] S/a, "Queremos una Compañía Nacional de Danza de óptimo nivel: Happee", en *Excélsior*. México, D. F., 29 de agosto de 1989, FFS-BNA. En esos momentos, el elenco de la CND contaba con sesenta bailarines, en lugar de los ochenta reportados en tiempos pasados.
[24] Susana Benavides en entrevista citada.
[25] Según Echevarría, era frecuente oír que las directoras se quejaban de los trámites burocráticos a pesar del apoyo que tenían de la Coordinación: "para que les dieran hilo y aguja tenían que hacer no sé cuántos oficios, o para que tuvieran para una florecita para el tocado". Laura Echevarría en entrevista citada.
[26] *Loc. cit.*
[27] S/a, "Temporada de la Compañía Nacional de Danza", en *El Heraldo*. México, D. F., 2 de septiembre de 1989, FFS-BNA.

expresa de Rosell acerca del costo de la CND, Ignacio Toscano aseguró que superaba los cien millones de pesos al año, a lo que Susana Benavides agregó que la compañía también generaba ingresos y que *El lago de los cisnes* era una de las obras que redituaban. Al pasar al tema de la formación dancística, argumentó la directora que el nivel de los bailarines mexicanos era bajo por lo que deseaba que la CND tuviera su propia escuela, ya que así el elenco adquiriría desde un inicio un nivel y un estilo definido.[28]

Como primer programa para la temporada de otoño en el TBA se dispusieron las obras *Ángeles barrocos* (reposición de Nellie Happee, con música del padre Soler y Rodolfo Halffter), *La balada de la luna y el venado* (La luna: Adria Cordero o Elena Pirrone, y El venado, Óscar Leyva o Raúl Martínez), *Diana y Acteón*, de Jorge Cano, sobre el original de Marius Petipa (con Irma Morales o Laura Morelos, y Zygmunt Szostak como principales), y los estrenos *Rara avis*, coreografía de Alberto Méndez, (con música de Haendel y Marcello), y *Serenata*, de George Balanchine (con música de Chaikovski, e interpretada por los bailarines Laura Morelos, Irma Morales, Emmanuelle Lecomte, Igor Iakovliev, Eloy Barragán, Blanca Martínez, Beatriz Correa, Tihui Gutierrez y Ariel López). Las funciones fueron los días 31 de agosto, y 3, 5, 7 y 10 de septiembre.[29]

En el programa se informó que *Serenata* se había estrenado con la Escuela del American Ballet en 1934 y que era un ballet para veintiocho bailarines sin argumento, pues su desarrollo era puramente coreográfico y musical.

Óscar Flores Martínez expresó que el primer programa le había parecido extraño, preguntándose por el elemento unificador del mismo, ya que las coreografías le habían resultado "muy dispares" al abarcar "distintos y distantes periodos históricos". Para sostener su argumentación las describió: Ángeles barrocos, *La balada de la luna y el venado*, y la "brillante adaptación" de Cano a *Diana y Acteón*, que "sólo tuvo en Irma Morales el brillo y la fuerza necesaria. Lo demás quedó en un cuerpo de baile sumamente flojo", habiendo cumplido con corrección Zygmunt Szostak su papel de *partenaire*. Desde su exigente perspectiva, *Rara avis* refrendaba la calidad de Alberto Méndez, al haber producido "un bello ejercicio de estilo" del que destacó al cuerpo de baile masculino; *Serenata* fue "satisfactoria", obra en la que Clifford marcó con extrema limpieza las evoluciones. Sin embargo, le pareció que el conjunto había estado "algo distante del ambiente poético", al tratarse de un homenaje al ballet decimonónico. Como síntesis, Flores consideró que la madurez interpretativa de los bailarines de la CND estaba aún lejana.[30]

Por contraste, para Bruno Ruiz el programa había sido equilibrado en sus aspectos coreográficos y técnicos, y sin decir más, enumeró las obras que se presentarían en el segundo y tercer programas, este último de "danza mexicana".[31]

Marina López se refirió a las características de *Serenata*, que "dibujaba diseños inesperados […] siempre cambiantes, como el movimiento de las ramas de un árbol por el viento" y señaló que los bailarines habían cumplido su tarea con delicadeza, lo que hizo muy satisfactoria la coreografía. Desde su perspectiva *Diana y Acteón* debería formar parte del repertorio de la compañía, obra en la que Zygmunt Szostak "logró sacudirse de su usual actitud letárgica y lució como un dios griego, moviéndose acertadamente". Añadió que cuando él decidía lucirse era muy bueno y que las bailarinas Irma Morales y Laura Morelos habían "presumido su técnica y estilo". Para López, *Rara avis*, que había tenido un gran y merecido éxito con el público, era "una coreografía sensual", que logró lucir el temperamento de las bailarinas. Alagó el trabajo de la compañía al advertir: "No es el Ballet Theatre, pero por otro lado esta compañía tiene una cualidad cálida y emotiva que por sí misma, seduce", por ello, brindó una caravana a Susana Benavides —"retirada el año pasado, demasiado rápido, para aquellos que somos sus admiradores"— por su trabajo.[32]

Serenata. Coreografía de George Balanchine, montaje de John Clifford. Foto: Alida Kent.

[28] Carlos Rubio Rosell, "Está perdiendo público la danza clásica en México: Susana Benavides", en *La Jornada*. México, D. F., 6 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
[29] Programa de mano Temporada de Otoño, CND, TBA, Conaculta/INBA/Inverlat. México, D. F., septiembre de 1989, ACND.
[30] O. Flores Martínez, "Un incierto comienzo", en *El Universal*. México, D. F., 3 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
[31] L. B. Ruiz, "Comenzó su temporada la Compañía Nacional de Danza", en *Excélsior*. México, D. F., 6 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
[32] Marina López, "National Dance Company to perform", en *The News*. México, D. F., 6 de septiembre de 1989, FFS-BNA.

Desde la perspectiva de Dallal, *Diana y Acteón* fue bien lograda por Irma Morales y Zygmunt Szostak: "el público permanece atento al buen desarrollo de las variaciones. Equilibrio, vuelta, acoplamiento, seguridad en la pureza son elementos fundamentales". Mencionó entonces el plato fuerte de la noche: *Rara avis*, "cuyos efectos visuales permiten el lucimiento de tres bailarinas que remedan el comportamiento de tres aves diferentes. La compañía responde a esta difícil prueba con esmero y profesionalidad; la obra otorga a la compañía la oportunidad de trabajar asiduamente y en conjunto". Desde su punto de vista, *Serenata* mostró los "enormes avances de la orientación que Susana Benavides y Nellie Happee están imponiéndole a la CND", ya que "requiere exactitud y una limpieza de movimientos que nuestra compañía nacional de danza clásica adquiere ya con evidente profesionalidad".[33]

Otra nota informó que *Serenata* tenía cuatro movimientos y su desarrollo era "puramente coreográfico y musical"; *Rara avis* era un ballet para tres solistas y dieciséis bailarines de cuerpo de baile, con tres partes: Sobre la tierra, Entre las ramas y Entre las nubes, y Ángeles barrocos mostraba una "representación festiva y terrenal de un coro de ángeles que danza en honor a un arcángel".[34]

MacMasters registró que en *Rara avis*, "una coreografía de primera", se aprovechaba al máximo los bailarines de la CND: Emmanuelle Lecomte interpretaba un pavorreal, Beatriz Correa era un perico, y Tihui Gutiérrez, un halcón. La obra era ejemplo del enriquecimiento del ballet al tomar elementos de la danza moderna "para mostrar el pulso de nuestro tiempo". La estrella de la noche había sido *Serenata*, de Balanchine, y aclaró MacMasters que el trabajo de este coreógrafo no era muy conocido en México, a excepción de "algunas puestas de Gloria Contreras". Lo describió como un ballet "de una precisión desafiante […] como la máquina de un reloj que necesita de total precisión para producir resultados óptimos". Asimismo, expresó que otra agradable sorpresa había sido la reposición de *La balada de la luna y el venado,* poema dancístico, y por último mencionó *Diana y Acteón,* adaptación de Jorge Cano al original de Marius Petipa.[35]

Beatriz Correa y Óscar Leyva en *Muñecos*. Coreografía de Alberto Méndez. Foto: Alida Kent.

El segundo programa (los días 12, 14, 17 y 19 de septiembre) estuvo constituido por el estreno de *Concierto en Re*, de Gloria Contreras (con música de Bach), *Pas de deux a trois*, de Carlos López (con música de Claude Bolling, interpretado por la pareja Reynaud-Szostak), *Muñecos*, de Alberto Méndez (con música de Rebert y Egües, alternándose las parejas de Beatriz Correa y Óscar Leyva los días 12, 14 y 17 de septiembre, y Natasha Lagunas y Alejandro Vargas el 19 de septiembre), *Esmeralda* (con Irma Morales e Igor Iakovliev los días 14 y 19 de septiembre, y Laura Morelos e Igor Iakovliev los días 12 y 17 de septiembre), *El despertar de Flora,* también de Méndez (con música de Drigo, en la que los protagonistas fueron Reynaud-Szostak).[36]

Una intervención periodística se limitó a explicar que el primer ballet de Méndez era una parodia de los bailes tradicionales de moda a fines del siglo XIX, y *Muñecos*, la historia de una muñeca de trapo, un soldado de plomo y la magia de un rayo de luna que hacía surgir la vida y el amor, que con la salida del sol desaparece, quedando en el aire tan sólo el recuerdo y la esperanza de un nuevo amanecer. Asimismo comunicó al público que *El despertar de Flora* era una coreografía de Lev Ivanov y Marius Petipa estrenada en San Petersburgo el 28 de julio de 1894, que fuera adaptada por Méndez.[37]

Cecilia Kühne y Rodrigo Johnson opinaron que la dirección de "ésta, antes importante y anquilosada compañía" estaba en esos momentos a cargo de Susana Benavides quien, junto con Ignacio Toscano —en la dirección general de Danza del INBA—, creaba nuevas expectativas para la renovación de la danza clásica en México. Ambos concordaron en que el público se había alejado de la danza clásica al creer que lo

[33] A. Dallal, "Divergencias y no convergencias. La Compañía Nacional de Danza", en *El Financiero.* México, D. F., 15 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
[34] S/a, "Se inició ayer la temporada de danza de la Compañía Nacional de Danza", en *Excélsior*. México, D. F., 1 de septiembre de 1989, FFS-BNA. En esta nota se publicó que la CND se presentaría los días 31 de agosto, 3, 5, 7 y 10 de septiembre.
[35] Merry MacMasters, "Exitoso inicio de temporada de la Compañía Nacional de Danza", en *El Nacional*. México, D. F., 2 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
[36] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA, INBA/CNCA/Inverlat. México, D. F., septiembre de 1989, ACND.
[37] S/a, "Coreografías de Méndez y Contreras en Danza del INBA", en *Cine Mundial*. México, D. F., 7 de septiembre de 1989, FFS-BNA. Las funciones fueron los días 12, 14, 17 y 19 de septiembre en el TBA.

único que podía ofrecer era: "crinolinas, ortodoxia y virtuosismo rígido y solemne", pero durante la función, éste fue sorprendiéndose paulatinamente:

> …la primera parte fue clásica y la segunda una revelación […] apareció un conjunto más bien jazzístico en escena, una silla roja y dos bailarines de sorprendente buen nivel hicieron las delicias del público. Carlos López ideó una coreografía (*Pas de deux a trois*) poco pretensiosa, con sentido del humor y apoyada por música que no estamos acostumbrados a escuchar en el ballet.

Lo mejor del programa había estado a cargo de Méndez: *Muñecos* logró "una soltura escénica muy disfrutable, siendo a la vez muy emocionante descubrir que sí hay bailarines que se divierten bailando"; *El despertar de Flora* continuó en ese mismo tenor: "presentó el ensayo general de una hipotética compañía de danza donde dos bailarines, que satirizaban los *pas de deux* clásicos, salen a escena, se buscan, corren cual gacelas entre los juncos, y cuando al fin se encuentran, se tropiezan", planteamiento que permitió "jugar con lo chusco y lo serio: para poder parodiar primero hay que dominar la técnica y en *El despertar de Flora* la excelencia y la sátira se conjugan a la perfección". Concluyeron su escrito a dos voces, con la observación de que "desacralizar los valores convencionales es siempre una costumbre sana: el arte no tiene por qué seguir siempre el mismo esquema […] Ojalá que los esfuerzos de esta Compañía contra el estancamiento reditúen en una mayor asistencia por parte del público".[38]

Para la crítica de *The News*, el número menos fuerte del programa de la CND abría la función: *Concierto en Re*, de Contreras, una de las pocas coreógrafas que trabajaba detalladamente con la partitura. Su apreciación estuvo dirigida a la floja interpretación y no a la estructura de la pieza. En *Esmeralda*, Laura Morelos había hecho justicia a la obra, mientras que Igor Iakovliev se había mostrado acertado, pero frío. En el *Pas de deux a trois*, Sylvie Reynaud lució "ligera y delgada" a pesar de haber dado a luz hacía un año. Según la autora esta obra debería llevarse de gira al extranjero con los mismos intérpretes. Cerró su nota con el anuncio que *Muñecos* sería interpretada en próxima función por Natasha Lagunes y Alejandro Vargas.[39]

Según José Antonio Fernández, *El despertar de Flora* representaba un reto para los intérpretes pues los bailarines debían simular no dominar su oficio, lo cual era difícil de lograr. Describió *Muñecos* como "simpática coreografía" y *Concierto en Re* como representativa de la plena madurez artística de Contreras. Con *Esmeralda*, asentó el crítico, Morelos se perfiló como "la auténtica estrella que México está esperando desde hace tiempo", y concluyó su intervención haciendo notar que las nuevas directoras de la CND estaban rindiendo buenas cuentas: "Que sigan por ese buen camino les deseamos fervientemente".[40] Como tercer programa la compañía preparó *Tema, variaciones y coda*, de Carlos López (con música de Prokófiev), *Carmen*, con Reynaud (21 y 26 de septiembre), Tihui Gutiérrez (el día 24), y Zygmunt Szostak como Don José, Igor Iakovliev en el papel de Escamilla, Eloy Barragán como Zúñiga y Emmanuelle Lecomte como El destino.[41]

Para promocionar *Carmen*, Alonso explicó que la interpretación era uno de los aspectos más difíciles de su obra: "Carmen lucha por ser libre, por ser bella, y por tal motivo no se doblega, no es tan sólo una gitana hermosa". En esta ocasión los papeles estelares estarían a cargo de Sylvie Reynaud y Tihui Gutiérrez, después de un año de que Benavides se hubiera despedido con *Carmen* de la escena.[42]

Una nota estableció que la CND había dado más de lo esperado con esta función en la que Reynaud se apoderó del escenario. En entrevista, la bailarina explicó que ella sentía y tenía una gran responsabilidad después de la interpretación que hiciera Susana Benavides del mismo drama, no obstante, declaró haberse sentido segura en el papel. Para Reynaud, el bailar varios personajes distintos era un reto muy satisfactorio: "Poder cambiar de una semana a la otra hace polifacético al artista, más en esta disciplina, donde la vida del bailarín es corta. Esa responsabilidad permite adquirir un mayor virtuosismo técnico y dramático", aseguró.[43]

[38] Cecilia Kühne y Rodrigo Johnson, "Renovación de la danza en el INBA", en *El Economista.* México, D. F., 1 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
[39] S/a, "Humor keynotes. CND program", en *The News*. México, D. F., 19 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
[40] J. A. Fernández C., "Más estrenos en la Compañía Nacional", en *Ovaciones*. México, D. F., 13 de octubre de 1989, FFS-BNA.
[41] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA, INBA/CNCA/Inverlat. México, D. F. septiembre de 1989, ACND.
[42] S/a, "Coreografía de Alberto Alonso para la ópera *Carmen*", en *Excélsior*. México, D. F., 22 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
[43] S/a, "Se presentó *Carmen* en el Palacio de Bellas Artes", en La *Afición*. México, D. F., 23 de septiembre de 1989, FFS-BNA.

Como contraste, otro cronista estableció que *Carmen* había sido decepcionante: "Uno recuerda la sensualidad de Susana Benavides en el papel de su despedida. El papel de *Carmen* interpretado por Reynaud fue inexpresivo, sin sensualidad, dando a su aparición una cualidad de sonámbula […] Los pasos fueron correctamente ejecutados, pero la falla estuvo en cuestiones de interpretación y sensibilidad".[44] Patricia Cardona también recordaría la función de despedida de Susana Benavides con las siguientes palabras: "una muerte mayúscula para la escena de México". La presentación de Susana había dejado, según describió Cardona, "el sabor de un platillo guisado al punto […] Su Carmen tiene además el aroma de las hierbas de olor, pimienta y jugosa salsa que le da frescura y agilidad al manejo de los elementos". En su opinión, la CND se quedaría muda hasta que encontrara otra figura igual que comunicara "mediante los secretos más remotos de sus fuentes vitales" y puntualizó que a la compañía sólo le quedaba el recurso de "los automatismos". *Carmen* era una apretada síntesis de energía erótica y sangre fría, un condensado de drama que también se mece entre la vida y la muerte, entre la libertad y la dominación, y concluyó: "la danza de Carmen es, por tanto, siempre asimétrica, siempre rebelde, siempre sorpresiva, siempre animal. Y por ello muere. Carmen cayó sobre la arena por última vez en el Palacio de Bellas Artes".[45]

Finalmente, el cuarto programa a presentarse el 28 de septiembre fue *Coppélia* con la criticada reposición coreográfica de Enrique Martínez.[46] Como promoción a esta función, MacMasters hizo una síntesis de la función que ella presenciara: la CND había exhibido varias obras con sabor antillano, pareciéndole *Rara avis* la más lograda, en *Muñecos* habían triunfado Natasha Lagunes y Alejandro Vargas, y en *El despertar de Flora* el humor desplegado le resultó confuso. Con respecto a *Carmen* aclaró que no era una obra fácil —ya que requería de una bailarina temperamental, malcriada, juguetona y atrevida, a la vez que una fiel representante de la escuela cubana—, por lo que Reynaud, a pesar de su limpieza técnica, le resultó un poco fría, mientras que Iakovliev se había llevado un buen aplauso como el arrogante torero Escamilla. Anunció la crítica que ese día se estrenaría el cuarto programa que finalmente presentaría *Coppélia*, en la controvertida versión de Enrique Martínez.[47]

Rara avis. Coreografía de Alberto Méndez. Foto: Alida Kent.

El 13 de septiembre de 1990 la CND cumplió veintisiete años de creada, por lo que se organizaron varios festejos.[48] Ese año también se realizó un homenaje a la maestra Clementina Otero en el TBA, en el que la compañía participó con *Rara avis*, que se presentó el 9 de octubre.[49]

En esa ocasión, Bruno Ruiz describió *Rara avis* como "una joya de movimientos de conjunto, sumamente valioso en la estética formal del verdadero ballet '*d'avance*', respetando siempre la técnica académica, pues comprende una libertad expresiva de calidad donde el talento y la sensibilidad se unen para llegar a darnos una novedad escénica que aplaudimos vivamente".[50]

El Universal reportó el 4 de octubre la próxima gira de Beatriz Correa y Óscar Leyva a Uruguay. Ada Oramas, del periódico *Tribuna*, había escrito una crítica positiva de estos intérpretes en su actuación durante el Festival de La Habana, lo que les valió la invitación a este país caribeño. Ésta decía: "*A trois* resultó algo inusual en el contexto del Festival", pues Beatriz Correa y Óscar Leyva incorporaron elementos de acrobacia a su interpretación del ballet moderno de un modo muy

[44] S/a, "CND presents two fall seasons ballets", en *The News*. México, D. F., 23 de septiembre de 1989, FFS-BNA. En su nota, el autor propuso a Beatriz Correa para bailar esta obra.
[45] P. Cardona, "La última muerte de Carmen", en *Unomásuno*. México, D. F., diciembre de 1989, Expediente Susana Benavides.
[46] Programas de mano, carteles y volantes. CND, ACND-CND.
[47] M. MacMasters, "Con sabor a Cuba, la temporada de la Compañía Nacional de Danza", en The News. México, D. F., 28 de septiembre de 1989, FFS-BNA. El 28 de septiembre se presentó *Coppélia* (además de los días 1, 5, 7, 8 y 10 de octubre), alternando los papeles principales Sylvie Reynaud y Laura Morelos, Zygmunt Szostak e Igor Iakovliev.
[48] S/a, "Compañía Nacional de Danza", en *Gaceta de la UNAM*. México, D. F., 24 de julio de 1990, BNA.
[49] Programa de mano Homenaje a la maestra Clementina Otero, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., 9 de octubre de 1989, ACND.
[50] L. B. Ruiz, "Éxito de la Compañía Nacional de Danza", s/r, ACND-BNA.

profesional que sorprendió a los espectadores con la precisión de Beatriz al saltar y caer sentada en la silla que sostenía en alto Óscar Leyva, "gran cierre de su actuación".[51] Después de su participación en el Festival Interamericano de Música y Danza de Montevideo, la pareja Correa-Leyva expresó que México tenía un nivel sobresaliente en la danza mundial.[52]

Las actividades continuaron con el anuncio de la gira de la CND a Guanajuato para participar en el XVII FIC, con *Coppélia* en el Teatro Juárez (el 23 de octubre, con Reynaud-Szóstak como la pareja protagónica, y Jaime Camarena como el Dr. Coppélius).[53] El 26 de octubre la compañía bailó una Función de Gala con las obras *Ángeles barrocos*, *Pas de deux a trois, Muñecos, Diana y Acteón,* y *El despertar de Flora* en el Auditorio del Estado de Hidalgo, dentro del ciclo El Cervantino en la Universidad,[54] y en el Otoño Cultural Hidalgo 89.[55]

Casi un mes después la CND participó en el Tercer Festival Cultural Sinaloa, (del 10 al 26 de noviembre) con *Coppélia* y *Suite infantil Cri-Crí*.[56]

En noviembre de 1989 se difundió una convocatoria para la audición que realizaría la CND del 29 de noviembre al 1 de diciembre. Los aspirantes debían llenar solicitud y tener tres años de experiencia profesional.[57]

Para el cierre del año, Merry MacMasters dio a conocer las próximas funciones de *El cascanueces*, con coreografía de Nina Novak y arreglos de Laura Echevarría y Carlos López, en el TBA (los días 9, 10, 12, 14, 16 y 17 de diciembre). Estas funciones fueron precedidas por una Gala (el día 7) a la que asistió la señora Cecilia Occelli de Salinas de Gortari, evento promovido por la Asociación de Damas Diplomáticas de México y el Voluntariado de la SRE, con apoyo del INBA y Socicultur, en la que se recaudarían fondos para uno de los proyectos del Voluntariado Nacional. El programa presentado fue *El cascanueces*.[58]

Carlos López, Laura Echevarría y Jorge Cano afirmaron, en entrevista para *El Heraldo*, que desde su estreno en 1980, *El cascanueces* había sufrido modificaciones, pues la versión original de Nina Novak (sobre el original de Lev Ivanov) había sido montada en dos semanas y presentaba muchas carencias. De tal manera, aclararon que ellos se habían visto en la necesidad de transformarlo hasta lograr su consolidación. Así, redefinieron la trama del primer acto, las danzas de los niños y la escena de las nieves, donde el *pas de deux* se había mantenido como lo montara Novak. Uno de los aciertos más importantes de la nueva versión fue la participación de niños de la ENDC en los roles de los ratones y los soldados. Cano observó que la experiencia que estos niños obtenían en el foro era fundamental, además de que el público gozaba enormemente con sus actuaciones. Con *El cascanueces* se pretendía que la compañía recabara una fuerte cantidad de dinero, como sucedía en otras partes del mundo.[59]

La CND anunció su participación en el Festival Guadalajara 90 con la puesta en escena de *El lago de los cisnes* en el Parque Alcalde (los días 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23 y 24 de febrero).[60] Además, el día 20 ofrecería una Función de Gala en el Teatro Degollado con las obras *Serenata, Grand pas classique, Diana y Acteón, Muñecos y Rara avis*.[61] Debido a estas actuaciones, la tradicional temporada de *El lago de los cisnes* en la ciudad de México —que cumplía trece años de representaciones— se programó del 1 de marzo al 1 de abril.[62] Como estrenos del año se anunció que el especialista en la técnica Bournonville,

[51] O. Flores Martínez, "Bailarines de la Compañía Nacional de Danza a Uruguay", en *El Universal.* México, D. F., 4 de octubre de 1989, FFS-BNA.
[52] S/a, "México tiene un lugar sobresaliente en la danza mundial: Beatriz Correa", en *Excélsior*. México, D. F., 26 de octubre de 1989, FFS-BNA. Ellos fueron invitados por el presidente del Teatro Sodre, Hugo Barbagelato, después de haberlos visto en el Festival de La Habana, donde bailaron el *Pas de deux a trois* y *Muñecos*. Su interpretación de esta última obra fue alabada. En La Habana bailaron en la inauguración del Teatro Victoria, en la Isla de la Juventud (con un piso resbaloso), y después en el Teatro Julio Antonio Mella.
[53] Programa de mano XVII Festival Internacional Cervantino, CND, TJ, Conaculta/Gobierno del Estado de Guanajuato/SRE/INBA. Guanajuato, Gto., octubre de 1989, ACND.
[54] Programa de mano Otoño Cultural Hidalgo 89, El Cervantino en la Universidad, Teatro del Auditorio del Estado, s/r, 11-29 de octubre de 1989, ACND.
[55] Programa de mano Otoño Cultural Hidalgo 89, El Cervantino en la Universidad, Función de Gala, SEP/DIF/INBA/FIC/Conaculta/SRE/Gobierno del Estado de Hidalgo, octubre de 1989, ASR.
[56] Programa de mano Tercer Festival Cultural Sinaloa 1989, CND, Mexicana de Aviación/Aeroméxico/Aerocalifornia/Conaculta/INBA/Gobierno del Estado de Sinaloa. Sinaloa, noviembre de 1989, ACND.
[57] Convocatoria, Audiciones de la CND, en *Excélsior*. México, D. F., 16 de noviembre de 1989, FFS-BNA.
[58] M. MacMasters, "Inició su tradicional temporada el ballet *El cascanueces*", en *El Nacional.* México, D. F., 12 de diciembre de 1989, FFS-BNA.
[59] S/a, "En el umbral de cumplir su primer siglo, *El cascanueces* es de los ballets más exitosos del mundo", en *El Heraldo.* México, D. F., jueves 14 de diciembre de 1989, AJC.
[60] Cartelera Festival Guadalajara 90, en "Jueves", suplemento de *Excélsior*. México, D. F., 8 de febrero de 1990, FFS-BNA.
[61] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Función de Gala, Festival Guadalajara 90, Ayuntamiento de Guadalajara/Banca Promex/Gobierno Constitucional del Estado de Jalisco. Guadalajara, Jal., febrero de 1990, ACND.
[62] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, INBA/Socicultur/FIC. México, D. F., del 1 de marzo al 1 de abril de 1990. El elenco se

Terrence Orr,[63] montaría la obra *La sílfide y el escocés,* uno de los ballets más viejos de Dinamarca, para la temporada de primavera.[64]

Laura Morelos y Jorge Báez en *La sílfide y el escocés*. Coreografía de August Bournonville en versión de Terrence S. Orr. Foto: Felipe Monsiváis.

Otro promocional comunicó que con *Serenata, Divertimento* y *Baile de graduados* abriría la CND su temporada los días 12, 16 y 18 de abril en el TBA.[65] También en abril se presentó *La fiesta de Cri-Crí* en el Centro Cultural San Ángel y en el Cine Auditorio (Hidalgo).[66]

A pesar de lo anunciado, los programas de la temporada de primavera fueron los siguientes: como primer programa *Tema, variaciones y coda*, y *La sílfide y el escocés* (los días 29 y 31 de mayo, y 3 de junio). En esta última obra, Laura Morelos o Tihui Gutiérrez bailarían la sílfide, Jorge Báez o Igor Iakovliev interpretaron a James y Effie, su prometida estaría a cargo de Natasha Lagunas, Diana Angelini o Carmen Correa, y Madge, la bruja, sería Emmanuelle Lecomte o Philip Beamish.[67] El segundo programa fue integrado con *Sinfonía simple, Fandango, Muñecos, Weewis* y *Suite de Don Quijote* (los días 2, 7 y 10 de junio).[68] El tercer programa incluyó las obras *Grand pas de quatre, Chaikovski pas de deux* (estreno), *Rara avis, Fantasía* (estreno) y *Bournonville 1842* (los días 12, 14 y 17 de junio).[69]

Brenda Marín anunció las próximas fechas —del 29 de mayo al 17 de junio— en las que acudiría la CND al TBA, así como los estrenos: *La silfide y el escocés,* de August Bournonville en versión de Terrence Orr, *Fandango*, de Robert Sund,[70] *Weewis* de Margo Sappington,[71] *Pas de deux de Chaikovski*, de Balanchine, en montaje de John Clifford, y *Fantasía*, de Sund. En entrevista con Marín, Susana Benavides afirmó que uno de los aspectos más importantes para la compañía en ese momento era el trabajo técnico, además de la búsqueda de nuevos coreógrafos contemporáneos. Como ejemplo mencionó *Weewis*, con música de rock de Stanley Walden, cuyo lenguaje se salía de los cánones dancísticos manejados por los mexicanos.[72]

Patricia Rosales y Zamora entrevistó a los directivos de la CND. Ignacio Toscano, titular de Danza, dijo que trataría de conseguir mejores salarios para los grupos artísticos del INBA y anunció que en la

conformaba en esos momentos de la siguiente forma: Primeros bailarines: Sylvie Reynaud, Zygmunt Szostak y Alejandro Meza. Primeros solistas: Beatriz Correa, Blanca Martínez, Tihui Gutiérrez y Cuauhtémoc Nájera. Solistas: Emmanuelle Lecomte, Mercedes Limón, Irma Morales, Rosalba Navarro y Óscar Leyva. Bailarín invitado: Osmany Michel, miembro del Ballet de Camagüey. Solistas de carácter: Aurelio García y Héctor Salcedo. Corifeos: Andrea Andraca, Diana Angelini, Mónica Bernal, Carmen Correa, Natasha Lagunes, Laura Morelos, María Sánchez, José Luis Arroyo, Eloy Barragán y Daniel Juárez. Primer cuerpo de baile: Carmen Alvarado, Verónica Aranda, Patricia Cienfuegos, Adria Cordero, Alma Rosa Cota, Berta García, Michelle Jarvis, Laura Jiménez, Beatriz Juárez, Luisa Leyba, Elia Luyando, Elena Pirrone, Marcela Raisman, Nohemí Sánchez, Magdalena Vallejo, Jaime Camarena, Ariel López, Raúl Martínez y Carlos Olivares. Cuerpo de baile: Lorena Aguilar, Sandra Bárcenas, Rocío Barrios, Diana Farías, Atala Ferreira, Míriam Flores, Beatriz Guzmán, Citlali Jiménez, Nadeshda Martínez, Ana Mora, Alicia Mosti, María de Jesús Pallares, Luz de María Sánchez, Rubén Akell, Andrés Arbeláez, Frank Fischer, Francisco González, Guillermo Hernández, Roberto Martín, Alejandro Mízquez, Mauricio Nava, Óscar Ruvalcaba y Alejandro Vargas.

[63] Terrence Orr, también californiano, como Clifford, inició sus estudios en el San Francisco Ballet y se incorporó al ABT, donde ocupó el puesto de bailarín principal en 1972. Bailó papeles protagónicos de las obras *Fancy free, Billy the Kid* y *Rodeo*, y desde 1980 ocupó el puesto de *maître* de ballet del ABT.

[64] S/a, "Terrence Orr montó la obra *La sylphide* con la Compañía Nacional de Teatro" [*sic*], en *Excélsior*. México, D. F., 3 de abril de 1990, FFS-BNA.

[65] S/a, "La Compañía Nacional de Danza ofrece temporada en Bellas Artes", en *El Día*. México, D. F., 16 de abril de 1990, FFS-BNA. Se comentó que para su montaje en México se tuvo el apoyo de setenta y cinco millones de pesos de Inverlat.

[66] Programas de mano, carteles y volantes, Compañía Nacional de Danza, ACND.

[67] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Primavera 1990, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., mayo de 1990, ASR.

[68] *Idem.*

[69] *Idem*.

[70] Robert Sund es originario de Minnesota, bailarín del Pacific Northeast Ballet, el Boston Ballet y el Real Ballet Sueco. En 1987 creó *Cinco estaciones* para el San Francisco Dance Theatre, y un año después el ballet *Fandango* para Evelyn Cisneros, que se estrenó en el Festival de Ballet de La Habana, Cuba.

[71] Margo Sappington nació en Texas, E. U., y perteneció al Joffrey Ballet, donde bailó e hizo coreografía para ésa y otras compañías, entre las que destacan el Ballet de Pennsylvania, el Aterballetto (Italia), el Nederlands Danstheatre, el Ballet de Houston y la Hubbard Street de Chicago. También montó obras para la comedia musical de Broadway y la televisión estadunidense. En 1988 fue la primera coreógrafa norteamericana en componer para el Ballet Central de China, y en 1990 trabajó para el Ballet du Nord, en Francia.

[72] Brenda Marín, "Estrenará cinco coreografías la Compañía Nacional de Danza", en *La Afición.* México, D. F., 28 de mayo de 1990, FFS-BNA.

próxima temporada habría varios estrenos interesantes. Por su parte, Susana Benavides mencionó que la CND buscaba que los bailarines se expresaran no sólo de forma plástica, sino que se adentraran en la interpretación que correspondía al mundo contemporáneo. Manifestó también que la contratación de Robert Sund buscaba enriquecer la visión del grupo y de los coreógrafos mexicanos, así como que se conociera a la CND en el extranjero y se supiera que México contaba con jóvenes talentos y un futuro brillante.[73]

En otra entrevista, esta vez con Lourdes Barrera, Benavides declaró que la compañía estaba viviendo una temporada difícil en el aspecto económico, por lo que trataría de hacer "lo más posible, tomando en cuenta el mayor beneficio para todos". Argumentó la directora que esta agrupación se había integrado con muchos sacrificios y esfuerzos por parte del INBA, habiendo tenido sus altas y bajas, como sucedía con todas las compañías del mundo. Lo verdaderamente significativo era que aún existía y abundó: "Por eso queremos hacerla más fuerte y que se pueda sostener por ella misma". Asimismo señaló que se intentaría que los bailarines empezaran a encargarse de otras actividades como hacer coreografía, dar clases, o que se formaran como ensayadores o diseñadores de vestuario. Por su parte, Nellie Happee insistió en dar preferencia a la calidad de los bailarines más que a la cantidad de funciones, y argumentó que si no era posible que vinieran al país las grandes compañías de danza clásica —o que la compañía saliera al extranjero—, ellas se preocuparían por traer maestros-coreógrafos que pudieran ofrecer a los bailarines experiencias distintas. El estreno de *Weewis* tenía como objetivo acercar a la juventud, ya que la CND contaba con un público cautivo entre los adultos y los niños.[74]

Brenda Marín abordó la función del 29 de mayo compuesta por *Tema, variaciones y coda,* y *La sílfide y el escocés* (con Laura Morelos e Igor Iakovliev). La primera obra le pareció un trabajo muy interesante en cuanto al movimiento, aunque dijo que no a toda la gente le gustaban las coreografías de este tipo, por lo que no había tenido gran aceptación entre el público. En cuanto a la segunda, se dedicó a destacar las dotes de Laura Morelos, bailarina de veintitrés años que "ya ejecuta papeles de primera con una soltura, un talento que nos habla de una carrera brillante, que tendrá muchos años de duración".[75]

En una síntesis informativa se divulgó que los días 5, 7 y 10 de junio se presentaría el segundo programa de la CND integrado por las obras *Sinfonía simple, Fandango, Weewis, Muñecos* (Beatriz Correa o María Sánchez, y Óscar Leyva o Alejandro Vargas) y la *Suite de Don Quijote*. Asimismo se aclaró que *Fandango* era originalmente un *pas de deux* que se había transformado en un *pas de quatre* para la CND, interpretado por Laura Morelos, Igor Iakovliev y Míriam Flores [*sic*].[76]

Margo Sappington, creadora de *Weewis*, afirmó para *Excélsior*: "casi todas mis obras tienen que ver con el ser genérico, porque […] el público se está dando cuenta que la danza no nada más son historias de hadas". Aclaró entonces que el título no tenía significado alguno y confesó haber quedado sorprendida con el entrenamiento que tenían los bailarines mexicanos.[77]

A Víctor Manuel Gasca le pareció que el segundo programa había sido irregular: "caso sintomático" de la situación de la danza en México. *Sinfonía simple* no acabó de convencerlo; *Fandango* (con música de Albeniz y Bocherini, en arreglo de Julián Bream y Johna Williams) era una historia dividida en dos actos. Durante el primero se mostraban las evoluciones (el cortejo) entre una pareja de enamorados, con "derroche de miel y cerezas", y debido a lo absurdo de la anécdota, los intérpretes no expresaban "gran cosa". En el segundo cuadro aparecía una vampiresa que desataba una lucha por los favores de un mancebo: "Gana ésta ante la mirada de la sílfide casta y pura […] Total, una historia convencional y llena de superficialidad". En cambio, *Weewis* alegró un poco la noche al presentar "una sucesión de imágenes en las que, echando mano de técnicas de la danza contemporánea, se recrean distintos momentos de la vida de tres parejas. La primera, joven, vital y moderna, la segunda madura, erótica y desfachatada en lo que a moral se refiere, y la tercera, fuerte de carácter". En su opinión, la segunda pareja dejó mucho que desear, pues a pesar de la buena técnica les faltó sensibilidad, siendo mejor el desempeño de la dupla madura. Por otra parte, la evolución dramática de *Muñecos* había ido de más a menos debido

[73] P. Rosales y Zamora, "Insuficientes salarios para los artistas", s/r, FFS-BNA.
[74] Lourdes Barrera, "Comienza la temporada de primavera de la CND", en *El Día*. 28 de mayo de 1990, FFS-BNA.
[75] B. Marín, "*La sílfide* y el escocés en la temporada de danza", en *La Afición*. México, D. F., 31 de mayo de 1990, FFS-BNA. El mismo programa se presentó el 31 de mayo y el 3 de junio. El 5 de junio el programa sería *Sinfonía simple, Muñecos, Fandango, Suite de Don Quijote* y *Weewis*.
[76] S/a, "*Fandango* y *Weewis*, estrenos de la CND en su segundo programa", en *Novedades*. México, D. F., 8 de junio de 1990, FFS-BNA.
[77] S/a, "Estreno teatral", en *Excélsior*. México, D. F., 6 de junio de 1990, FFS-BNA. *Weewis* fue interpretada por los bailarines José Luis Arroyo, Michelle Jarvis, Alejandro Vargas, Emmanuelle Lecomte, Eloy Barragán y Carmen Correa.

a un excesivo afán de resaltar los aspectos "más cursis e irreales de la vida, o mejor dicho del mundo imaginario en que se desarrolla la obra", en la que destacaron Beatriz Correa y Óscar Leyva. Finalmente observó que la CND había presentado algunos fragmentos inconexos de la *Suite de Don Quijote,* constituyendo este programa un "espectáculo a medias", ya que los pocos balbuceos realizados en el mundo de la danza moderna dejaban mucho que desear. Como conclusión expresó que para que se pudieran montar espectáculos dignos, harían falta recursos económicos y humanos que la compañía estaba muy lejos de poseer y sentenció: "La dirección de la CND se ha dormido en sus laureles y no ofrece, en estos tiempos, nada atractivo o medianamente inteligente que anime al espectador".[78]

Carmen Correa y Ruben Akell en *Weewis*. Coreografía de Margo Sappington. Foto: Alida Kent.

Como respuesta a la presentación de la CND durante su temporada, Enrique Mirabal sentenció que la Perestroika había llegado a la CND, cambiándola: *Weewis* (creada para el Joffrey Ballet en 1971) era una obra desenfadada que no se podría haber concebido dentro de un programa de la compañía en otros tiempos. Hizo notar el esfuerzo realizado por sus dirigentes con la finalidad de diversificar su gama expresiva, pero criticó que el nivel no fuera parejo: "la uniformidad en el cuerpo de baile, requisito indispensable, no se hizo en todos los ballets". Asimismo mencionó que algunos errores de los solistas hacían patente su apatía, aunque también se había visto despliegue de virtuosismo en Laura Morelos e Irma Morales, puntales de la agrupación. Cuestionó el crítico el hecho de encargar nuevos ballets a coreógrafos extranjeros y se preguntó si éstos aportaban algo a la CND. Según su perspectiva, *Fandango* y *Fantasía* eran obras que nada o muy poco podrían ofrecer, describiéndolas como: "Impersonales, reiterativas y con poca imaginación". En contraste admitió que en coreografías como *Weewis* o *Rara avis*, "encontramos un camino más fructífero por donde podrían encauzarse las inquietudes de la actual dirección".[79]

Carmen Correa describió *Fantasía* como una obra "muy neoclásica, muy de la línea de Balanchine: eran dos espíritus y dos seres vivos, los vivos con sus sueños ideales que unen a vivos y muertos: yo era la viva, y mi sueño era Ares Pérezmurphy y María era el sueño idílico de Eloy Barragán y acabábamos unidos".[80]

Fernando Maldonado expresó que en ese momento se estaba dando un "relevo de timón" en la CND, por lo que era "temprano exigir unidad de pensamiento en la acción". No obstante observó una mejor actuación del cuerpo de baile, que empezaba a perder inhibición y que en general, el "rostro de la nueva agrupación", técnica e interpretativamente era interesante. No dejó de referirse a la brillantez de los solistas, quienes "han sabido mantener la atención de los espectadores, la excitación corriente, y la verdadera emoción".[81]

Mirabal comentó los otros estrenos de la CND: desde su perspectiva, la puesta en escena de un ballet romántico implicaba varios riesgos, pues una versión crítica podría pecar de "demasiado fría y aséptica", mientras que "la reproducción que pretenda rescatar en todo lo posible la original […] puede sucumbir en el tedio abismal y en el humor involuntario que los efectos, recursos dramáticos y técnicas obsoletas causen en el espectador de hoy en día". Después de estos argumentos se atrevió a aceptar que quizá no fuera Orr la elección ideal para el montaje de *La sílfide y el escocés*: "El exceso de una pantomima elemental, los puntos muertos en los que no pasa nada

[78] Víctor Manuel Gasca, "Irregular programa de la Compañía Nacional de Danza", en *El Nacional*. México, D. F., 9 de junio de 1990, FFS-BNA.
[79] Enrique R. Mirabal, "Temporada de primavera de la CND", en *El Heraldo.* México, D. F., 24 de junio de 1990, FFS-BNA.
[80] Carmen Correa en entrevista citada.
[81] Fernando Maldonado, "Compañía Nacional de Danza", en *Correo Escénico,* p. 26, s/f, c. 1990, AJC.

en la escena […], y un ritmo lento donde debería predominar la ligereza en el segundo acto fueron los principales lastres de esta versión". No obstante, manifestó su respeto por la CND que "sacó lo mejor de sí en cuanto interpretación, disciplina y unidad de conjunto". Enseguida se centró en describir el desempeño de Laura Morelos, cuya interpretación fue "cálida y emotiva, etérea pero no hierática", con el apoyo "tanto en sus *grand jetés* como en la colocación y fraseo de los brazos". Alabó también la técnica madura de Jorge Báez.[82]

Por su parte, Ocampo garabateó unas Notas sueltas acerca del primer programa de la CND, donde resaltó los siguientes puntos:

> 1. Toda nación que se respete hoy en día debe contar con una compañía cuyos objetivos "consistan en ofrecer una amplia gama de coreografías sustentadas en la técnica clásica, aun cuando se incluyan piezas contemporáneas".
> 2. ¿De dónde surge la emoción estética en el ballet clásico? *Tema, variaciones y coda* "evidencia los prestigios de una danza mundana para salón. El trazo dinámico tiende a la elegancia y la estilización; cada bailarín dispone de un espacio para su personal lucimiento, los grupos se desplazan a partir de movimientos claros: entre sus integrantes se da una comunicación corporal que permite el flujo de energía como una corriente que los atraviesa a todos […] en fin, el triunfo del esteticismo. Y sin embargo se mueven, pero cada bailarín por su lado (se preguntó entonces por la sincronía, carencia de disciplina que hace que el movimiento se ensucie […] su obra se ve como la fotocopia movida de un cuadro impresionista).
> 3. Se congratuló de la participación de la orquesta, que no tienen otros grupos y que resalta el espectáculo.
> 4. Criticó la reconstrucción arqueológica de *La sílfide* […] La pasión amorosa extrema conduce a la soledad […] Total: un caramelo de esos que dejan en la boca el gusto de frutas cristalizadas a lo largo de muchas horas…[83]

José A. Fernández, quien aceptó haber visto nacer, crecer y desarrollarse a la CND, argumentó que bajo la dirección de Susana Benavides y Nellie Happee ésta había mejorado: "por primera vez se cuenta con un elenco de varones que ya destacan o son buenas promesas". Las bailarinas seguían siendo su fuerte, como Laura Morelos, quien bailó tan acertadamente *La sílfide y el escocés:* "ella era una artista con mucho ángel y enorme *rapport*". Destacó asimismo a su pareja, Báez, a Emmanuelle Lecomte como La bruja, y elogió la escenografía de Eugenio Servín.[84]

Como contraste, Brenda Marín se quejó del desgano generalizado que presenció durante el tercer programa de la compañía que constó del *Grand pas de quatre, Rara avis, Chaikovski pas de deux, Fantasía* y *Bournonville 1842*. Reportó una función gris, al estar más preocupados los bailarines por el aumento de sus salarios que por el trabajo en escena. Ellos habían salido a pedirlo antes de iniciarse la función y dijeron que no querían que ese incidente perjudicara al público, pero la presentación "dejó mucho que desear", constató. El tercer programa había sido el menos afortunado, aunque rescató *Rara avis; Bournonville 1842* no sólo había sido excesiva visualmente, sino desbordante para tan poco interés puesto en la escena. Los bailarines cumplieron, pero consideró que a las obras presentadas se les podía poner más pasión y menos preocupación, ya que en la CND había talentos con los que se podía contar.[85]

La sílfide y el escocés. Coreografía de August Bournonville en versión de Terrence S. Orr. Madge, la bruja: Emmanuelle Lecomte. Foto: Felipe Monsiváis.

Para Óscar Flores, en la función se destacaron Beatriz Correa y José Luis Arroyo en el *Chaikovski pas de deux*, y María Sánchez. De los dos primeros, admiró su alto nivel técnico y artístico en una obra de Balanchine que se caracteriza por ser un *tour de force* técnico. Se sorprendió de que se presentara una versión corta de Bournonville, quizá para no agotar a la pareja Correa-Arroyo. Habló de Mercedes Limón, quien tenía un dominio de la segunda variación, y de Alma Rosa Cota, pero criticó el desempeño del cuerpo de baile, pues perdió el "sentido dramático". *Rara avis* fue mejor

[82] E. R. Mirabal, "Estreno de *La sílfide* y el escocés", en *El Heraldo*. México, D. F., 7 junio de 1990, FFS-BNA.
[83] Carlos Ocampo, "La insoportable levedad del tul", transcripción de Óscar I. Cuéllar, en *El Día*. México, D. F., 1 de junio de 1990, FFS-BNA.
[84] J. A. Fernández, "Ballet: cuerpos que vuelan", en *El Nacional*. México, D. F., 17 de junio de 1990, FFS-BNA.
[85] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit*., p. 544.

asimilada por el cuerpo de baile masculino y las solistas femeninas, en la que destacó, dijo, Emmanuelle Lecomte por su participación en Sobre la tierra, María Sánchez interpretó Entre las ramas de forma "pizpireta", en tanto que Tihui Gutiérrez logró el grado exacto de sobriedad y cruel belleza en Entre las nubes.[86]

Bruno Ruiz escribió una nota con respecto al tercer programa de la CND, en el que describió de manera especial *Rara avis*, pues mostró "un avance positivo en el dibujo plástico del movimiento" donde "quince bailarines rendían pleitesía a tres bailarinas plenas de belleza y primavera física: Tihui Gutiérrez, Beatriz Correa y Emmanuelle Lecomte", y continuó:

> …los movimientos dancísticos son totales, acercándose un tanto al gran expresionista donde el sentimiento pasa de lo sumamente delicado al equilibrio de la hermosa mujer sobre las espaldas de los 15 hombres donde camina con el hechizo poderoso de una Circe espectacular. Éste es un momento mágico y nuevo en la danza neoclásica, que emociona, pues es un realismo muy fino en contraste con las danzas solistas.

El crítico expresó que el *Pas de deux* de *Chaikovski* había sido bien interpretado por Irma Morales y Jorge Báez; Laura Morelos y Eduardo Vega; Beatriz Correa y José Luis Arroyo, y mencionó a las participantes del célebre *Pas de quatre:* Emmanuelle Lecomte, Tihui Gutiérrez, Blanca Martínez y Elia Luyando.[87] Óscar Flores Martínez dio a conocer que se había cambiado el programa, congratulándose de presenciar la obra de Balanchine tan bien interpretada por los bailarines mexicanos: Beatriz Correa y José Luis Arroyo. Asimismo dijo que se había mostrado una versión recortada de *Bournonville 1842*, en lugar de *Festival de flores de Genzano,* y que *Fantasía* había resultado una obra decepcionante.[88]

Algunos de los cambios mencionados por Flores Martínez se habían suscitado para permitir que Irma Morales fuera a la competencia de Jackson, en Estados Unidos. Poco tiempo después Irma Morales representaría a México en la Competencia Internacional de Ballet de Helsinki, del 25 de junio al 8 de julio de 1990.[89]

Adela Larisa anunció que, siguiendo el plan de descentralización, la CND ofrecería dieciséis funciones en provincia, además de dos más dentro del Gran Festival de la Ciudad de México, al que se había invitado a Julio Bocca para bailar el papel de James en *La sílfide y el escocés*.[90] La gira de la agrupación empezaría el 27 y 28 en Ciudad del Carmen, Campeche, con *Grand pas de quatre, Fandango, Vals*, de Alberto Méndez (con música de Gounod, con María Sánchez y Alejandro Vargas), *Muñecos, Diana y Acteón*, y la *Suite de Don Quijote;*[91] en agosto participaría en el Gran Festival en el TBA, y en octubre la CND iría al XVIII Festival Internacional Cervantino.[92]

El programa del Segundo Gran Festival Ciudad de México tuvo lugar en agosto de 1990, en el que la CND presentó *Sinfonía simple* y *La sílfide y el escocés* en el TBA los días 3 y 4 de agosto, con el apoyo de la embajada de Argentina y la Secretaría de Relaciones Exteriores para traer al afamado Julio Bocca.[93] Sin embargo, María Elena Matadamas reportó que el público se había sentido defraudado, ya que la función de la CND se había estructurado con la idea de que ésta se luciera con Laura Morelos a la cabeza, y no Julio Bocca, como era lo esperado. Describió entonces el programa que dio inicio con *Sinfonía simple*, "una obra refrescante, donde las bailarinas ejecutan movimientos y desplazamientos libres, de gran dinamismo […] sin grandes complicaciones". La espera por Bocca había continuado hasta después del intermedio, al que siguió *La sílfide y el escocés*, en la que Morelos logró "un lucimiento técnico, limpio, precioso, mientras que a Julio Bocca, que se suponía era el plato fuerte, apenas se le vio en breves y fugaces intervenciones".[94]

---

[86] O. Flores citado en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.*, p. 545.
[87] L. B. Ruiz, "Tercer programa de la Compañía de Danza", en *Excélsior*. México, D. F., 15 de junio de 1990, FFS-BNA.
[88] O. Flores Martínez, "Finaliza la temporada de la CND", en *El Universal*. México, D. F., 19 de junio de 1990, FFS-BNA.
[89] En 1989 Morales ganó la medalla de bronce en la VI Competencia Internacional de Ballet de Jacksonville, en Mississippi; fue también participante del V Festival de Ballet de Camagüey, Cuba, y en 1990 del 12 Festival de La Habana, del cual fue la revelación.
[90] Adela Larisa, "Julio Bocca junto con la Compañía Nacional de Danza harán dieciséis funciones en provincia", en *Tribuna*. México, D. F., 26 de julio de 1990, FFS-BNA.
[91] Programa de mano Feria Carmen 90, CND, Auditorio Miguel Zepeda García, Conaculta/INBA. Ciudad del Carmen, Camp., julio de 1990, AJC.
[92] Programa de mano Cervantino 90, CND, Gobierno del Estado de Guanajuato/Conaculta/SRE/AT&T. Guanajuato, Gto., 1990, ASR.
[93] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Segundo Gran Festival Ciudad de México, TBA, Conaculta/INBA/*IMSS*/UNAM. México, D. F., agosto de 1990, ASR.
[94] María Elena Matadamas, "Julio Bocca: el nuevo Nijinsky nunca se vio", en *El Universal*. México, D. F., 6 de agosto de 1990, FFS-BNA. Bocca había

En septiembre, Esperanza Escamilla dio a conocer que la CND se presentaría en el CCU con seis funciones que esperaban convocar a un nuevo público. En dicha ocasión Susana Benavides comentó a Escamilla que en México aún se hacían divisiones entre la danza clásica y la contemporánea, siendo que en el resto del mundo "a nadie le importan". Expresó la directora de la CND que su preocupación principal era generar buena danza y que la compañía deseaba acercarse a la gente universitaria. Por su parte, Happee dijo que a dos años de haber asumido la dirección artística, no se había logrado aún todo lo propuesto, pero sí lo principal: "abrirse a la obra clásica contemporánea y sacudir a la gente de la compañía al permitir que entraran nuevos aires a través de obras, coreógrafos y maestros". Los bailarines habían respondido adecuadamente a los nuevos retos, lo que le había permitido a la dirección dar oportunidad a aquellos que mostraban carisma, "pues la danza no sólo es técnica". En cuanto al entrenamiento, Susana Benavides asentó que se buscaba unificar criterios, por lo que se estaban realizando juntas semanales con Clara Carranco con el objetivo de que la compañía desarrollara un estilo personal de acuerdo a su repertorio y forma de moverse. Happee mencionó entonces la necesidad de que los bailarines tuvieran acceso a libros de danza para que "se nutrieran", así como que asistieran a museos y se enteraran de lo que existía a su alrededor.[95]

Irma Morales y Jorge Báez en *Chaikovski pas de deux*. Coreografía de George Balanchine, montaje de John Clifford. Foto: Alida Kent.

El primer programa de la temporada de otoño en la Sala Miguel Covarrubias fue *Serenata, Grand pas classique, Muñecos, Diana y Acteón*, y *Rara avis* (7, 8 y 9 de septiembre); el segundo se compuso con *Saerpil, Chaikovski pas de deux, Weewis* y *Suite de Don Quijote* (14, 15 y 16 del mismo mes).[96]

En busca de nuevos públicos, el 11 de septiembre la CND se presentaría por vez primera en el Auditorio de la Universidad de Las Américas, en Puebla, con *Grand pas de quatre, Grand pas classique, Muñecos, Diana y Acteón*, y *Rara avis*. Para ello se contó con el patrocinio de la propia universidad y de la compañía Volkswagen de México.[97] En el Teatro Llave, de Orizaba, actuó con *Grand pas de quatre, Muñecos, Diana y Acteón, Vals* y *Divertimento*.[98] Días más tarde, la CND llevaría al Teatro Peón Contreras, de Mérida, una Gala de Ballet con las obras *Gran pas de quatre, La fille mal gardée, Fandango, Festival de las flores de Genzano*, el *pas de deux* de *El lago de los cisnes, La silla, Chaikovski pas de deux* y la *Suite de Don Quijote*.[99] En octubre ofrecería *Serenata, El corsario, Diana y Acteón,* y *Don Quijote* en la ciudad de Campeche.[100]

Dentro del XVIII FIC, la CND llevó, los días 15 y 16 del mismo mes, *Serenata, Contrabajo para un hombre solo,* coreografía de Carlos López (con música de Astor Piazzolla), *Chaikovski pas de deux,* el *pas de deux* de *El cisne negro* (con los artistas invitados Rosario Suárez, de Cuba, y Maximiliano Guerra, artista principal del London Festival Ballet), *Grand pas classique* (con Reynaud-Szóstak), *Diana y Acteón,* y *Rara avis*.[101] Para las Fiestas de Octubre en Guadalajara, la CND se presentó los días 19, 20, 21 y 25 de octubre; el 19 y el 21 bailó, en el Teatro Degollado, *Sinfonía simple, Chaikovski pas de deux* y *La sílfide y el escocés*.[102] Los días 20 y 25 el programa fue *Saerpil, Grand pas de quatre, Vals, pas de deux* de *El*

bailado el año anterior en el Primer Festival, sirviendo de gancho para atraer público, el cual de todos modos resultó insuficiente para llenar el TBA. La función comenzó con media hora de retraso a causa de la inconformidad de los músicos con Bellas Artes.

[95] Esperanza Escamilla, "La Compañía Nacional de Danza en la Sala Covarrubias", en *El Nacional*. México, D. F., 7 de septiembre de 1990, FFS-BNA. La CND se presentó en la Sala Miguel Covarrubias los días 7, 8, 9, 14, 15 y 16.

[96] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, SMC, Conaculta/INBA/Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. México, D. F., septiembre de 1990, ASR.

[97] Programa de mano Primera Temporada Otoño Cultural, Universidad de las Américas, INBA/Conaculta. Puebla, Pue., septiembre de 1990, ASR.

[98] Programas de mano, carteles y volantes, CND, ACND.

[99] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Gala de Ballet, *TPC*, Pro-Arte. Mérida, Yuc., 20 de septiembre de 1990, ASR.

[100] Programas de mano, carteles y volantes, CND, ACND.

[101] Programa de mano Cervantino 90, CND, Gobierno del Estado de Guanajuato/Conaculta/SRE/AT&T. Guanajuato, Gto., 1990, ASR.

[102] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TD, Secretaría de Educación y Cultura/Hospicio Cabañas. Guadalajara, Jal., octubre de 1990, ASR.

Carmen Correa y Rafael Santiago en *El cascanueces*. Coreografía de Nina Novak y CND sobre la original de Lev Ivanov. Foto: Felipe Monsiváis.

corsario (Laura Morelos y Jorge Báez) y *Suite de Don Quijote*.[103] El plan de giras daría fin en noviembre con la asistencia de la CND al IV Festival Cultural de Sinaloa, para el que programó *Grand pas de quatre, pas de deux* de *El cascanueces, El adagio de la rosa,* el *pas de deux* de *Don Quijote,* y *Pas de vendanges* del primer acto de *Giselle*.[104] Sergio Carmona, enviado especial, reportó que la CND había bailado la *Danza de la vendimia* (*Pas de vendanges*) de *Giselle, El adagio de la rosa, Pas de deux a trois, Pas de deux de Don Quijote* y *Suite de jazz*.[105]

Para celebrar que la CND cumpliría en 1990 diez años de haber montado *El cascanueces*, de Nina Novak, la agrupación ofrecería diez funciones, del 4 al 13 de diciembre, con lo que daría por concluidas sus actividades.[106] Ese año la CND cumplía también veintisiete años de existencia, y en un escrito en el que se hacía un breve recorrido histórico se aclaró que a partir de 1989 la compañía había iniciado una nueva etapa, pues además de pasar a formar parte de la Dirección de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, quedó bajo la dirección general de Susana Benavides y la dirección artística de Nellie Happee.[107]

Desafortunadamente, por razones de salud, además de otras de índole personal, Nellie Happee renunció a la dirección artística, seguida de Susana Benavides, quien no quiso continuar sin el apoyo de Happee en la dirección de la CND. Eduardo Camacho Suarez escribió que había trascendido la noticia de que las renuncias de las directoras se debieron a serias diferencias con el subdirector general de Promoción Nacional y Conservación Artística del INBA, que en ese entonces era Salvador Vázquez Araujo. Este rumor sirvió a Camacho para expresar: "lo que de ser cierto, prueba una vez más que para las autoridades culturales son más importantes las amistades —este funcionario y Víctor Sandoval son viejos amigos— que la sapiencia y la valiosa experiencia de los artistas mexicanos […] La burocracia se impone nuevamente al arte.[108]

Durante la temporada que le tocara a Susana asumir la dirección de la CND dijo haber notado un cambio generacional muy importante, ya que los jóvenes no sentían la mística hacia la danza, como en tiempos en que ella se iniciara. La entrega y la disciplina se habían relajado, razón por la que una de sus metas fuera recuperar el comportamiento estricto del conjunto, a pesar de que esto repercutiera en su aceptación:

[103] Programa de mano Gala de Ballet, CND, Teatro Degollado. Guadalajara, Jal., 20 de octubre de 1990, *ASR*.
[104] Programa de mano Cuarto Festival Cultural Sinaloa, CND, ISSSTE/INBA/Conaculta/Difocur/Gobierno del Estado de Sinaloa, noviembre de 1990, *ASR*. En Choix, la CND bailó en el Teatro Hernando Ramos (el día 9); en Mocorito (el 11), en el atrio de la iglesia de la Purísima Concepción; en Cosala (el 13), en el Auditorio; en La Cruz (el 15), en la Casa Ejidal; y en Concordia (el 17), en el atrio de la iglesia.
[105] Sergio Carmona Guzmán, "Con éxito repite la Compañía Nacional de Danza", en *El Día*. México, D. F., 16 de noviembre de 1990, FFS-BNA.
[106] Marisa Adela, "A casi 100 años de su estreno, y a diez de montarse aquí, se ofrecen diez funciones de *El cascanueces*", en *Tribuna*. México, D. F., 3 de diciembre de 1990, FFS-BNA.
[107] Documento, Consejo de la Danza, Repertorio de la CND, 27/VII/90.
[108] E. Camacho Suárez, "Benavides y Happee renuncian a la CND", en *Excélsior*. México, D. F., 1 de febrero de 1991, FFS-BNA.

> Ya sabes, éramos el par de brujas, porque al principio dábamos cinco minutos de tolerancia para que llegaran a clase pero después los quitamos, y el que no llegara a las diez en punto no era aceptado. Se hizo lo mismo con los maestros, pidiéndoles que llegaran un poquito antes de las diez […] la ropa tenía que ser adecuada; una playera sin agujeros, o colgando, o escotada. Era muy difícil, la gente nunca estaba contenta, pero tampoco nos interesaba […] a la gente había que darle su lugar, el lugar que debía tener y despedir a la gente que no podía funcionar.[109]

Asimismo expresó que asumir una dirección implicaba muchos problemas:

> …siempre, siempre había gente que estaba inconforme, que no les parecía cuando dabas algunos roles […] cuando nosotras fuimos a ver la función a Nueva York, antes de poner *La sílfide y el escocés,* pensamos en Blanca Martínez […] por su carita, por su cuello largo, por su constitución, lo que provocó gran revuelo entre las primeras bailarinas […] una de las cosas que me dio la puntilla fue cuando se terminó *La sílfide y el escocés:* al día siguiente, a las siete de la mañana, se iba el coreógrafo; me comuniqué a Bellas Artes con la persona encargada del pago, quien me dijo: "No hay dinero".[110]

Cuando fueron a Sinaloa, Nellie Happee sufrió un ataque de amnesia muy severo debido al estrés, Susana empezó a sufrir de gastritis, que nuca había tenido. Comentó al respecto:

> …a veces la gente ni siquiera sabía qué quería, la mitad de la compañía vino a quejarse porque no les gustaba un maestro —el tipo de clases que daba eran a veces muy rápidas—; la otra mitad estaban encantados. Me decepcionó muchísimo que en la última función de *El cascanueces,* en diciembre, la compañía pidió una junta en el foro de Bellas Artes […] pensé que iban a darle las gracias a Nellie, pues en la primera oportunidad estuvo de regreso después de haber estado tan enferma en Sinaloa. ¡Y era para quejarse y pedir una plaza para ese maestro! Creo que fueron los dos peores años de toda mi carrera.[111]

Continuó su descripción: "Nellie fue con el ingeniero Vázquez Araujo, que todavía tenía un cargo importante en Bellas Artes, y le dijo muchas verdades, como que la compañía seguía a expensas del director en turno y de la gente a su alrededor".[112]

En entrevista Susana Benavides declaró que la compañía había tenido sus altas y bajas a lo largo de los años, pero siempre se resolvían los problemas. Mencionó el día en que la orquesta se fue a huelga por lo que Nellie salió al foro y explicó la situación, preguntándole al público si no les importaba que se hiciera la función con grabadora. Pero en su larga experiencia nunca había pasado que la compañía se negara a actuar, como sucedió, durante su directiva. Al despedirse de la dirección dejó un calendario hecho para finalizar el año: "Carlos López volvió como director interino […] yo me desaparecí, no quise regresar, estaba bastante deprimida, muy decepcionada y triste […] Y después supe que entró el maestro Alonso, lo felicité por supuesto, fui un día a la compañía".

A pesar de las decepciones, Susana recuerda varios momentos invaluables: cuando se despidió con *Carmen* y la gente le gritaba: "Susana, no te vayas", cuando se enteró por casualidad de que una persona, al compararla con una bailarina del Bolshoi, dijo que la interpretación de Susana era mejor, pues "salías con el cuero chinito", o cuando después de *El cascanueces,* una señora le pidió su autógrafo para su hija, y en el momento en que estaba firmándolo sintió una manita, una niñita de seis años. Como directora, no olvidará que presenció grandes funciones: "una, cuando vino Enrique a montar la nueva versión, una *Coppélia* estupenda, maravillosa, el habernos sentado a ver a Irma bailar un *Don Quijote* fuera de serie, no tanto técnicamente, sino a nivel de interpretación".[113]

Desde su punto de vista, en una compañía existe un director general y es la autoridad máxima y a quien deben obedecer los bailarines. En la danza no puede haber un sindicato. Susana menciona:

[109] Susana Benavides en entrevista citada.
[110] *Loc. cit.*
[111] *Loc. cit.*
[112] *Loc. cit.*
[113] Susana Benavides en entrevista citada.

> …se necesitan muchos años, muchos años, y a lo mejor hasta te puedo decir que ahora que estoy más vieja es cuando empiezo a valorar muchas cosas que los jóvenes no pueden aquilatar. Yo recuerdo haber oído a una de las chicas quejarse, pues salía hasta las cuatro de la tarde, y pensaba yo: "te pagan por trabajar de diez a cuatro, ¿de qué te quejas? Si salieras a las dos, serían dos horas de desperdicio de algo tan maravilloso que dura tan poco tiempo".

Se refiere entonces a la existencia de un cambio generacional que impide a los jóvenes entregarse a la danza como lo hacían anteriormente; lo que dice Nellie, y nunca se me va a olvidar: "si tú faltas un día a la clase lo notas, te das cuenta, si faltas dos días lo nota tu compañero, pero si faltas tres, lo nota el público".[114]

Durante 1991, la dirección de la CND recaería temporalmente y por segunda vez en manos de Carlos López Magallón, uno de los miembros más antiguos y experimentados del conjunto. Bajo su mando se mantuvo la actividad de la CND, aunque al no haber habido nombramiento, nadie tenía claro si era el director o no. La intención de Carlos López fue que "la compañía se abriera al mundo", por lo que aceptó invitaciones para que los bailarines fueran a bailar a otros lados, cosa que anteriormente no se concedía. En aquel entonces, Laura Echevarría tenía mucho peso debido a sus conocimientos y su fuerza, sin embargo, nunca le interesó la dirección.

En febrero se presentaría *El lago de los cisnes* en Guadalajara, y enseguida su tradicional temporada en el Bosque de Chapultepec, que se programó del 8 al 30 de marzo.[115] Como un intento de acercarse a la IP, Víctor Sandoval anunció en marzo de ese año el convenio INBA-BCH (Banco de Cédulas Hipotecarias), con una duración de seis meses, a través del cual se establecían mecanismos para dar a conocer los eventos del INBA en las oficinas del BCH y facilitar el acceso de sus trabajadores y familiares a los recintos del instituto. Como contraparte, el banco se comprometía a comprar cien boletos mensuales de dos espectáculos de la CND, elegidos por los encargados de promoción cultural.[116]

Beatriz Correa en *Serenata*. Coreografía de George Balanchine. Foto: Alida Kent.

El 27 de marzo, Rafael Tovar y de Teresa sería nombrado titular del INBA en sustitución de Víctor Sandoval, quien pasaría a ocupar el cargo de asesor de Víctor Flores Olea, titular del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).[117]

Para la inauguración del VII Festival del Centro Histórico la CND programó el 11 de abril una Gala de Ballet en el TBA, teniendo como invitados especiales a varios solistas del ABT: Marianna Cherkasski, Martine van Hamel, Gary Chryst y Kevin Mc Kenzie. En el programa apareció como director de la compañía Ignacio Toscano, y se registraron en él las obras *Serenata, pas de deux* de *El lago de los cisnes* (con Martine van Hamel y Kevin McKenzie), *pas de deux* de *Gayne* (de Llande, con música de Aram Kachaturian, con Marianna y Gary) y *Divertimento*.[118]

Una nota alabó la coordinación del evento, así como la participación de los artistas invitados, quienes mostraron la formidable disciplina que se inculcaba en el ABT. En el *pas de deux* de *El lago de los cisnes* destacó el autor a los bailarines invitados, quienes "ofrecieron un estilo grave, y un culto por la forma clásica". Por su parte, la CND exhibió la "vibrante y maravillosa musicalidad de los jóvenes integrantes". En *Divertimento*, ocho bailarinas de la CND acompañaron a la pareja invitada:

[114] *Loc. cit.*
[115] Programa de mano *El lago de los cisnes,* CND, INBA/CNCA/Socicultur/DDF. México, D. F., 1991, ACND. En una nota de 1992 se dice que la CND presentó por segundo año *El lago de los cisnes* en la ciudad de Guadalajara. S/a, "Las actividades dancísticas de 1991", en *Novedades*, 3 de enero de 1992, FFS-BNA.
[116] Convenio entre el INBA y BCH, en *Excélsior*. México, D. F., 14 de marzo de 1991, FFS-BNA.
[117] S/a, "Rafael Tovar y de Teresa, titular del INBA", en *Excélsior*. México, D. F., 27 de marzo de 1991, FFS-BNA.
[118] Programa de mano Gala de Ballet, CND, TBA, CNCA/INBA. México, D. F., abril de 1991, AJC.

> …y ofrecieron los momentos culminantes de la noche, donde además de aspectos coreográficos y técnicos, se apreció en la CND una inquebrantable mística y vocación, tanto por su facilidad de adaptación a otros bailarines, y competir —en el sentido de mostrar sus cualidades— con vocación, ingredientes que hablan de una búsqueda de excelencia en las bailarinas mexicanas.[119]

Los días 14, 16, 17, 18 y 21 de abril la compañía llevaría al TBA *Serenata, Divertimento* y *Baile de graduados*;[120] y el 27 del mismo mes se registró su participación en el TBA, durante el VI Homenaje Una vida en la danza, fecha en que se programó la coreografía *Rara avis*.[121]

En el mes de mayo (30 y 31), durante la temporada de primavera, la CND presentó como primer programa *La balada de la luna y el venado, Zapata, Huapango* e *Imágenes del quinto sol*. El segundo se conformó con las obras *Fanfarria* y *Carmen* (los días 30 y 31).[122] En los créditos de ese momento aparecen Ignacio Toscano como director, y como Consejo directivo y maestros de ballet Carlos López, Laura Echevarría, Jorge Cano y Ricardo Rincón.

Alexandra Morales en *La balada de la luna y el venado*. Coreografía de Ana Mérida. Foto: Guillermo Galindo.

Una nota anunció la presencia de la CND en el Teatro Lila Cockel, en San Antonio, Texas, los días 30 y 31 de mayo, dentro de la exposición "México: treinta siglos de esplendor". El primer programa estaría conformado por *La balada de la luna y el venado, Zapata, Huapango* e *Imágenes del quinto sol*; y el segundo por *Fanfarria* y *Carmen*.[123] El 9 de junio se reportó el éxito de la CND en Texas a través de Carlos López, quien expresó que el triunfo no era fortuito, ya que la CND hacía un trabajo constante, por lo que estaba en condiciones de "internacionalizarse". Describió el directivo que el público norteamericano fue gustando poco a poco del programa —constituido por obras del repertorio de coreógrafos mexicanos—, hasta que su respuesta con *Imágenes del quinto sol* fue "delirante". Autoridades de San Antonio se comprometieron a observar la temporada de junio, en específico las obras *Fanfarria* y *Carmina Burana,* y a regresar en septiembre para presenciar *La bella durmiente del bosque.* Sin embargo, López señaló que la CND atravesaba tiempos difíciles debido a que muchos bailarines habían abandonado la compañía.[124]

En junio, la CND bailaría en el TBA las obras *Fanfarria* y *Carmina Burana* (23, 25, 27 y 30).[125] Mario Saavedra informó que *Carmina Burana* era una de las obras más escuchadas y representadas de Carl Orff, pero que en danza, la que más le gustaba era la versión de Nellie Happee, ya que ella había enriquecido una partitura que por sí misma imponía. Desde su perspectiva, la CND dirigida por Ignacio Toscano estaba pasando por un buen momento, ya que Tihui Gutiérrez y Laura Morelos habían sido premiadas "respectivamente en dos años consecutivos". Además de que en ella se podían encontrar otras figuras nacionales y extranjeras, lo que la convertía en "una institución muy sólida y rentable".[126]

---

[119] S/a, "Función de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., 14 de abril de 1991, FFS-BNA. Se mencionan como bailarines principales de la CND a Laura Morelos, Ares Perezmurphy, Irma Morales, Jaime Vargas, Tihui Gutiérrez e Igor Iakovlev, y se destaca el trabajo de Óscar Leyva, Erik Campos, Cuauhtémoc Nájera, Mercedes Limón, Alma Rosa Cota y José Luis Arroyo, así como el de los maestros Carlos López, Laura Echevarría, Jorge Cano y Ricardo Rincón, y a Joaquín Banegas, maître de ballet huésped.

[120] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA, CNCA/INBA, abril de 1991, ACND. El 20 de abril se presentó la Gran Gala de Ballet "Los grandes solistas de México", en la Academia de la Danza de Cuernavaca, con el programa *Grand pas de quatre, La silla, El lago de los cisnes, pas de deux de Diana y Acteón, Carmen, pas de deux de Muñecos* y *pas de deux* de *Don Quijote*. Programa de mano Gran Gala de Ballet "Los grandes solistas de México", Academia de la Danza, Clarion Suites y Raquet Club, Cuernavaca, Mor., 20 de abril de 1991, AJC.

[121] Programa de mano VI Homenaje Una vida en la danza, CND, TBA, INBA/CNCA/UNESCO. México, D. F., 27 de abril de 1991, ACND.

[122] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA, CNCA/INBA/SRE. México, D. F., 30 y 31 de mayo de 1991, ACND.

[123] S/a, "Gira de la Compañía de Danza a Sn. Antonio, Tex.", en *Excélsior*. México, D. F., 12 de mayo de 1991, FFS-BNA.

[124] S/a, "La Compañía Nacional de Danza, con gran éxito en Texas", en *Excélsior*. México, D. F., 9 de junio de 1991, FFS-BNA.

[125] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA, INAH/CNCA. México, D. F., junio de 1991, ACND.

[126] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit*., p. 558.

El 8 de agosto, por acuerdo de Víctor Flores Olea, presidente del CNCA, y de Rafael Tovar y de Teresa, director general del INBA, Ignacio Toscano fue designado gerente del PBA. Como justificación al cargo se mencionó que muchas manos tenían injerencia en su manejo, por lo que se había decidido organizar y planear las actividades de forma adecuada y eficiente mediante un reglamento. En la dirección de Danza, hasta ese momento a su cargo, se quedaría como encargada de la subdirección Lydia Romero y de la CND, Carlos López.[127]

El AN, hasta ese momento uno de los espacios donde la CND presentaba funciones masivas, sería inaugurado después de su remodelación por Carlos Salinas de Gortari con la presentación de *Carmina Burana* (6 de septiembre). Se anunció en una nota que éste sería administrado por un fideicomiso tripartita: el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el INBA y el DDF, al que se unirá un Consejo consultivo integrado por notables artistas e intelectuales, con el que se esperaba garantizar el sano manejo financiero de este centro cultural, en manos de la IP.[128]

Lamentablemente, después de esta presentación la CND no tendría acceso a él durante un largo periodo, queja constante entre sus dirigentes, ya que era el espacio ideal para ofrecer sus consabidas funciones populares.

A la muerte de Ana Mérida (22 de enero de 1924-12 de agosto de 1991) la CND realizó en el TBA un homenaje póstumo del 19 al 29 de septiembre, en el que bailaría *La balada de la luna y el venado, Muñecos, Diana y Acteón,* y *Carmen* (19, 22 y 24); y *Fanfarria* y *Carmina Burana* (26 y 29).[129]

La presentación de *La balada de la luna y el venado* resucitó el problema entre Mérida y Carlos Jiménez Mabarak, quien denunció que la coreógrafa se había apropiado de la obra sin haberle dado el crédito que él tuvo en la realización del libreto y la música. Jiménez Mabarak había cobrado tres mil pesos por componer la música, trescientos pesos por la partitura para piano con la que se ensayó, y quinientos pesos por el libreto. Él lo había presentado a Carlos Chávez, quien le solicitó a Mérida realizar la coreografía, ya que Ricardo Luna "no había podido con ella".[130]

Patricia Aulestia asentó que el repertorio de la coreógrafa era "patrimonio de México". Segura, a quien Ana Mérida fascinó como bailarina, la describió como una mujer con una "personalidad espléndida en el foro y una manera muy especial de moverse". Dijo que ella había sido especial "en todos aspectos: como mujer, como coreógrafa, como bailarina".[131]

José Antonio Fernández, quien asistió a las funciones, expresó estar complacido de que Laura Morelos fuera ascendida a Primera bailarina: "Su actuación, memorable, corona la brillantísima carrera, aún corta de esta joven artista, a quien sin duda aún esperan muchísimos triunfos más". Alabó a Nájera, Jaime Vargas y Érick Campos, y a Blanca Martínez en su papel como El destino. Asimismo, dijo que había sido un placer ver en el papel de La luna a Tihui Gutiérrez, y a Óscar Leyva como El venado; en *Muñecos*, a Beatriz Correa y a Alejandro Vargas: "ella encantadora, él muy acertado", y en *Diana y Acteón* a Irma Morales, también primera bailarina, y a Nájera.[132]

En octubre, Laura Morelos sería programada dentro de la Temporada de la CND para bailar *Carmen*. Enrique R. Mirabal destacó el valor de la joven al asumir el reto de bailar esta obra interpretada por Maya Plisetskaya en 1967, Alicia Alonso y Carla Fracci, y se sorprendió al constatar que Morelos no había decepcionado al público:

> Técnicamente impecable, y apoyada por sus seguras condiciones, no necesitó estar pendiente de piruetas y balances para poder concentrarse, en una interpretación inteligente, muy meditada, y en principio, original. Supo equilibrar actitudes realistas con ejecuciones de clasicismo de gran clase. Matizó su Carmen con picardía e ingenuidad, erotismo y calidez.

Mencionó Mirabal que Morelos supo diferenciar en tiempos y ritmos la relación con cada uno de sus amantes, Don José y Escamillo (Jaime Vargas y Cuauhtémoc Nájera, "muy bien cada uno en su papel"), y dio fin a su nota con las siguientes palabras: "Laura se apropió de *Carmen*, o mejor dicho, la doblegó

[127] S/a, "Toscano, gerente del Palacio de Bellas Artes", en *Excélsior*, 8 de agosto de 1991, FFS-BNA.
[128] S/a, "*Carmina Burana*, en la reinauguración del Auditorio Nacional", en *Excélsior*. México, D. F., 6 de septiembre de 1991, FFS-BNA.
[129] S/a, "Homenaje póstumo de la CND a Ana Mérida", en *Excélsior*. México, D. F., 18 de septiembre de 1991, FFS-BNA.
[130] C. Delgado Martínez, "*La balada de la luna y el venado* es mía", en *Excélsior*. México, D. F., 7 de septiembre de 1991, FFS-BNA.
[131] Adela Salinas Salinas, "Ana Mérida, la reina del mundo", en *Siempre!* México, D. F., 8 de agosto de 1991, FFS-BNA.
[132] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.*, p. 567.

hasta vencerla, y ya en plena posesión de su papel, la desplazó a su antojo por la escena, le desprendió el fantasma de sus primeras intérpretes y nos hizo olvidar de lo ya visto para devolvernos una Carmen renovada, muy de los 90, joven y fresca, la Carmen de la década".[133]

El siguiente mes la CND fue invitada para las Fiestas de Octubre, en Guadalajara, al Teatro Degollado para presentar *Carmina Burana* (los días 25 y 27).[134] El 22 de octubre, después de la presentación de esta obra en Guanajuato, Carlos López se quejó de que en las entidades del país no existiera una orientación política en el área cultural. Las autoridades no mostraban interés alguno por invitar a la compañía, aunque ésta no cobrara, prefiriendo contratar ídolos televisivos.[135]

En noviembre la CND asistió al V Festival Cultural Sinaloa con el siguiente programa: *Suite de jazz*, *Andante* (con Sylvie Reynaud y Erick Campos, o Irma Morales y Óscar Leyva), *Variaciones* y *Baile de graduados*. En Escuinapa bailó el 8 de noviembre en la explanada la Cruz; el 11, en la explanada del Palacio Municipal; y el 14 en el Atrio de la Iglesia de la Purísima Concepción.[136] En Mazatlán presentó otro homenaje a Ana Mérida con *La balada de la luna y el venado, Huapango, Rara avis* y *Las bodas de Aurora* (el 10 de noviembre en el Teatro Ángela Peralta); el 13 bailó en el Auditorio Benito Juárez, de Los Mochis, y el 17 en el Teatro Pablo de Villavicencio, en Culiacán, con el mismo programa. Se presentó *Carmina Burana* en Mazatlán el 9 en el Teatro Ángela Peralta; en Culiacán el 12, en el Teatro Pablo Villavicencio, y el 15 en el Auditorio Benito Juárez, de Los Mochis.

Carmina Burana. Coreografía de Nellie Happee. Foto: Guillermo Galindo.

[133] Enrique R. Mirabal, "Una *Carmen* para la década", en *El Heraldo*. México, D. F., 6 de octubre de 1991, FFS-BNA.
[134] Programa General Fiestas de Octubre 1991, ACND.
[135] Roberto Tamayo, "No hay orientación dancística: López Magallón", en *Excélsior*, 23 de octubre de 1991, FFS-BNA.
[136] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, CNCA/IMSS/Gobierno del Estado de Sinaloa. Sinaloa, noviembre de 1991, ACND.

Durante dicha gira Nellie Happee —ya fuera de la compañía, pero que viajara con la misma para supervisar su obra— manifestó contundente a Arturo Alcántara que era necesario enriquecer el repertorio de la CND, pero para ello se requería conocer lo que se estaba haciendo en el resto del mundo. Se lamentó por la falta de recursos, pues ella tenía la experiencia de haber iniciado la tramitación para invitar a algún coreógrafo extranjero, y de pronto tener que retractarse debido al problema económico, situación "terrible". Afirmó también que era imposible subvencionar dos compañías —una de clásico y otra de contemporáneo— por lo que la CND debía tener esa doble personalidad.[137]

El 2 de diciembre la CND bailaría en el TBA *El cascanueces* para el Club de Banqueros de México,[138] y como cierre de sus actividades, y para el público general, los días 1, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 14 y 15 del mes.[139] Como era de esperarse, los roles principales estuvieron a cargo de Sylvie Reynaud, Irma Morales, Laura Morelos, Cuauhtémoc Nájera, Óscar Leyva y Jaime Vargas.[140]

Ese diciembre falleció Luis Bruno Ruiz, cronista de danza que dedicara su trayectoria a la observación de este arte en nuestro país.

Carmen Correa argumenta que desde su perspectiva fueron muy importantes los cambios que se gestaron desde que Patricia Aulestia se integrara a la dirección de la compañía, con los montajes de *Carmen* y *La consagración de la primavera,* que a muchos de los bailarines les cambió la perspectiva. Con la *Consagración* se percataron de un cambio de paradigma. Guillermo Arriaga no había renovado el repertorio clásico, y al traer *Carmen* y luego *Bournonville*, coreografías importantes, y después —durante el periodo de Susana Benavides— la *Serenata*, de Balanchine, la ruptura con el clásico tradicional fue completa. Para los bailarines fue un gran respiro. *Serenata* se había montado en 1957, y la compañía la traía en los noventa, con un retraso de treinta años. Se pudo romper el tabú de que la compañía no tenía el nivel para bailar las obras de Balanchine.[141]

[137] Arturo Alcántara Flores, "Urge enriquecer el repertorio de la CND: Happee", en *Excélsior*. México, D. F., 14 de noviembre de 1991, FFS-BNA.
[138] Programa de mano Club de Banqueros de México, CND, TBA, CNCA/INBA, 2 de diciembre, sin año, ACND.
[139] Volante Compañía Nacional de Danza, *El cascanueces*, CNCA/INBA, diciembre de 1991, ACND.
[140] El 15 de diciembre de 1991, un programa de mano hizo alusión a las cien representaciones de *El cascanueces* con la CND en el TBA. En ese programa aparecía Carlos López como director.
[141] Carmen Correa en entrevista citada.

Capítulo IX

Fernando Alonso, otra dirección inconclusa (1992-1994)

Fernando Alonso asumió la dirección de la CND en el mes de febrero de 1992. El maestro Alonso poseía una experiencia impresionante: debutó como bailarín en el Ballet de Mijail Mordkin, y después continuó sus estudios en el ABT con Alexandra Fedórova, Mijail y Leon Fokine, Pierre Vladimirov, Tamara Karsavina, Enrico Zanfretta y Anatole Oboukoff. En 1939 ingresó al American Ballet Caravan, que dirigía George Balanchine, y bailó en el ABT y con el Ballet Ruso de Montecarlo. En 1948 fundó y dirigió el Ballet Alicia Alonso, después conocido como BNC. Dos años después creó la Academia de Ballet de Cuba y en 1961 la Escuela Nacional de Artes Cubanacán, que dirigió hasta 1968. En 1975 se unió al Ballet de Camagüey.[1]

Una nota de Eduardo Camacho Suárez anunció, de manera extraoficial, que Alonso sería el nuevo director artístico de la CND, Ricardo Calderón se convertiría en el gerente, y Carlos López fungiría, desde ese momento, como maestro. Camacho Suárez describió a Alonso como "una institución", y confirmó que en esos momentos se encontraban también trabajando con la CND el gran conocedor Joaquín Banegas, así como el coreógrafo Alberto Méndez, por lo que se esperaba cosechar "grandes frutos" en un futuro próximo.[2]

En términos generales, Fernando Alonso apoyó el desarrollo técnico e interpretativo de la CND, a la vez que su modernización coreográfica, pues su estilo compositivo estaba interesado en "lo humano". En opinión de algunos miembros de la CND él era una persona amable y cariñosa, de quien maestros y ensayadores obtendrían mucha sabiduría; para otros, Alonso invadía su espacio y rutina de trabajo. Como era de esperarse, Alonso recurrió al apoyo de sus amigos de confianza de Cuba mientras estuvo a cargo de la dirección, situación que no agradó a muchos de los viejos elementos de la CND. También hubo a quienes enojaban sus costumbres, por ejemplo, comer a la hora en que se hacía en Cuba.[3]

Sin embargo, Cuauhtémoc Nájera, quien era bailarín de la CND en esos momentos, manifestó que trabajar con Fernando Alonso fue una fortuna, pues no sólo perfiló a la compañía hacia una visión contemporánea, sino que lo dirigió a él de manera personal, lo que le permitió escalar a la posición principal.

En 1992 la CND inició con una serie de funciones en el Teatro Degollado, de Guadalajara, en cuyo cartel promocional aparecía aún Carlos López como director de la misma (los días 26, 27 y 28 de febrero).[4] Un programa registró las obras elegidas para la ocasión: *La balada de la luna y el venado, Muñecos, Diana y Acteón*, y *Carmen*.[5]

En entrevista, el coreógrafo Alberto Alonso, quien se encontraba en dicha entidad para la supervisión de su obra, mencionó que *Carmen* era una historia de pasión y sensualidad, características por medio de las cuales él había explorado una gama de emociones entre el amor y la muerte, en lucha constante.[6]

---

[1] Como maestro, Fernando Alonso impartió clases y dirigió ensayos en la Ópera de París y en el Ballet Royal de Wallonie, Bélgica, así como en Bulgaria, la ex Unión Soviética, Argentina, Brasil, México, Uruguay y Venezuela. Alonso cuenta con un doctorado honoris causa del Instituto de Arte Superior de Cuba y es miembro del Consejo Internacional de la Danza de la UNESCO.

[2] Eduardo Camacho Suárez, "Fernando Alonso, titular de la CND", en *Excélsior*. México, D. F., 12 de febrero de 1992, FFS-BNA. La designación de Alonso fue intempestiva y poco respetuosa hacia Carlos López, quien hasta entonces llevaba las riendas de la compañía.

[3] Cuauhtémoc Nájera en entrevista citada.

[4] Cartel *Carmen*, CND, Teatro Degollado, Banca CREMI. Guadalajara, Jal., 26, 27 y 28 de febrero de 1992, ACND.

[5] Programa de mano CND, Teatro Degollado, 450 Aniversario de Guadalajara, INBA/Conaculta/Ayuntamiento de Guadalajara. Guadalajara, Jal., 26, 27 y 28 de febrero de 1992, ACND.

[6] Eduardo Chimely, "*Carmen* con la CND, en Guadalajara", en *Excélsior*. México, D. F., 26 de febrero de 1992, FFS-BNA.

Ya en la ciudad de México la compañía ofrecería *El lago de los cisnes* en la isleta del viejo Bosque de Chapultepec, que para ese entonces cumplía dieciséis años de presentaciones anuales (del 12 de marzo al 8 de abril).[7] Al ser entrevistada, la primera figura de la CND, Sylvie Reynaud, recalcó que obras como *El lago de los cisnes* —que funcionaba muy bien como entrenamiento disciplinario para los bailarines— no pasaban de moda, y se refirió al buen momento en que se encontraba el conjunto, por lo que el INBA debía aprovecharla.[8]

El 29 de abril la CND participaría en el Día Internacional de la Danza, en el TBA, con *Rara avis* y el tercer acto de *La bella durmiente*.[9] Durante la conferencia de prensa que se organizó para dar a conocer las actividades de dicho evento, Rosales expuso que el presupuesto destinado sería de ciento doce millones de pesos. Patricia Aulestia, una de las principales organizadoras, agradeció a Rafael Tovar y de Teresa que los festejos conmemorativos fueran en el TBA, adquiriendo así "el nivel profesional que soñamos". Por su parte, Fernando Alonso, quien intervino en dicha conferencia, aseguró que en México existía una riquísima tradición dancística.[10] La CND se presentó a las nueve de la noche, después de una maratónica exhibición de las distintas expresiones de la danza mexicana.

Dentro de su temporada de primavera 92, la CND conformó su primer programa con *La bella durmiente del bosque* (los días 23, 26, 28 y 30 de abril, y 2 y 3 de mayo);[11] el segundo con *Rara avis, Variaciones de Chaikovski,* con coreografía de Laura Echevarría y Jorge Cano (con Irma Morales, Beatriz Correa, Alejandro Vargas y Jorge Báez o Tihui Gutiérrez, Alma Rosa Cota, Erik Campos e Igor Martínez), y *La sílfide y el escocés* (los días 10, 12, 14, 17 y 19 de mayo. La sílfide: Sylvie Reynaud, Tihui Gutiérrez o Blanca Martínez; y James: Igor Iakovlev, Jorge Báez o Jaime Vargas). Los bailarines invitados para la ocasión fueron Luidmila Vasilyeva, Ilgiz Galimullin, Igor Iakovlev y Jorge Báez.[12]

Una nota periodística informó que los papeles principales de las *Variaciones de Chaikovski* serían bailadas por Irma Morales, Beatriz Correa, Alejandro Vargas y Jorge Báez los días 10, 12 y 17 de mayo; y por Tihui Gutiérrez, Alma Rosa Cota y Cuauhtémoc Nájera el 19 de mayo. *La sílfide y el escocés,* obra en dos actos, sería interpretada por Sylvie Reynaud, Blanca Martínez, Igor Iakovliev, Jaime Vargas, Diana Angelini, Carmen Correa, Natasha Lagunes y Míriam Flores, entre otros muchos bailarines.[13]

José Antonio Fernández destacó la puesta en escena de *La bella durmiente del bosque*, en la que habían actuado sólo bailarines mexicanos, entre ellos Blanca Martínez, quien según Fernández debutó muy joven y había tenido un buen ascenso hasta que, sin razón aparente se estancó, por lo que esperaba que durante estas presentaciones recuperara su nivel. El autor elogió la actuación de Jaime Vargas como primer bailarín, quien poseía figura, buena técnica y seguridad, de Tihui Gutiérrez, quien había realizado un buen papel como el Hada de Lilas, y de Jorge Cano como el Hada Carabosse. De *El pájaro azul* se encargaron los artistas rusos Ludmila Vasilyeva e Ilgiz Galimullin, y el director concertador fue Georgi Zhemchuzhin.[14]

Otra nota de Ricardo Rondón registró una función homogénea, profesional y cuidada, que permitió el lucimiento de *Rara avis*, en la "que todo funciona y hay originalidad y talento". *Las Variaciones de Chaikovski*, interpretadas por Tihui Gutiérrez, Alma Rosa Cota, Erik Campos e Igor Martínez: "correctos sin llegar a lo espectacular". Como plato fuerte mencionó *La sílfide*, donde "hay magia en las ideas de Servín y ese misterio propio de la etapa más luminosa de la danza clásica". Destacó Rodón a Blanca

[7] Programa de mano *El lago de los cisnes*, CND, Conaculta/INBA. México, D. F., marzo-abril de 1992, ACND.
[8] S/a, "La CND, en buen momento: Reynaud", en *Excélsior*. México, D. F., 11 de marzo de 1992, FFS-BNA.
[9] Programa de mano Día Internacional de la Danza, CND, INBA/Conaculta. México, D. F., 29 de abril de 1992, ACND. En el programa aparece como director artístico Fernando Alonso.
[10] Patricia Rosales y Zamora, "México posee riquísima trayectoria dancística", en *Excélsior*. México, D. F., 25 de abril de 1992, FFS-BNA.
[11] Volante Temporada de Primavera, CND, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., abril-mayo de 1992, ACND.
[12] Programa de mano Temporada de Primavera, CND, TBA, CNCA/INBA. México, D. F., abril de 1992, ACND. El elenco de ese momento era: Director: Fernando Alonso; Consejo artístico y *maîtres* de ballet: Carlos López, Laura Echevarría, Jorge Cano y Ricardo Rincón; *Maître* de ballet huésped: Joaquín Banegas; Primeros bailarines: Sylvie Reynaud, Irma Morales, Laura Morelos y Zygmunt Szostak,; Primer bailarín invitado: Igor Iakovliev; Bailarines principales: Beatriz Correa, Tihui Gutiérrez, Blanca Martínez; Primer solista: Cuauhtémoc Nájera; Solistas: Emmanuelle Lecomte, Mercedes Limón, Jorge Báez, Alejandro Vargas, Jaime Vargas; Corifeos: Diana Angelini, Carmen Correa, Alma Rosa Cota, Michelle Jarvis, Natasha Lagunas, Elia Luyando, María Sánchez, Erik Campos, Ares Perezmurphy, Maxim Prokoviev; Primer cuerpo de baile: Sandra Bárcenas, Rocío Barrios, Adria Cordero, Miriam Flores, Giselle Gómez, Beatriz Guzmán, Laura Jiménez, Ángeles Martínez, Elena Pirrone, Luz Sánchez, Clara Vidal, Ricardo Díaz, Frank Fischer, José Luis González, Daniel Juárez, Igor Martínez, Carlos Olivares; Cuerpo de baile: Vanessa Contreras, Martha de Ita, Atala Ferreira, Cecilia González, Orfa Guerrero, Nancy Juárez, Dolores Kunte, Lourdes Llano, Alejandra Miranda, Silvia Quezada, Katia Robledo, Florencia Ruiz, Clementina Siordia, Mireya Rodríguez, Andrés Arbeláez, Jesús Ayala, Alberto de León, Raúl Fernández, Guillermo Galindo, Francisco González, Rodolfo Moreno, Caleb Olvera, Raúl Salazar, Gustavo Sanders.
[13] S/a, "Temporada de danza en Bellas Artes", en *Excélsior*. México, D. F., 11 de mayo de 1992, FFS-BNA.
[14] J. A. Fernández citado en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.*, p. 579.

Martínez, quien dio "volatilidad y fragilidad" al personaje, que lució finos detalles y buena comprensión de su cualidad etérea. Jaime Vargas mostró seguridad técnica y salió airoso de los difíciles solos: "Proyectó sin exceso y logró momentos brillantes en el *pas de deux* del segundo acto". El cuerpo de baile, expresó Rondón, había lucido en el primer acto que "incorpora un sabor escocés delicioso, así como en la gran escena del bosque que no deja de recordar a *Giselle* […] es un acontecimiento que hace honor a la CND y recuerda dignamente la escuela de Bournonville".[15]

En una entrevista, el primer bailarín Jorge Báez opinó que la agrupación atravesaba un buen momento y que con Fernando Alonso iniciaba una nueva etapa, por lo que era conveniente se le diera a conocer en el extranjero. Por su parte, Tihui Gutiérrez manifestó que la CND bailaba mucho, lo cual le agradaba, y explicó que mantener a la CND era muy costoso, por lo que ésta organizaba muchas funciones populares —como *El lago de los cisnes*, que introducían al público en el disfrute del ballet—, con la idea de que más tarde éste se animara a comprar su boleto para asistir a Bellas Artes. La bailarina mencionó entusiasmada las funciones realizadas en plazas públicas, como las del Festival de Sinaloa, en las que los espectadores aplaudían sólo al ver a las jóvenes en puntas. Desde su perspectiva, los bailarines mejor entrenados, con más técnica y figura, estaban en la CND, y consideró un error pensar que en ésta privaba el burocratismo, pues todos ellos se entregaban de lleno al trabajo.[16]

La CND participó en la Primavera Potosina (del 1 al 31 de mayo), en el Teatro de la Paz, en San Luis Potosí, con *Carmina Burana* (el día 22),[17] y el día 24 viajó a Aguascalientes, donde ofreció al público *Rara avis, Muñecos, Diana y Acteón*, y *Carmen*.[18]

En junio, Patricia Rosales y Zamora anunció el próximo viaje de la CND a Cuba para participar en el Festival Latinoamericano de Ballet de Camagüey. El transporte aéreo se estimó en doscientos treinta millones de pesos, mismo que fue cubierto por México, correspondiendo a Cuba los gastos de hospedaje, transporte local y alimentos. Fernando Alonso declaró que estaba seguro de que la compañía mostraría un buen nivel artístico, pues de lo contrario no se hubiera atrevido a llevar a la agrupación a Cuba. Asimismo dijo confiar en que la confrontación con otros grupos iba a motivar a los bailarines para bailar mejor. La CND debutaría en el Teatro Principal el día 29 de junio, un día después del Ballet de Camagüey —que el 28 bailaría *Giselle*—; el 30 se presentaría en la Plaza de San Juan de Dios, y el 1 de julio compartiría su actuación con el ballet anfitrión. También se ofrecerían dos funciones en La Habana, en el Teatro Juan Antonio Mella, los días 2 y 5 de junio, para las que se eligieron piezas de "línea mexicana", además de las tradicionales. Alonso indicó a la periodista que la compañía sería reestructurada y que sus preocupaciones eran mejorar las clases, endurecer la disciplina y aumentar la calidad de los ensayos. Prometió trabajar duro para hacer de la CND la mejor del mundo y darla a conocer en el extranjero. Asimismo, expresó su deseo de crear en México un Festival Internacional de Danza.[19]

El programa de Camagüey fue *Serenata, Sinfonía simple, Chaikovski pas de deux* y *Baile de graduados*. El 1 de julio la CND bailó *Fanfarria, Chaikovski pas de deux* y *Huapango*, y en La Habana se presentó en el Teatro Principal con *Serenata, Fanfarria, Sinfonía simple, Chaikovski pas de deux* y *Baile de graduados*.[20]

Una nota periodística difundió que en el festival habían participado las compañías de México, Perú y Venezuela, además de Cuba, y que la CND había recibido la aclamación del público y la opinión favorable de los representantes de los medios de comunicación.[21]

Después de esta gira, Ricardo Calderón mencionó que la CND regresó satisfecha y aseguró que dicha experiencia la había revitalizado. El funcionario informó que después de *Baile de graduados* hubo gritos de "¡Viva México!" por parte del público, y destacó el trabajo de Irma Morales. En la función compartida, el Ballet de Camagüey escenificó *El bailarín y la dama*, y *Majísimo*, y la CND, *Fanfarria*.[22]

---

[15] Ricardo Rondón citado en *idem*.

[16] C. Delgado Martínez, "La CND busca internacionalizarse", en *Excélsior*. México, D. F., 23 de abril de 1992, FFS-BNA.

[17] Programa de mano *Carmina Burana*, CND, XIII Festival de Arte Primavera Potosina, Teatro de la Paz, Gobierno del Estado de S. L. P./Consejo Estatal para la Cultura y las Artes/Conaculta/INBA. San Luis Potosí, S. L. P, 22 de mayo de 1992, ACND.

[18] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, CNCA/INBA/Instituto Cultural de Aguascalientes. Aguascalientes, Ags., 24 de mayo de 1992, ACND.

[19] P. Rosales y Zamora, "Viajará a Cuba la CND", en *Excélsior*. México, D. F., 26 de junio de 1992, FFS-BNA.

[20] Teatro Principal, VI Festival Latinoamericano de la Danza en La Habana, Cuba.

[21] S/a, "Gustó en Cuba la CND", en *Excélsior*. México, D. F., 8 de julio de 1992, FFS-BNA.

[22] S/a, "Regresó Compañía de Danza a México", en *Excélsior*. México, D. F., 18 de julio de 1992, FFS-BNA. En esta gira se produjo un incidente que puso en peligro la relación entre la CND y Cuba, ya que se difundió que Fernando Alonso manifestaba que la compañía fue mal acogida por Alicia Alonso. Esta noticia provocó que Patricia Aulestia, presidenta de la sección de danza del IIT-UNESCO, retirara su apoyo a los cursos de Cuballet en México. Denia Hernández, coordinadora de Cuballet, explicó que todo había sido un mal entendido y que lo importante era luchar por la unión de la danza latinoamericana. Carmen García Bermejo, "Tenemos que luchar por la unión de la danza latinoamericana, no por su desintegración", en

Dentro del 5º Gran Festival de la Ciudad de México, en el TBA la CND bailó *Coppélia*, con Laura Morelos como Swanilda, Jaime Vargas como Franz, y Jorge Cano como Dr. Coppélius.[23] En aquel momento, un escrito recogió los objetivos de la nueva dirección que perseguía, ante todo, la pulcritud de estilo y la precisión técnica. Fernando Alonso aseguró que el ballet clásico requería del rigor del trapecista: "Una caída puede ser estrepitosa".[24]

Para la temporada de otoño (del 3 al 27 de septiembre) Alonso preparó lo que llamarían el "programa americano", que incluía las obras *Dionaea*, de Gustavo Herrera (m. Héitor Villa-Lobos), y *Sequoia*, del norteamericano Mark Godden (m. Joan Tower), además de las reposiciones de *Coppélia e Imágenes del quinto sol*. Aprovechó el director para minimizar el escándalo desatado entre Alicia Alonso, el Cuballet y Patricia Aulestia, debido a los rumores de que a la CND no se le trató con respeto en Cuba. Negó haber tenido problemas durante la gira y comunicó a la prensa que había recibido un reconocimiento a su labor en Piamonte, Italia. Cerró las controversias al manifestar su interés por el ballet —no por las guerras— e indicó que estaba en busca de nuevas coreografías. Como estrategia futura, explicó que probaría trabajos de creadores mexicanos y montaría un programa dedicado exclusivamente a las obras de Balanchine. Así también anunció que pensaba remontar *Coppélia*, la cual no se escenificaba desde 1981, con el apoyo de Clara Carranco. Por su parte, y en la misma entrevista, Carlos López estableció que *Imágenes del quinto sol* marcaría la presencia mexicana en la temporada, que *Sequoia* era una coreografía difícil pero "sumamente interesante", prueba de fuego para la compañía, y sentenció: "a ver si no le queda grande". Describió *Dionaea* como una obra muy bella, con mucho sabor cubano y reminiscencias de la plástica de Amelia Peláez y Portocarrero. López habló también de la necesidad de conseguir nuevos foros para la compañía, pues ya no se contaba con el AN desde su remodelación y el TD era muy pequeño.[25]

Laura Morelos y Jaime Vargas en *Coppélia*. Coreografía de Michel Fokine. Foto: Felipe Monsiváis.

En otra entrevista promocional, Carlos López volvió a referirse a *Sequoia*, obra contemporánea que se había elegido para mostrar novedades al público mexicano y que relataba el romance de una pareja en una tribu norteamericana. En la misma plática, la maestra Clara Carranco comunicó que en *Coppélia* se modificaría la pantomima haciéndola más fresca y Fernando Alonso aprovechó para afirmar que la CND contaba con chicos muy entusiastas, talentosos y atentos a las correcciones y sugerencias artísticas. Afirmó que la mayoría de ellos bailaban mejor en escena que en los salones de clase.[26]

En el mes de septiembre, y dentro del ciclo Maestros a la Cultura en el TBA, se anunció la presentación de *Coppélia* como primer programa (3, 6, 8 y 13 de septiembre), y como segundo, el dedicado al V Centenario del Encuentro entre Dos Mundos: *Dionaea, Sequoia* e *Imágenes del quinto sol* (20, 22, 24 y 27 del mismo mes).[27]

Rosario Manzanos anotó que la CND había mejorado bajo la dirección de Fernando Alonso, pero que a pesar de los cambios y los esfuerzos invertidos en ella, aún no alcanzaba el primer nivel esperado.

Summa. México, D. F., 31 de julio de 1992, FFS-BNA.

[23] El elenco de la CND era en aquel momento: director: Fernando Alonso; director ejecutivo: Horacio Lecona; director técnico: Juan González Amador; asesor general de la dirección: Carlos López Magallón; Consejo artístico y *maîtres* de ballet: Carlos López, Laura Echevarría, Jorge Cano, Ricardo Rincón. *Maître* de ballet huésped: Clara Carranco. Primeros bailarines: Sylvie Reynaud, Irma Morales, Laura Morelos, Zygmunt Szostak y Jesús Corrales (invitado); bailarines principales: Beatriz Correa, Tihui Gutiérrez y Blanca Martínez; Primeros solistas: Cuauhtémoc Nájera y Jaime Vargas; solistas: Carmen Correa, Alma Rosa Cota, Emmanuelle Lecomte, Erik Campos, Ares Perezmurphy y Alejandro Vargas; corifeos: Diana Angelini, Sandra Bárcenas,

[24] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, 5º Gran Festival de la Ciudad de México, Teatro Julio Castillo, INBA/IMSS/Cervecería Modelo. Ciudad de México, s/f, AJC.

[25] S/a, "Me interesa el ballet, no las guerras: Fernando Alonso", en *La Jornada*. México, D. F., 19 de agosto de 1992, FFS-BNA.

[26] P. Rosales y Zamora, "Soy ajeno al disgusto entre Patricia Aulestia y Alicia Alonso", en *Excélsior*. México, D. F., 19 de agosto de 1992, FFS-BNA.

[27] Cartel Maestros a la Cultura, Sépalo, Programa general *Coppélia* TBA, INBA/CNCA/UNAM/UAM/IMSS. México, D. F., septiembre de 1992, ACND.

Toda la compañía en *Dionaea*. Coreografía de Gustavo Herrera. Foto: Alida Kent.

En la función de *Coppélia*, Tihui Gutiérrez se enfermó después del segundo acto, lo que ocasionó gran desconcierto en la sala. Desde su perspectiva, ni el cubano Jesús Corrales ni Beatriz Correa (quien la sustituyó) pudieron hacer que la función recuperara su continuidad. El cuerpo de baile sobresalió en algunas partes, pero seguía siendo desigual. Al describir el segundo programa, Manzanos expresó que el director de orquesta, Charles Barker, fue el triunfador de la noche, pues hizo de la música de Federico Ibarra "un verdadero deleite".

Gustó Manzanos de *Dionaea*, obra completamente plástica que confirmó el reconocimiento de Gustavo Herrera como coreógrafo, y comentó que Laura Morelos no desmereció en su actuación, aunque su nerviosismo la "llevó prácticamente al suelo". Desde su perspectiva, Cuauhtémoc Nájera era "uno de los valores más importantes de la danza en México", y consideró que con *Sequoia* la CND daba un paso adelante, pues su música era compleja y la estructura coreográfica mantenía atento al espectador. Para la periodista fue una agradable sorpresa que los bailarines lucieran "excepcionalmente bien" y se convirtieran "en seres individuales más allá del cuerpo de baile". Concluyó al manifestar que después de varios intentos de la CND por renovar su repertorio, esta vez había tenido éxito, por lo que *Sequoia* debía ser preservada.[28]

Dentro de la programación del Otoño Cultural Hidalgo 92, el día 22 de octubre se presentó la CND con la obra *Serenata*.[29] Asimismo asistió al Sexto Festival Cultural de Sinaloa, donde actuó en diversos escenarios con las obras *Baile de graduados* y el segundo acto de *El cascanueces*. También participó en la ópera *Aída*, en Culiacán (el 4 de noviembre), en el Teatro Pablo de Villavicencio. Como segundo programa presentó *Dionaea* (con Laura Morelos o Tihui Gutiérrez, más cuerpo de baile), *Grand pas de deux, El corsario* y *Fanfarria*.[30]

Con respecto a *Baile de graduados*, un cronista hizo referencia al tema jovial y ameno, a la par "con la técnica y la gracia de los 31 bailarines, lo que procuró gran entretenimiento al público". Destacó entonces "el escarceo amoroso de la corpulenta maestra y el viejo militar". En dicha función, la actuación de la Primera bailarina Tihui Gutiérrez "fue sobresaliente", mientras que la graciosa Carmen Correa, Irma Morales y Beatriz Correa amenizaron "la competencia", y Alma Rosa Cota y Raúl Fernández presentaron un excelente *pas de deux*.[31]

Durante dicho festival se entrevistó a Fernando Alonso y a los maestros Carlos López y Clara Carranco. Alonso asentó que la CND siempre había tenido relación con Sinaloa e insistió en la necesidad de llevar "al pueblo manifestaciones artísticas como el ballet, mediante presentaciones populares". Todos ellos estuvieron de acuerdo en que la danza no era elitista y que la gente "de no altos recursos" la disfrutaba, "no así la que asiste por esnobismo". Como planes futuros, Alonso mencionó la búsqueda de nuevos espacios para realizar las funciones populares, su proyecto de montar obras contemporáneas, de realizar un homenaje a George Balanchine, de preparar *Giselle* para despedir a la Primera bailarina Sylvie Reynaud, y reponer ballets como *Serenata, El combate,* y quizá *Trío*. Votó a favor de que se mantuviera el Festival de Cultura en Sinaloa, en peligro de desaparecer por falta de apoyo.[32]

[28] Rosario Manzanos citada en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.,* p. 584.
[29] Programa general Otoño Cultural Hidalgo 92, CNCA/DIF/IMSS/INBA/Gobierno del Estado de Hidalgo, octubre de 1992, ACND. La compañía bailó *Serenata* el 22 de octubre.
[30] Programa de mano general Sexto Festival Cultural Sinaloa, Gobierno del Estado de Sinaloa/INBA/CNCA/ISSSTE. Culiacán, Sin., 23 de octubre-7 de noviembre de 1992, ACND. En Los Mochis, la CND se presentó en el Auditorio Benito Juárez (el día 28); en Culiacán, en el Teatro Pablo Villavicencio (el día 29); en Mazatlán, en el Teatro Ángela Peralta (el 30); en el Gimnasio de Escuinapa (el 31 de octubre) y en el patio del Palacio Municipal (el 1 de noviembre); en Guasave bailó en el Auditorio Héroes de Sinaloa (3 de noviembre); y por último, en Navolato se programó en la Plaza Cívica Vicente Guerrero (el 5 de noviembre).
[31] Carolina Pimentel y C., "Otro lleno en el Benito Juárez con ballet clásico", s/r. Los Mochis, Sin., 29 de octubre de 1992.
[32] S/a, "La Compañía Nacional de Danza siempre ha tenido relación con Sinaloa", s/r, 6º Festival Cultural en Sinaloa, AJC.

En noviembre la CND viajó a Mérida, Yucatán, donde participó dentro del IX Otoño Cultural Yucatán 92, en el Teatro Peón Contreras, con las interpretaciones de *Serenata, El corsario* (*pas de deux*) y *Carmen* (14 y 15 de noviembre).[33]

El 19 de diciembre una nota anunció que Irma Morales y Jaime Vargas habían ganado medalla de plata (categoría *senior* en parejas), y Fernando Mora un premio especial del jurado, en el Concurso Internacional de Danza de París, efectuado en la Sala Favart de la Ópera Cómica de esa ciudad.[34] La CND finalizó el año con la tradicional puesta en escena de *El cascanueces* en el TBA,[35] obra con la que se sumó a la celebración del Centenario del Grupo Financiero Serfin.[36]

Como cierre de actividades, Fernando Alonso resumió su trabajo y señaló que el artista debía estar siempre en ascenso, por lo que había cuidado especialmente la disciplina y el rigor en la CND, además de introducir a los bailarines a otro tipo de movimientos con las obras *Dionaea* y *Sequoia*. Abordó entonces sus planes para el año en puerta: aumentar las funciones de *El lago de los cisnes,* por ser un espectáculo muy bello y redituable; montar para la temporada de primavera las obras de Balanchine: *Apolo y las musas, Serenata* y *Tema y variaciones,* en cuya puesta en escena intervendría Melissa Hayden; la puesta en escena de *Saerpil, El combate, Paquita*, y posiblemente una obra de Nellie Happee; la reposición de *Giselle*, los montajes de *La cenicienta, El corsario* o *Don Quijote,* y de una obra de Alberto Alonso para la temporada de otoño. Alonso comentó que en diciembre se repondría *Carmina Burana*, acompañada de obras de otros jóvenes coreógrafos (del 19 al 28), y expresó que en ese momento no podía establecer si la CND participaría en el FIC o en el Festival de Sinaloa, pero sí tenía la certeza de finalizar el año con *El cascanueces*. Asimismo indicó que invitaría a destacados bailarines y que no se harían giras al extranjero, por lo que aumentarían las presentaciones en el interior de la república.[37]

En su recuento de fin de año, César Delgado comunicó la designación en febrero de Fernando Alonso como director de la CND, lo que había ocasionado malestar en el medio. Alonso tendría, afirmó Delgado, un paquete difícil ya que se había comprometido a transformar a la CND e "internacionalizarla". Su director administrativo, Ricardo Calderón, declaró en la nota de Delgado que la CND ofreció durante el año veinte funciones en ciudades como Guadalajara, S. L. P., Pachuca y Mérida.[38]

El 5 de enero de 1993 Patricia Rosales y Zamora entrevistó a Irma Morales y a Jaime Vargas después de haber ganado el segundo premio del V Concurso Internacional de Danza de París, en diciembre de 1992. En esa ocasión dijeron los bailarines que ese año significaba un cambio dentro de la danza clásica en México, refiriéndose a la participación de la CND en Cuba. Mencionaron que ésta se renovó, estaba mejor organizada y se habían montado coreografías importantes. A su vez, informaron su próxima participación en el I Concurso Internacional de Danza de Nagoya, Japón (del 14 al 27 de enero), con las obras *Don Quijote, Fandango, El corsario* y *Andante*.

Vargas manifestó la necesidad de mayor difusión y apoyo estatal, y dijo: "nosotros somos lo mejor de México y no tenemos esa difusión", refiriéndose a la gran promoción de danza realizada en otros países. Irma Morales declaró que el nuevo galardón les había dado gran satisfacción pues el concurso fue difícil a pesar de que los había preparado el maestro David Howard en Nueva York. Vargas sugirió que Carlos López dejara las cuestiones administrativas para dedicarse a impartir clases e indicó que era pertinente que se prepararan otros maestros. En una nueva intervención Morales propuso la integración de otro grupo de danza clásica "para tener competencia", aunque enseguida reconoció que para ello se necesitaba mucho apoyo económico, por lo que recomendó que la CND tuviera un patronato. Ambos propusieron becas y certámenes como estímulo a los bailarines, ya que a los egresados de la carrera les era difícil conseguir trabajo, por lo que muchos se dedicaban a formar grupos experimentales, incluso de contemporáneo. También externaron su deseo de que hubiera más giras al extranjero.[39]

Al inicio del año se informó que Horacio Lecona sería nombrado gerente ejecutivo de la CND en sustitución de Ricardo Calderón (28 de enero).[40] En este periodo se impulsó la democratización y se

[33] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Teatro Peón Contreras, Gobierno del Estado de Yucatán/INBA/CNCA/Instituto Cultural de Yucatán. Mérida, Yuc., 14 y 15 de noviembre de 1992, ACND.
[34] S/a, "Medalla de plata a Irma Morales y Jaime Vargas", en *Excélsior*. México, D. F., 19 de diciembre de 1992, FFS-BNA.
[35] Cartel *El cascanueces*, CND, TBA, INBA/CNCA. México, D. F., diciembre de 1992, ACND.
[36] Programa de mano *El cascanueces*, CND, TBA, INBA/Conaculta/Serfin. México, D. F., diciembre de 1992, ASR.
[37] S/a, "Sylvie Reynaud se despedirá en junio", en *Excélsior*. México, D. F., 11 de diciembre de 1992, FFS-BNA.
[38] C. Delgado Martínez, "La Danza Mexicana en 1992 (1)", en *Excélsior*. México, D. F., 23 de diciembre de 1992, FFS-BNA.
[39] P. Rosales y Zamora, "Cambió la danza clásica mexicana en 1992", en *Excélsior*. México, 5 de enero de 1993, FFS-BNA.
[40] S/a, "Horacio Lecona, gerente ejecutivo de la CND", en *Excélsior*. México, D. F., 28 de enero de 1993, FFS-BNA. Lecona tenía experiencia

impusieron los consejos artísticos: cada compañía, cada festival, tenía uno y a veces no se le daba importancia a la figura del director artístico, lo que en ocasiones no era muy conveniente, afirmaría años después Nájera. Durante su estancia, Lecona consiguió traer un coreógrafo como Kudelka, obras importantes de John Cranko, y la compañía mejoró económicamente. Sus proyectos fortalecieron en muchos sentidos a la compañía.[41]

El lago de los cisnes se programó del 28 de febrero al 3 de abril y 1 de mayo, con un costo de sesenta pesos en lugar preferencial y treinta en el resto de las localidades.[42] En una nota de *Excélsior* se hizo mención a que Laura Echevarría, *régisseur* de la CND, bailaba en *El lago de los cisnes* desde su inicio en 1977, y que ahora era la encargada de reponer los ballets clásicos. Jorge Cano, también miembro de esta compañía desde su inicio, era *maître* de ballet, coreógrafo e integrante del Consejo artístico. Ambos habían realizado los arreglos coreográficos de *El lago de los cisnes* actual, que a lo largo de los años se enriqueció bajo el concepto de ser un espectáculo adaptado al escenario natural. Debido al aumento de personajes, variaciones y hasta "jinetes", la obra, que anteriormente tenía una duración de cincuenta minutos, alcanzaría una hora y cuarto de "regocijo visual".[43] Carlos López, asesor general de la CND, coincidió con la idea de que las obras no podían permanecer estáticas, por lo que *El lago de los cisnes* se actualizaba cada vez que era necesario. Ese año se modificó la entrada de Odette, que aparecería a contraluz, con el apoyo de luces intermitentes y efectos de humo para crear una ilusión mágica.[44]

Después de la temporada en el bosque de Chapultepec, la CND accedió a la Sala Miguel Covarrubias, donde se presentó con tres programas; el primero fue *Coppélia* (7 y 14 de marzo, con Sylvie Reynaud e Irma Morales como Swanilda, Jaime Vargas y Zygmunt Szostak como Franz, y Jorge Cano como el Dr. Coppélius); el segundo se integró con las obras *Rara avis, Muñecos, Diana y Acteón,* y *Carmen* (21 y 28 de marzo); y el tercero con *Sinfonía simple, El corsario, Dionaea* y *Baile de graduados* (4 de marzo).[45]

El 18 de marzo se presentó la CND con *Coppélia* en el Teatro de la Ciudad de San Francisco, en Hidalgo.[46]

El 1 de abril los grupos artísticos del INBA manifestaron a Arturo Alcántara Flores que se enfrentaban al desmantelamiento de la institución. Enviaron una carta al presidente Salinas de Gortari en la que declaraban que al tomar como pretexto la idea de que la institución había sido rebasada debido al crecimiento del país y su burocracia, se la estaba relegando al crear el Centro de las Artes. Argumentaron que si existían deficiencias era debido a que en los últimos dieciocho años los directores generales y los funcionarios secundarios no tenían un plan claro y se dedicaban a improvisar. Así también expresaron que se sangraba al INBA debido a la duplicación de funciones. Sergio Guzmán, secretario general, abogó por la participación de los artistas en la reestructuración que se tenía planeada y criticó el nuevo proyecto, pues al parecer no se concebía como un todo la educación y la situación profesional. Agregó con cautela que los grupos artísticos no se oponían al proyecto e insistirían en una participación plural. Sergio Ortiz, del grupo de concertistas de Bellas Artes, expresó que se había difundido que las instalaciones contemplaban un Conjunto Interdisciplinario, pero al desconocer los planes no podían opinar ampliamente al respecto. Añadió entonces que el INBA fue el proyecto de los más importantes intelectuales y artistas de su época, cuya filosofía no estaba rebasada ni superada, y el que hubiera una entidad paralela crearía problemas. Añadió que el CNCA recibía un apoyo económico que ya quisiera alguna vez tener el INBA, y finalizó enfático: "Este proyecto se ha manejado a espaldas de la comunidad artística".[47]

en logística, promoción y coordinación de giras artísticas para grupos nacionales e internacionales en el interior del país. Fue colaborador en el Festival Cultural de Sinaloa, jefe de programación, y después subdirector administrativo. También había participado en los montajes de varias obras musicales en Broadway, entre ellas *Starlight Express, Cats* y *Evita*. Su formación era como ingeniero industrial y licenciado en Ciencias de la Comunicación; cursó una maestría en Sistemas en la Universidad de Nueva York, donde se especializó en Administración y Producción de las Artes Escénicas.

[41] Cuauhtémoc Nájera en entrevista citada.

[42] Programa de mano *El lago de los cisnes,* CND, INBA/CNCA/Socicultur/DDF/FIC. México, D. F., 23 de febrero al 3 de abril, y 1 de marzo de 1993, ACND.

[43] S/a, "Temporada de ballet de *El lago de los cisnes*", en *Excélsior*. México, D. F., 19 de febrero de 1993, FFS-BNA.

[44] S/a, "*El lago de los cisnes* en Chapultepec", en *Excélsior*. México, D. F., 26 de febrero de 1993, FFS-BNA.

[45] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, SMC, Conaculta/INBA/Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. México, D. F., marzo de 1993, ASR.

[46] Programa de mano *Coppélia*, CND, Teatro de la Ciudad San Francisco, Instituto Hidalguense de la Cultura/DIF/Gobierno del Estado de Hidalgo. Pachuca, Hgo., 18 de marzo de 1993, ASR.

[47] Arturo Alcántara Flores, "Hay desmantelamiento del INBA: grupos artísticos", en *Excélsior*. 1 de abril de 1993, FFS-BNA.

El 1 de abril se dio la noticia de que *El lago de los cisnes* se prolongaría por una semana más debido al éxito alcanzado.[48]

La CND presentó un documento extenso donde se afirmaba que el ballet clásico era:

> …un arte creativo e interpretativo con una vitalidad, lenguaje y desarrollo propios. Un despliegue de fuerzas que motiva sensaciones, emociones y pensamientos en el espectador, a la par que una grata satisfacción recreativa. Es una fusión de artes, en que se unen el lenguaje musical y corporal para crear en el escenario cuadros de gran plasticidad que hacen que el público goce con más de un sentido […] Muchos de los ballets surgieron como una reacción ante la realidad de su época, y aunque las condiciones histórico sociales cambian, existen en ellas conceptos y sentimientos imperecederos, cuya permanencia mantiene vivas las obras, que por esa razón llamamos clásicas.

En el mismo texto se mencionó que después de Susana Benavides, los directores habían sido Ignacio Toscano, Carlos López, y desde febrero de 1992, Fernando Alonso. También se adjuntaron al documento los argumentos de *Coppélia* y *Dionaea*, en donde se hizo mención a que este último era un ballet inspirado en "una planta insectívora de la familia de las droseráceas, cuyas hojas dobles, al cerrarse, aprisionan y matan a los insectos que en ella se posan, atraídos por la producción de una sustancia dulzona y viscosa".

Carmen Correa, Gustavo Sanders, Cuauhtémoc Nájera y Elia Luyando en *La pavana del moro.* Coreografía de José Limón. Foto: Cuauhtémoc Nájera.

Fanfarria se describió como un ballet inspirado en la Francia de Luis XIV:

> Dentro de los movimientos de un *minuet*, los bailarines irrumpen en una forma impetuosa, con la fuerza y la energía de la época contemporánea, realizando movimientos ligados con la técnica clásica, en un ir y venir que tiene como base danzas preclásicas y de nuestra época. La sencillez del vestuario nos permite ver los movimientos en toda su pureza geométrica y su colorido nos sugiere un sol resplandeciente.[49]

El 6 de abril Patricia Aulestia —presidenta del comité de danza del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO (IIT)— le dijo a Rosales y Zamora que la danza en México seguía relegada "dentro de los planes del actual gobierno", y se quejó de que existieran más becas para los artistas de música y teatro, ramas a las que además se les asignaban mayores recursos. Aulestia comunicó que en ese momento el patronato Viva la Danza ya no contaba con el apoyo del CNCA y que ya no había, como en otros tiempos, ayuda o interés de otras instituciones como la UNAM, el IMSS o el ISSSTE, para tantos grupos independientes que habían surgido. Así, abogó por plazas para los bailarines, dos o tres mil, ya que en cantidad semejante se creaban para los burócratas.[50]

Para celebrar el sesenta aniversario del Palacio de Bellas Artes, la CND presentó el programa *Vivaldi para trece bailarines,* de Carlos López (m. Vivaldi); *La pavana del moro*, coreografía de José Limón en montaje de Sarah Stackhouse; y *Carmen* (abril 14, 17, 21 y 24, y en julio 11).

Una nota de Rosario Manzanos destacó la presentación de *Carmen*, que dejó pasmado al público durante la función del 14 de abril con las interpretaciones del "internacionalmente multipremiado bailarín cubano Jesús Corrales (como José) y Laura Morelos (como Carmen).[51]

---

[48] S/a, "*El lago de los cisnes* se prolongó otra semana", en *Excélsior*. México, D. F., 1 de abril de 1993, FFS-BNA.

[49] Expediente CND AVcom 162, BNA, c22, CGB. Los créditos de *Fanfarria* fueron: c. Carlos López; m. Jean Joseph Mouret, Jean Philippe Rameau y Louis Couperin; escenografía y vestuario, René Durón; iluminación, Juan González Amador. Por su parte, los de *Dionaea*: c. Gustavo Herrera; m. Villa-Lobos; escenografía y vestuario, Ricardo Reymena; iluminación, Víctor Flores.

[50] P. Rosales y Zamora, "La danza en México, relegada en el actual gobierno", en *Excélsior*. México, D. F., 6 de abril de 1993, FFS-BNA.

[51] R. Manzanos citada en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.*, p. 609.

El 13 de abril Ana María Longi reportó la incertidumbre creada alrededor de la Ciudad de las Artes. Estudiantes de varias escuelas artísticas se unieron a una manifestación en el centro de Coyoacán para protestar por la incomunicación entre las autoridades y el público interesado, así como para pedir que se explicara más ampliamente el proyecto del Centro Nacional de las Artes. Se quejaban de que las titulaciones eran desde tiempo atrás sólo "un canto de sirenas" y reclamaron mayor información acerca del Centro que se auguraba llevaría a "la modernidad en el arte".[52]

El 27 de abril se anunció en *Excélsior* que el presidente Carlos Salinas de Gortari presentaría el proyecto del Centro Nacional de las Artes ese día, proyecto que sería "un paso decisivo para el reordenamiento y elevación de la calidad de la educación artística en México". También estarían presentes Rafael Tovar, titular del CNCA, José Luis Martínez, y Mario Lavista, ante un nutrido grupo de artistas e intelectuales. El centro, que agruparía las escuelas y centros de investigación de danza, teatro, música y artes plásticas, además del Centro de Capacitación Cinematográfica, sería un proyecto donde se propiciaría la interdisciplina. Éste sería el último paso en la formación profesional de los artistas, atendiendo a una rigurosa selectividad que imperaría en los métodos y exámenes de admisión. El CNA había tenido en cuenta, además, crear espacios para el disfrute del público en general con teatros polivalentes.[53]

El 29 de abril, Día Internacional de la Danza, se presentó la compañía en el Octavo Homenaje Una vida en la danza con *El corsario* (interpretación de Irma Morales y Jaime Vargas) y *Dioanea* (con Laura Morelos y cuerpo de baile) en el TBA. En el mismo homenaje actuaría también el BI.[54]

Durante la temporada de primavera en el TBA, como lo había señalado Fernando Alonso, la CND presentó su primer programa Balanchine Gran Gala con *Apollon Musagète, Serenata* y *Tema y variaciones* (los días 9, 11, 13, 16 y 18 de mayo).[55] En el programa se registró que:

> *Serenata* era un ballet para veintiséis bailarines, sin argumento, con un desarrollo puramente coreográfico y musical, donde las cualidades de la música sugieren diversas emociones y estados de ánimo a través de sus cuatro movimientos. *Apollon Musagète* era un ballet inspirado en la mitología griega, que narra el nacimiento de Apolo, hijo de la mortal Leto y el poderoso dios Zeus, quien establece su origen a través de la pureza y la armonía del arte. A su encuentro con Calíope, Polimnia y Terpsícore, Apolo concede un don a cada una, convirtiendo a Calíope en musa de la poesía épica y la elocuencia, a Polimnia en musa de la poesía lírica, y a Terpsícore en la musa de la danza. Ellas muestran su arte a Apolo, quien al final las conduce, con Terpsícore a la cabeza, al Parnaso, su futuro hogar. *Tema y variaciones* daba muestra del estilo Balanchine, caracterizado por la importancia que adquiere la estructura musical en relación a la creación coreográfica. Su sentido es mucho más vigoroso y contemporáneo y es lo que se conoce como neoclasicismo.[56]

Laura Morelos, Carmen Correa, Elia Luyando y Jaime Vargas en *Apolo.* Coreografía de George Balanchine.

El segundo programa fue *Coppélia* (los días 23, 25, 27 y 30 de mayo, y 1 de junio);[57] y el tercero *Giselle* (con una nueva producción, los días 6, 8, 10, 13 y 15). Se anunció que los días 6 y 13 bailaría Sylvie Reynaud en su programa de despedida como Primera bailarina.[58]

El día 6, a nombre de Rafael Tovar y de Teresa, presidente del CNCA, Gerardo Estrada hizo un reconocimiento a la carrera artística de Reynaud. El público la ovacionó con la misma emoción que ella puso en su interpretación y "se perdió la cuenta de las veces que subió el telón para que el público la aplaudiera".[59] Sylvie Reynaud recibió la Medalla de Oro de Bellas Artes, presea que se entregaría por primera vez a las grandes personalidades artísticas de nuestro país. Muchos lamentaron esta despedida de Reynaud cuando aún mostraba "maravillosas facultades".[60]

---

[52] Ana María Longi, "Incertidumbre por la Ciudad de las Artes", en *Excélsior*. México, D. F., 13 de abril de 1993, FFS-BNA.
[53] S/a, "Presentan hoy Centro de las Artes", en *Excélsior*. México, D. F., 27 de abril de 1993, FFS-BNA.
[54] Programa de mano Octavo Homenaje Una vida en la danza, TBA, CNCA/INBA. México, D. F., 29 de abril de 1993.
[55] Programa general Temporada de Primavera, CND, ACND.
[56] *Idem*.
[57] Programa de mano *Coppélia*, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., mayo de 1993, ASR.
[58] Programa de mano *Giselle*, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., junio de 1993, ASR.
[59] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.*, p. 594.
[60] S/a, "Medalla de oro a Sylvie Reynaud", en *Excélsior*. México, D. F., 15 de junio de 1993, FFS-BNA.

En una de las funciones de *Giselle*, dentro de la temporada que se dedicara a Sylvie Reynaud en su despedida (6, 8, 10 y 13 de junio), se destacó la participación de Laura Morelos y Cuauhtémoc Nájera en los papeles principales. Morelos tuvo una actuación "plena de plasticidad y dominio de la técnica escénica, demostró seguridad y cautivó con su belleza"; de Nájera se alabó "su caudal de talento, la técnica impecable y una vehemencia notable". El autor de la nota dio a conocer al público que Fernando Alonso había hecho algunas modificaciones a la coreografía, como la realizada al personaje de Hilarión, que trabajó desde una perspectiva más profunda: "un Hilarión —interpretado por Caleb Olvera— lleno de sentimientos nobles, movido por su gran amor a Giselle".[61]

Colombia Moya aseguró que la integración al repertorio de la CND de obras de George Balanchine era estimulante para el público, a pesar de que establecía parámetros difíciles a sus bailarines. *Serenata* era, en su opinión, un homenaje al concepto de femineidad en los albores del siglo XXI: una especie de sílfide, sin alas, etérea, espiritual, romántica y de pelo suelto, con una concepción más moderna que la del tradicional ballet blanco. La obra, exquisita:

> …era presentada, con toda dignidad y bastante bien bailada, por el elenco mexicano, incluyendo a las más bajitas; tal vez concesión del Fideicomiso Balanchine para Latinoamérica, pues él sólo seleccionaba para su compañía a bailarinas muy altas y de largas piernas, por lo intrincado de sus evoluciones y la línea que deseaba en sus obras. *Serenata* era una obra perfecta para sutileza, elegancia de brazos y precisión de piernas. La suavidad y la casi ternura-dulzura que abriga el corazón de toda mujer en el estado de gracia del amor.

Apollon Musagète, con la espléndida música de Stravinsky, obra sagrada del repertorio universal, era realista y absolutamente descriptiva, aunque para muchos, dijo Moya, "olía a rancio": resultaba difícil aceptar la estética griega aprisionada en la armadura del ballet académico, sobre todo cuando la profundización de los personajes y el estilo aún carecían de la madurez que podría hacer de la obra algo menos soporífero. Colombia Moya destacó a Evelyn Cisneros, bailarina invitada, de ascendencia mexicana: "Ella inunda la escena en *Tema y variaciones*, imponiéndose con la fuerza que da la sencillez de la perfección". Anthony Randazzo, también invitado, demostró "ser un bailarín de buena factura y agradable presencia". Concluyó la maestra que la CND había adquirido una visa más hacia el territorio de la calidad y el profesionalismo internacional, aunque no dejaba de antojarse un "repertorio de obras modernas, pujantes y vigorosas de nuestra América Latina, para que algún día, quizá no lejano, tenga un sello propio".[62]

En opinión de O'Farrill, en 1993 la CND buscó "nuevas escenografías, vestuarios y demás menesteres dancísticos". Con esos nuevos modelos, la danza académica pudo "desenvolverse más libremente, tanto en su diseño como en sus pasos […] Y así vemos cómo las bailarinas, con sus faldas desmesuradamente cortas, alargan la belleza de las piernas, del feminismo encantador que hace que sintamos con gran fervor el bello espectáculo en puntas". Acerca de *Coppélia* (que se bailó durante la temporada del 9 de mayo al 1 de junio) comentó el crítico: "El ballet en conjunto demostró momentos buenos, buen teatro de pasiones limpias y claras, conmoviendo con ello a grandes y chicos: fin perseguido por las normas del ballet clásico", y resaltó específicamente la actuación de Jorge Cano por el apego con que "supo mover sus muñecos". Con referencia a la participación de las primeras figuras mencionó la necesidad de desarrollar el "estado mental y las emociones que entrañan los personajes y el espíritu y la fuerza emotiva que los anima para representarlos en la gran escena del ballet", ya que sólo así harán "vibrar las fibras del corazón del espectador", comentario aplicado en este caso a la pareja Reynaud-Szostak. En cuanto a la técnica destacó su creencia de "que la juventud mexicana no es adicta a una disciplina tan grande como la que tienen las niñas bailarinas de los teatros habidos en la otrora Unión Soviética". Aquí, dijo, "hay muchachitas fuertes con ganas de prosperar y donde muchas de ellas pueden ejecutar proezas de virtuosismo que raras veces se intentan". Finalmente aseguró que el público de danza era extremadamente sensible al virtuosismo, alabó los arreglos coreográficos de Laura Echevarría, Carlos López y Jorge Cano, que revelan "un gran esfuerzo, buena disciplina y responsabilidad". Se quejó

[61] S/a, "Con *Giselle* termina la Temporada de Danza", en *Excélsior*. México, D. F., 1 de julio de 1993, FFS-BNA.
[62] Colombia Moya, "La CND y G. M. Balanchivadze", Andanzas, en *La Jornada*. México, D. F., 25 de mayo de 1993, FFS-BNA.

entonces de los pasados directivos "que daban mucho que desear", pero afirmó que el nuevo equipo sólo había logrado destacar las extensiones de las bailarinas.[63]

En junio y principios de julio, la CND presentó *Coppélia* en varios teatros del centro de la república: Teatro de Aguascalientes (el día 27),[64] Teatro Degollado, de Guadalajara (los días 29 y 30),[65] Auditorio Municipal del Parque Agua Azul, en Guadalajara (1 de julio),[66] y Teatro Casa de la Cultura, de Colima (2 de julio).[67]

Fernando Alonso confesó, en entrevista con Patricia Rosales y Zamora, que buscaba "un mejor desempeño futuro" como objetivo primordial de la CND. Al aproximarse los festejos del XXX Aniversario, asentó Alonso: "es un grupo joven, maduro y entusiasta, que trabaja muy bien". Para estos festejos se prepararían nueve funciones con tres programas durante su temporada de otoño (del 5 de septiembre al 24 de octubre).[68]

El 28 de agosto, dentro del ciclo Danza para Todos, se presentó la CND en el Teatro de la Juventud, de la delegación Álvaro Obregón, sin que se diera a conocer el programa.[69] El día 4 de septiembre se llevaría la misma función al Teatro Guerrero. Los días 3 y 4 de septiembre, en Taxco, durante las VI Jornadas Alarconianas y en el Corral de Comedias Juan Ruiz de Alarcón, la CND presentó la Gala de Ballet.[70]

En la esperada temporada de otoño, como primer programa se anunció *Las sílfides, Chaikovski pas de deux, El combate* (con Tihui Gutiérrez o Irma Morales como Clorinda, Jesús Corrales o Cuauhtémoc Nájera como Tancredo), *Dionaea* (5, 7, 9 y 12 de septiembre);[71] y como segundo programa *Tema y variaciones,* y *Carmina Burana* (los días 26 y 30 de septiembre, y 19, 21 y 24 de octubre).[72]

El 29 de septiembre empezaron los festejos para conmemorar los sesenta años del PBA, con una función especial donde la compañía interpretó *Las sílfides, Chaikovski pas de deux, El combate* y *Dionaea.*[73] Durante esta temporada Gerardo Estrada reconoció la labor de la CND, conformada hacía treinta años, así como la participación de Antonio López Mancera, ya fallecido, en distintos ámbitos en beneficio de la misma. El 4 de noviembre se otorgaría un reconocimiento a los fundadores de la CND, además de la presentación de las obras *Tema y variaciones,* y *Carmina Burana* en el TBA.[74]

En esa función se entregaron diplomas a López Mancera, el cual fue recibido por Nellie Happee, así como a Jorge Cano y a Juan González Amador por sus "aportes al campo dancístico". Estrada manifestó que el único reconocimiento de México en el extranjero era

Laura Morelos en *Coppélia*. Coreografía de Michel Fokine. Foto: Guillermo Galindo.

El combate. Coreografía de William Dollar.

[63] Jaime O'Farrill, "El arte de Euterpe, el arte de Terpsícore", en *Adelante*. México, D. F., 8 de junio de 1993.
[64] Cartel Compañía Nacional de Danza, *Coppélia*, Teatro de Aguascalientes, CNCA/INBA/Instituto Cultural de Aguascalientes. Aguascalientes, Ags., 27 de junio de 1993.
[65] Programa de mano *Coppélia*, Teatro Degollado, Conaculta/INBA/Ayuntamiento de la Ciudad de Guadalajara. Guadalajara, Jal., junio de 1993, ASR.
[66] Cartel Compañía Nacional de Danza, Conaculta/INBA/Gobierno de Guadalajara/Coca Cola. Guadalajara, Jal., 2 de julio de 1993, ACND.
[67] Programa de mano *Coppélia*, CND, Festival del Mar y la Cultura, Conaculta/INBA. Colima, Col., julio de 1993, ASR.
[68] P. Rosales y Zamora, "Un mejor desempeño futuro, objetivo de la CND: Alonso", en *Excélsior*. México, D. F., 20 de agosto de 1993, FFS-BNA.
[69] Programa de mano Danza para Todos, CND, Teatro de la Juventud, Delegación Álvaro Obregón, Socicultur/DDF/Conaculta/INBA. México, D. F., 28 de agosto de 1993, ACND.
[70] Programa general de las VI Jornadas Alarconianas, Gobierno del Estado de Guerrero. Taxco, Gro., del 27 de agosto al 5 de septiembre de 1993, ACND.
[71] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño 1993, TBA, INBA, septiembre-octubre de 1993, ACND.
[72] Programa de mano Temporada de Otoño, CND, TBA, INBA/Conaculta, septiembre-octubre de 1993, AJC.
[73] Invitación personal s/r, función del 29 de septiembre de 1993, ACND.
[74] S/a, "Se festejó el 30 aniversario de la Compañía Nacional de Danza en Bellas Artes", en *El Heraldo*. México, D. F., 9 de noviembre de 1993, FFS-BNA.

debido a sus valores culturales, y que la presencia de Fernando Alonso frente a la CND el último año y medio refrendaba la unidad latinoamericana: "Este hecho no es una retórica sino una realidad".[75]

La CND presentó *Carmina Burana* y *Dionaea* en el Teatro Degollado, de Guadalajara (los días 7, 8 y 9 de octubre), dentro de las Fiestas de Octubre;[76] y *Dionaea, Don Quijote* (*pas de deux*), *Diana y Acteón, Divertimento* y *Baile de graduados* en el Parque Agua Azul, de Guadalajara (10 de octubre).[77]

Pocos días después la compañía viajó al sur de la república para presentar, el 14 de noviembre en la Universidad Autónoma de Chiapas, *Rara avis, Muñecos, Diana y Acteón,* y *Carmen*.[78] Semanas después llevaría al Teatro del Centro Cultural de Oaxaca *Rara avis, Muñecos, Diana y Acteón,* y *Carmen* (el 16 de diciembre).[79]

El 6 de diciembre, dentro de la Jornada Cultural de los grupos artísticos de Bellas Artes y el sesenta aniversario del PBA, se presentó la compañía con el segundo acto de *El cascanueces,*[80] que se repitió los días 5, 7, 9, 11, 14, 16, 18 y 19 de diciembre.[81]

En 1994 la CND dio inicio a su XXIII temporada de *El lago de los cisnes*, dedicada a la bailarina Blanca Martínez en su despedida de los escenarios (del 24 de febrero al 4 de abril).[82] En esta temporada participarían los primeros bailarines Sandra Bárcenas, Tihui Gutiérrez, Irma Morales, Laura Morelos, Raúl Fernández y Jaime Vargas. Para ese entones, una misma bailarina asumía los papeles del cisne blanco Odette y del cisne negro Odile, lo que requería trabajar una interpretación distinta para cada uno. Tihui Gutiérrez afirmó que mientras uno era romántico y sufrido, el otro exigía gran técnica, pues "prácticamente todos los pasos y dificultades del ballet estaban en él".[83]

De inmediato se presentó la CND en la SMC del Centro Cultural Universitario con *Coppélia* (febrero 27, marzo 6).[84] En la misma sala, los días 20 y 27 de marzo, durante el ciclo Recreo, danza para niños y similares, bailó *Fanfarria, Trío* (Happee), *El combate* y *Dionaea*.[85]

También en abril, una nota anunció que se adquiriría *La pavana del moro*, obra de José Limón, para la CND. La reposición estaría a cargo de Sarah Stackhouse,[86] quien fuera socia del célebre coreógrafo y bailarina solista de su agrupación. De la obra, sintetizó el autor de la nota: "En un solo acto, los movimientos corporales, muy expresivos de acuerdo con la acción dramática y siempre en armonía con la música de Henry Purcell, logran en su conjunto una intensidad que en el espectador se convierte de inmediato en un placer estético puro, y más tarde en una reflexión sobre los acontecimientos".[87]

A mediados del mes, la CND presentó en el TBA los estrenos *Vivaldi para trece bailarines*, coreografía, escenografía y vestuario de Carlos López; *La pavana del moro,* coreografía de José Limón (arreglos de Simón Sedoff); y *Carmen* (abril 14, 17, 21, 24 y 28).[88]

Una crítica en *Tiempo Libre* mencionó este último programa en el que se podía observar "el formalismo de Carlos López, la influencia contemporánea de José Limón, así como la adaptación de Alberto Alonso a un tema clásico". *Carmen*, en palabras de Alonso, representaba una protesta contra "el estado actual de la mujer, su situación de inferioridad social". El autor concluyó que por medio de un programa para todos los gustos, la CND abría, después de su tradicional *Lago de los cisnes*, su temporada en Bellas

[75] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.,* p. 597.
[76] Programa de mano *Carmina Burana*, Teatro Degollado, Ayuntamiento de Guadalajara/Conaculta/INBA. Guadalajara, Jal., octubre de 1993, ACND.
[77] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Parque Agua Azul, Ayuntamiento de Guadalajara/Conaculta/INBA, octubre de 1993, ACND.
[78] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Universidad Autónoma de Chiapas, Conaculta/INBA/DIF. Tuxtla Gutiérrez, Chis., noviembre de 1993, ACND.
[79] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Teatro Macedonio Alcalá, H. Ayuntamiento de Oaxaca/Conaculta/INBA/Instituto Oaxaqueño de las Culturas. Oaxaca, Oax., diciembre de 1993, ACND.
[80] Programa de mano Jornada Cultural de los grupos artísticos de BA, TBA, INBA. México, D. F., diciembre de 1993, ACND.
[81] Programa de mano *El cascanueces*, CND, TBA, INBA. México, D. F., diciembre de 1993, ACND.
[82] Programa de mano *El lago de los cisnes*, CND, INBA/FIC/Socicultur/DDF. México, D. F., febrero-abril de 1994, ACND.
[83] S/a, "Se retirará la bailarina Blanca Martínez", en *Excélsior*. México, D. F., 15 de febrero de 1994, ACND/Cenidi Danza.
[84] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, SMC, Conaculta/INBA/Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. México, D. F., febrero-marzo de 1994, ACND.
[85] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Recreo para niños y similares, SMC, Conaculta/INBA/Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. México, D. F., marzo de 1994, ACND. Otro programa registró las fechas 27 de marzo y 5 y 13 de abril. Programa de mano *Coppélia*, CND, SMC, INBA/CNCA/Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. México, D. F., febrero-marzo de 1994, AJC.
[86] Sarah Stackhouse fue solista y socia de José Limón. También bailó con las compañías de Alvin Ailey, Louis Falco y con Daniel Negrin, Annabelle Gamson, Dance Solos, la Viola Faber Company y Bill Cratty and Dancers. Además se dedicó a reponer las obras de José Limón y a crear sus propias obras.
[87] S/a, "*La pavana* del moro, al repertorio de la CND", en *Excélsior*. México, D. F., 5 de abril de 1994, FFS-BNA.
[88] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA, INBA/CNCA. México, D. F., abril de 1994, AJC.

Irma Morales y Raúl Fernández en *Carmen*. Coreografía de Alberto Alonso.

Artes, con la intención "de enfatizar los sutiles cambios y equilibradas transformaciones que reposan en la balanza histórica del ballet".[89]

César Delgado Martínez abordó *La pavana del moro:* la historia giraba en torno a los celos y estaba construida con cuatro bailarines: el moro y su esposa Desdémona; Yago, el amigo traidor, y su esposa Emilia. Criticó entonces Delgado el que los bailarines de la CND no hubieran logrado "borrar las huellas

[89] S/a, "Mosaico de los matices del ballet", en *Tiempo Libre.* México, D. F., 14 de abril de 1994, FFS-BNA.

de su formación clásica, para así poder representar los personajes […] A la coreografía le faltó fuerza; mostró buen ensayo pero fue completamente hueca; la dinámica y el peso fueron diferentes". No obstante, el crítico e investigador manifestó que la obra no debía desecharse —como lo fuera *Las bodas*— y que debería darse oportunidad a los bailarines para madurar los personajes. En *Carmen*, Delgado Martínez destacó a Tihui Gutiérrez y manifestó que *Vivaldi para trece bailarines* había mostrado "la escasa creatividad del coreógrafo, que hizo que su trabajo pareciera una tabla gimnástica".[90]

Para el 29 de abril, Día Internacional de la Danza, Gran celebración a la vida, la compañía colaboró con la *Suite de Carmen* en el TBA (interpretada por Laura Morelos como Carmen, Jaime Vargas como José, y Jesús Corrales como Zúñiga).[91]

Como nuevas propuestas coreográficas de la CND, Patricia Velázquez Yebra reportó que "basada en la idea original del bien y el mal, pero abordada con una nueva perspectiva y con un estilo contemporáneo", el coreógrafo Mauricio Wainrot (de nacionalidad canadiense, pero nacido en Buenos Aires, Argentina) montaría *El pájaro de fuego*, un baile sin puntas. En dicha entrevista, el coreógrafo se manifestó como ecléctico pero con una inclinación hacia el ballet contemporáneo. Su obra planteaba el viaje de un hombre entre su propio cielo y su propio infierno, a un nivel metafórico: "el pájaro de fuego es un pájaro ángel en versión femenina, y el brujo de la versión original está representado por la muerte, desapareciendo también las princesas". La idea era plantear la introspección del hombre que en cierto momento se refleja en su propia imagen joven, hasta alcanzar un grado de espiritualidad. Esta pieza, dijo, se creó para el Royal Ballet de Flandes y después fue al Teatro Colón, de Buenos Aires. El coreógrafo manifestó que había tenido dificultades para la creación de su obra desde el inicio, ya que al escuchar la música de Stravinsky su mente volvía al ballet original: tuvo que encontrar la manera de distanciarse de esa imagen para hacer su propia interpretación. Expresó entonces que la CND respondió favorablemente a su propuesta y aseveró: "siento que la gente tiene una gran necesidad de hacer otro tipo de cosas, es muy dúctil, y aunque se trata de una agrupación básicamente clásica, tiene un buen repertorio contemporáneo". Desde su perspectiva, el ballet clásico aburría, pues no se tenía que usar la cabeza: "a la mayoría de la gente le gusta el ballet clásico porque no le gusta pensar", afirmó. El estreno de esta obra se programó para el 27 de julio.[92]

¡Esquina bajan! Coreografía de Nellie Happee. Foto: Guillermo Galindo.

En mayo la CND viajó a Oaxaca para bailar *Coppélia* en el Teatro del Centro Cultural (el 20 con Laura Morelos y Jaime Vargas, y el 21 con Irma Morales y Jesús Corrales).[93]

Como actividades futuras se anunció que en junio la CND llevaría *Giselle* al TBA (los días 5, 7, 9 y 12) y en julio estrenaría *Majísimo*, coreografía de Jorge García (con música de Jules Massenet); *El pájaro de fuego*, coreografía de Mauricio Wainrot (con música de Stravinsky); y *¡Esquina bajan!*, de Nellie Happee (con música de varios compositores, los días 24, 26, 28 y 31). En octubre la CND presentaría *Romeo y Julieta,* de John Cranko (con música de Sergei Prokófiev, los días 23, 25, 27, 28 y 30, y noviembre 3), para cerrar en diciembre con *El cascanueces* (los días 4, 6, 8, 10, 11, 13, 15, 17 y 18).[94]

Adriana Moncada mencionó *Giselle*, montaje coreográfico realizado por Laura Echevarría, Clara Carranco y Jorge Cano, con ochenta bailarines en escena. Los roles protagónicos estarían a cargo de Laura Morelos, Tihui Gutiérrez e Irma Morales, y Cuauhtémoc Nájera, Jaime Vargas y Jesús Corrales. En

[90] C. Delgado Martínez, "*La pavana del moro*, en el PBA", en *Excélsior*. México, D. F., 25 de mayo de 1994, FFS-BNA.
[91] Programa general del Día Internacional de la Danza, Gran celebración a la vida, TBA, INBA/Canal 22/UNESCO/Radio Educación/DDF. México, D. F., 29 de abril de 1994, ACND. El Día Internacional de la Danza fue instaurado por el Comité de Danza del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO, el día del nacimiento de Jean George Noverre, personaje que buscó revolucionar el ballet. En México se celebró por primera vez en 1986 por Danza Mexicana, A. C., sin apoyo oficial, en el Teatro Ángela Peralta; en 1992 el INBA inició la celebración de esta fecha en el TBA.
[92] Patricia Velázquez Yebra, "Mauricio Wainrot monta con la CND *El pájaro de fuego*", en *El Universal*. México, D. F., 12 de mayo de 1994, FFS-BNA.
[93] Cartel Compañía Nacional de Danza, Conaculta/INBA/Patronato para la Cultura y las Artes de Oaxaca, A. C./Instituto Oaxaqueño de la Cultura/H. Ayuntamiento de la Ciudad de Oaxaca. Oaxaca, Oax., mayo de 1994.
[94] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., junio de 1994, ACND.

una de las funciones, dijo, se premió a Ana del Castillo con el diploma y la medalla conmemorativa del PBA por su dedicación a la enseñanza y promoción de la danza clásica.[95]

Raúl Díaz expresó que en *Giselle*, "nuestra CND se nos presentó como una compañía digna, capaz de abordar con propiedad una obra de tal magnitud con buen nivel como conjunto", pero no a las alturas de las grandes compañías internacionales, ya que los integrantes del cuerpo de baile "todavía no muestran una integración de igual desarrollo cuando se trata de escenas masivas". Estas faltas debían ser corregidas, y aseguró que para ello era necesario que los directivos permanecieran tiempo al frente de la compañía. Díaz se manifestó en espera de que los cambios por venir –refiriéndose al cambio de sexenio– no afectaran al conjunto. En cuanto a la actuación de Laura Morelos, señaló que encarnaba "la gracia silvestre de la campesina […] y la fluidez etérea del segundo [acto]". Describió a Nájera como un bailarín con talento de actor, lo que le había permitido una correcta interpretación del personaje, "aunque en su primera variación del segundo acto mostró imprecisiones que superó a medida que avanzó la obra". El Hilarión de Campos tuvo "garra y fuerza", sugiriéndole Díaz mayor soltura; a Carmen Correa le confesó que "podía hacerlo mejor". No obstante recomendó el montaje: "es hermoso y merece plena asistencia y aplauso".[96]

También Evangelina Osio abordó *Giselle*:

> En el género romántico, el virtuosismo tiene un espíritu lírico, elevado, irreal. Expresión de una sensibilidad que habla de mujeres envueltas en tules de pureza, etéreas; de ninfas alejadas de lo mundano. Esto cristaliza en una serie de elementos redondos que involucran todo el cuerpo: cabeza, extremidades, brazos, todos envueltos en un sentido poético que exige la inmersión en lo fantástico, en donde existen sutilezas, matices y caracteres, según los personajes de la trama […] Una filosofía en movimiento que contrasta hoy día con nuestra realidad.

Terminó el escrito con las siguientes palabras: "Ni ángel ni guerrillera, la presencia femenina brinca en los escenarios. Coexistiendo armoniosamente, Giselle alterna con la brava Carmen de Mallarmé y, tomadas de la mano, giran sobre el fascinante mundo de la danza".[97]

En el programa de mano de julio se ofrecía una breve introducción a las obras, resaltando sus cualidades: *Majísimo*: "Brillante manifestación de la influencia española dentro del ballet haciendo gala del virtuosismo de los bailarines"; *El pájaro de fuego* (estrenada en Bélgica en 1993): "Audaz, reflexiva y llena de simbolismos filosóficos, maneja con perfección y delicadeza climas, colores, espacios, desplazamientos en una sugerente conjugación de danza contemporánea y clásica"; *¡Esquina bajan!*: "Ruta Roma-Zócalo. Abórdelo en la esquina de Monterrey y Colima. Al fondo, un trío émulo de Los Panchos anima el viaje y al volante Nellie Happee, con un tono más juguetón que exigente, le pide "para atrás, para atrás, por favorcito".[98]

Laura Morelos en *Giselle*. Coreografía de Jean Coralli y Jules Perrot.

Osio se refirió a la función de gala del TBA —a reventar— donde la compañía presentó *Majísimo, El pájaro de fuego* y *¡Esquina bajan!* Describió el programa como "variopinto y refrescante". *El pájaro de fuego* —con bastante influencia de Béjart— "traza con sensibilidad un mundo extraterrestre en que revisa su punto de vista sobre lo bueno y lo malo y el miedo a la muerte", obra que ofrecía "Una reflexión filosófica basada en un eclecticismo que conjuga las formas clásicas con las modernas,

[95] Adriana Moncada, "*Giselle*: ochenta bailarines reviven el romanticismo poético del siglo XVIII", en *Unomásuno*. México, D. F., 9 de junio de 1994, FFS-BNA.
[96] Raúl Díaz, "Hoy *Giselle*, y el domingo, también", en *Unomásuno*. México, D. F., 9 de junio de 1994, FFS-BNA.
[97] Evangelina Osio, "*Giselle* y el ballet romántico", en *Reforma*. México, D. F., 17 de junio de 1994, FFS-BNA.
[98] Programa de estrenos de la CND en el PBA, martes 26 de julio de 1994. Expediente CND, AVcom 162, C22, CGB, CND-BNA.

una síntesis que el coreógrafo domina con rigor". Por contraste, *Majísimo* había arrancado con sentido festivo y humorístico, pero en la perspectiva de la crítica no logró despegar el vuelo al empantanarse en:

> …un divertimento, mezcla o refrito que parece calcado de *El Quijote* o *Paquita*. Las secuencias de inserción predecible y trazo obvio, la gesticulación estereotipada y el recurso de personajes arquetípicos, dieron al traste un juego que dispara, impotente, una serie de líneas hacia ningún lugar, hacia ninguna síntesis. Sólo los efectos a contraluz, la música de Jules Massenet y la juventud gallarda de los bailarines, logran salvar del caos a una pieza que brilla por su incapacidad de abordar, o al menos exponer, la asociación de imposibles que permite la danza.

Sandra Bárcenas, Jaime Vargas y Eduardo Vega en *El pájaro de fuego*. Coreografía de Mauricio Wainrot.

Después de presenciar *¡Esquina bajan!*, Osio catalogó a Happee como una coreógrafa experimentada y multifacética.[99]

Un reportero de *Tiempo Libre* se refirió a los estrenos de la CND como un tríptico de ambientaciones: "programa con tres diferentes coreografías de estreno, cuyos distintos estilos rítmicos matizan el corte fundamental de danza clásica que maneja esta compañía". Enseguida abordó *Majísimo*, en la que encontró una marcada "influencia española dentro de las evoluciones móviles propias del ballet". En esta obra se presentó "un cuerpo de baile que extiende las posibilidades del clasicismo dancístico hacia la influencia de los bailes españoles que arraigaron en América, especialmente en Cuba, para tratar no un tema o un concepto, sino la gama de una emoción que se expresa por entero en el cuerpo motivado por la sensualidad y el orgullo apasionado por la vida".

El autor recogió la descripción de *El pájaro de fuego* hecha por el propio coreógrafo:

> …un trabajo impresionista dentro de perfiles neoclásicos, con una enorme densidad dramática […] En esta obra se representan los avatares de un viaje simbólico hacia la posibilidad más grande del alma humana: la comunión de la conciencia con la luz última o espíritu divino. El movimiento se vuelve filosofía que transcurre por los aspectos angélicos y demoniacos del universo.[100]

Jaime Labastida destacó el nivel profesional de la CND —por encima de los distintos grupos artísticos del INBA— e hizo referencia al programa que presenció: "ágil y alegre, con coreografías modernas, sumando a su nivel técnico nuevas formas de expresión". Después de hacer una mención especial a Irma Morales en *Majísimo*, y de abordar el simbolismo dramático de *El pájaro de fuego,* se detuvo en *¡Esquina bajan!,* obra en la que la coreógrafa "crea un espacio de humor y nostalgia […] El público se divierte y tengo la certeza de que los bailarines de la compañía también". Agradeció de manera personal a su amiga Nellie Happee por el "hermoso recorrido por el país de nuestros recuerdos", y concluyó: "Su trabajo es una bella arqueología de la nostalgia, sobria y bien hecha. Nellie logró que la música y los bailes del pueblo mexicano se instalaran de golpe en el escenario mayor de nuestro país, para delicia de todos. Magnífico".[101]

Sorpresivamente, a mitad del mes de julio, Fernando Alonso anunció que lo habían invitado a dirigir el Ballet de Monterrey, después de cumplir dos años y medio en la CND. Trató de hacer una síntesis de su estadía al frente de la misma, pero encontró difícil realizarla: prometió transformarla en una compañía

[99] Evangelina Osio, "La Compañía Nacional de Danza presenta *Majísimo, El pájaro de fuego* y *¡Esquina bajan!*", en *Reforma*. México, D. F., 28 de julio de 1994, FFS-BNA.
[100] S/a, "Tres estrenos bajo el calor de verano", en *Tiempo Libre*. México, D. F., 7 de julio de 1994, FFS-BNA.
[101] Jaime Labastida, "Ebriedad de la danza", en *Excélsior*. México, D. F., 2 de agosto de 1994, FFS-BNA.

internacional, pero observó que para eso era necesario "que los empresarios de fuera la invitaran, cosa que no había sucedido". No obstante, asentó que la CND mejoró mucho durante su directiva y que su camino no se fracturaría con su partida.[102]

Según Dolores Corrales Soriano, el motivo de Fernando Alonso para dejar la CND fue la inseguridad que sentía por los cambios sexenales, prefiriendo aceptar la invitación que le hicieran para dirigir la compañía de danza de Monterrey, ya que le gustaba crear nuevos grupos para apoyar su desarrollo. Su entrega sería el 31 de agosto.[103]

Sin cambiar su programa de trabajo, el 1 de agosto la compañía participó en el 9° Homenaje Una vida en la danza, en el TBA, con *¡Esquina bajan!*[104] Gustavo Rivero escribió que esta producción "fue largamente aplaudida por un auditorio que vibró al escuchar los ritmos que en algún tiempo bailó".[105]

Jorge Armendáriz Zúñiga destacó como un acontecimiento artístico la puesta en escena de *Romeo y Julieta,* que se estrenaría el 23 de octubre. Esta producción representaba un desafío para la CND a la vez que un sueño cumplido para todos aquellos bailarines que anhelaban bailarla. La puesta en escena sería la del coreógrafo sudafricano John Cranko, quien ya la había montado en el Ballet de Sttutgart con los célebres bailarines Marcia Haydée y Richard Cragun en los roles principales. La obra era considerada entre las mejores y más consistentes puestas en escena, declaración hecha por Horacio Lecona, director ejecutivo de la CND. La escenografía y el vestuario serían realizados por Elisabeth Dalton, quien supervisó cada detalle del montaje. Lecona agradeció a Fernando Alonso que la CND hubiera logrado reunir los requisitos técnicos, artísticos, de entrenamiento y de presencia para interpretar por primera vez este ballet. Aclaró entonces que las tareas que tenía el maestro Alonso habían sido absorbidas por los demás miembros de la compañía, por lo que no sería sustituido por otro director.[106]

Romeo y Julieta fue, según América Juárez, el montaje más caro realizado hasta entonces por la CND, con un costo de un millón ochocientos mil nuevos pesos. Sin embargo, la producción llenó el TBA y el púbico se mostró muy complacido. Para su escenificación se prepararon tres repartos: Irma Morales y Jesús Corrales, entre ellos, mostraron justificadamente la razón de su título de primeros bailarines.[107]

Tihui Gutiérrez y Raúl Fernández en *Romeo y Julieta*. Coreografía de John Cranko. Foto: Felipe Monsiváis.

En octubre la CND volvió a participar con la Society for the Performing Arts y presentó, los días 14 y 15, el programa *Fanfarria, El corsario* (Irma Morales y Jesús Corrales), *Rara avis* (Tania Morales, Beatriz Correa y Tihui Gutiérrez como las aves principales) y *Carmen* (con Laura Morelos y Jaime Vargas o Jesús Corrales).[108]

El pájaro de fuego y *Carmen* se anunciaron como dos coreografías audaces dentro del programa de la CND en el Teatro Ángela Peralta, de Mazatlán, Sinaloa. Las funciones fueron el 3 y 5 de noviembre.[109]

Según Horacio Lecona, el maestro Alonso hizo una muy importante labor en términos de lo que necesitaba el cuerpo de baile. Trabajó con mucha intensidad el cuidado estético del mismo y le ofreció a la CND su trayectoria, algo muy importante, pues permitió que tuviera una presencia muy cercana con Cuba. Cuando él dejó la compañía estaba en un buen nivel y apenas empezaba una nueva etapa: "Creo

[102] P. Rosales y Zamora, "Mi salida de la CND no fractura su proyecto", en *Excélsior*. México, D. F., 15 de julio de 1994, FFS-BNA.
[103] Dolores Corrales Soriano, "Dejo a la Compañía Nacional de Danza en un buen momento", en *El Universal.* México, D. F., 8 de agosto de 1994, FFS-BNA.
[104] Programa de mano 9° Homenaje Una vida en la danza, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., 1 de agosto de 1994, ACND.
[105] Gustavo Rivera, "¡Esquina bajan!, pero ¿en qué época?", en *Novedades*. México, D. F., 4 de agosto de 1994, FFS-BNA.
[106] Jorge Armendáriz Zúñiga, "*Romeo y Julieta*, maestría de poesía y movimiento", en *Tiempo Libre*. México, D. F., 22 de septiembre de 1994, FFS-BNA.
[107] América Juárez, "Elogian *Romeo y Julieta*", en *Reforma*. México, D. F., 25 de octubre de 1994, FFS-BNA.
[108] Programa de mano *Encore!*, Society for the Performing Arts, octubre de 1994, ACC.
[109] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Conaculta/INBA/H. Ayuntamiento de Mazatlán. Mazatlán, Sin., noviembre de 1994, ACC.

que la visión del maestro Alonso estaba muy encaminada a lo tradicional, al remontaje del repertorio clásico, a tener una presencia como una gran compañía nacional, pero poco me tocó ver al estar con él".[110]

Susana Benavides manifiesta que ella siempre estuvo agradecida con el maestro Alonso:

> …un día me dijo que quería hablar conmigo y nos citamos ahí, donde él se iba a comer su lunch, en un Vip's de Polanco. Me dijo que quería que regresara a bailar, le dije: "No maestro ya no puedo, si hubiera usted llegado dos años antes a lo mejor yo hubiera aguantado, pero ya no, ya no tengo la edad y tengo mucho miedo de empezar a fallar en el escenario". Me dijo: "Vente a trabajar conmigo".

Susana tampoco aceptó la invitación de Fernando Alonso y se enteró al poco tiempo de que ya no lo querían en la compañía, pues "no se acordaba de los nombres de los bailarines, y a la una de la tarde él tenía que ir a comer, y a veces no regresaba".[111]

Se quejó Benavides del INBA, de lo disparatado de los sueldos que reciben bailarines o directivos extranjeros, y de lo injusto que le parecía que se hicieran estas distinciones: "Yo me retiré con treinta mil pesos porque me tomaron en cuenta mil pesos por año de trabajo, la categoría no me valió de nada". Aparte de esos lamentables sinsabores, afirma que la CND sí ha alcanzado momentos de gran nivel, y mencionó como ejemplo su ida a Europa y constatar cómo el público aplaudió *¡Esquina bajan!*[112]

Desde la perspectiva de Laura Echevarría, el maestro Alonso era una persona muy amable, pero ya estaba "mayor". A él le gustaba dar clase y llevaba algunos ensayos de las principiantes y del cuerpo de baile, experiencia que los *régisseurs* y los maestros aprovechaban. Laura indicó: "el hecho de que fuera mayor no significa que no fuera una gente de muchísimo talento, pero el trabajo de la compañía era muy pesado y luego él enfermó y renunció".[113]

[110] Horacio Lecona, en entrevista realizada por María Cristina Mendoza. México, D. F., 15 de agosto de 2012.
[111] Susana Benavides en entrevista citada.
[112] *Loc. cit.*
[113] Laura Echevarría en entrevista citada.

Capítulo X

Coreógrafos nacionales en el periodo de Susana Benavides y Fernando Alonso

Cuando Susana Benavides y Nellie Happee se encargaron de dirigir la CND, quisieron poner énfasis en los aspectos disciplinarios y se preocuparon principalmente por el montaje de coreografías renombradas de corte contemporáneo, para atraer al público con novedades que pudieran ser de su agrado. Asimismo remontaron las obras de los coreógrafos mexicanos que se acercaban más a la línea de la CND, como *La balada de la luna y el venado.* Carlos López continuó su carrera coreográfica, aunque no con la intensidad que le imprimiría en años próximos, quizá por las ocupaciones que su puesto le imponían.

Durante la dirección del maestro Fernando Alonso hubo pocos estrenos de coreógrafos mexicanos, no sólo debido al corto tiempo que estuvo al frente de la CND, sino porque se inclinó por coreografías de extranjeros, principalmente de creadores cubanos cuya obra conocía y sabía que no ponía en peligro las preferencias del público nacional. Carlos López continuó su desarrollo creativo y compuso obras en las que su lenguaje se fue perfeccionando, como *Fragmentarios.*

Gloria Contreras

Para la reportera de *The News,* el número menos fuerte del programa de la CND (19 de septiembre de 1989) abría la función: *Concierto en re*, una de las pocas coreografías que trabajaba detalladamente con la partitura y producía movimientos cercanos a la misma. Percibió, por tanto, que los bailarines llegaban tarde a la miríada de complejidades de la obra "al no tener, como el TCUNAM, un adiestramiento en danza moderna"; así también criticó el acompañamiento pianístico de Fernando García Torres, que nunca lució cómodo, e incluso se saltó algunos pasajes.[1]

Según José Antonio Fernández, en *Concierto en re*, Contreras había logrado "una obra estupenda, muy bien bailada, especialmente por parte de Tihui Gutiérrez, Laura Morelos y Óscar Leyva".[2]

Para Óscar Flores Martínez, *Concierto en re*, de Gloria Contreras, "la mejor coreógrafa de danza clásica en nuestro país", se había visto bastante deslucida, "por un cuerpo de baile que fue incapaz de sostener el ritmo, estilo, mínimos requerimientos técnicos y, sobre todo, memoria para retener las secuencias". Esto lo infería al haber oído las cuentas que ayudaban a los bailarines de la CND a seguir el trazo coreográfico de *Concierto en re*. Desde su perspectiva, la obra era de corte neoclásico, y en ella, Gloria refrendaba su dominio en el oficio de hacer coreografía. En esta coreografía, Contreras se había inclinado por el uso de formas coreográficas "de manera un tanto conservadora", pero a la vez con la suficiente diversidad "como para jugar con ellas". En el tercer movimiento, brillante, pudo constatarse su habilidad "para concordar una dinámica ágil con suficiente virtuosismo para el lucimiento de los intérpretes solistas", pero lamentablemente, afirmó Flores, "el cuerpo de baile se encargó de echar por tierra, en la mayoría de sus intervenciones, el buen desenvolvimiento de la obra". En apariencia, observó el crítico, el programa había sido estructurado para el lucimiento de Laura Morelos.[3]

---

[1] S/a, "Humor keynotes. CND program", en *The News.* México, D. F., 19 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
[2] José Antonio Fernández, "Más estrenos en la Compañía Nacional", en *Ovaciones*. México, D. F., 13 de octubre 1989, FFS-BNA.
[3] O. Flores Martínez, "Los contratiempos de una coreógrafa", s/r. México, D. F., septiembre de 1989, AJC. La obra se presentó el 12 de septiembre.

Nellie Happee

En 1989 la CND presentó *Ángeles barrocos*, coreografía de Happee que fuera creada para su grupo Ballet Clásico 70. Para esa ocasión la coreógrafa hizo varias modificaciones que, en su autocrítica, no cuajaron. Cambió la música original de Vivaldi por la del padre Soler, en lugar de cinco bailarines utilizó siete, usó otro vestuario y cambió el lenguaje al haberse perdido el video original. Veinte años después de su versión original, recibiría críticas en sentidos opuestos: Marina López hizo referencia a que *Ángeles barrocos* era "un intento fallido por reinterpretar la música y la idea que inspiró a José Limón en *Tonantzintla*":

> …el trazo escénico de Happee se inclina más por una línea uniforme, lineal, más cercana quizá al neoclásico (tanto en la arquitectura como en la coreografía). En *Ángeles barrocos* nunca asoma el esplendor y riqueza de la forma. Happee encuadra a su cuerpo de baile y abandona la idea de interrelacionarse con la escenografía —mero adorno en la puesta en escena— de Guillermo Barclay.

Ángeles barrocos. Coreografía de Nellie Happee. Foto: Alida Kent.

¡Esquina bajan! Coreografía de Nellie Happee. Foto: Alida Kent.

Después de aclarar que no era la mejor obra de Happee, López la calificó como "quieta y repetitiva", obra en la que los diseños de vestuario de Guillermo Barclay, además de "engordar" a las bailarinas, manifestaban "más influencia oriental" que del barroco mexicano. Por si esto fuera poco, señaló que las medias se les resbalaban, haciéndolas parecer "niñas de escuela durante el recreo".[4]

Alberto Dallal expresó que los motivos musicales de Soler y Halffter daban lugar "a una serie de giros, poses y coqueteos dinámicos" en *Ángeles barrocos*. La escenografía de Guillermo Barclay lucía motivos barrocos, no así el concepto espacial de ese estilo:

> Tanto el bello vestuario como los movimientos quedan achicados, perdidos: ángeles y arcángeles resultan divergentes y no convergentes. No establecen relaciones compactas, sino expansivas asépticas. Como la coreografía de Happee constituye un regodeo con las formas, sus motivos, recursos y soluciones se apreciarían mucho mejor en un espacio más estrecho, en coincidencia con el espíritu barroco.[5]

En 1994, después de varios años de no componer para la CND, se aceptó finalmente el proyecto de *¡Esquina bajan!*, otro de los sonados triunfos de Nellie Happee. El 28 de julio, después de una presentación de esta obra, Osio describió que Nellie Happee había logrado:

> …transformar en realidad —en danza— un sueño que bailaba en su fantasía desde hace veinte años. Con esmero de artesana y minuciosidad de enamorada, recoge las voces, el entorno, el colorido y los personajes de esta ciudad […] En *¡Esquina bajan!*, Nellie Happee tritura, licúa, disuelve toda posibilidad de rechazo al enarbolar su capacidad humorística. Situaciones, actitudes corporales, danza popular, placentero compendio de intenciones que reiteradamente dan en el blanco, fluido estructural del ritmo y muchos otros recursos condensa Nellie con una sagacidad constante, lo mismo que palpable […] Se trata de un espectáculo cargado de sugerencias. De una obra que gira en el cruce de caminos entre la insinuación atmosférica, la danza y la musicalidad, muy afortunada.[6]

Después de las funciones de *¡Esquina bajan!* efectuadas en agosto de 1999, Mario Saavedra dijo que la obra había sido:

[4] Marina López, "National Dance Company to perform", en *The News*. México, D. F., 6 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
[5] Alberto Dallal, "Divergencias y no convergencias. La Compañía Nacional de Danza", en *El Financiero*. México, D. F., 15 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
[6] Evangelina Osio, "La Compañía Nacional de Danza presenta *Majísimo, El pájaro de fuego y ¡Esquina bajan!*", *op. cit.*

> …una fiesta en plenitud, no del todo desinhibido jolgorio dancístico de manera más bien poco ortodoxa, pero atinada […] Teatraliza un buen número de escenas costumbristas del llamado "cine de oro mexicano", en nuestra tan llevada y traída ciudad capital de esos mismos años, a bordo de la ruta Roma-Zócalo […] Programa cargado de ricas reminiscencias y homenajes obligados ante un fin de década, de siglo y de milenio que nos insta a volver la vista atrás, a hacer un necesario balance. Año 2000: del siglo XX al tercer milenio nos dejó un gratísimo sabor de boca, como esfuerzo conjunto e individual […] *¡Esquina bajan!* es una coreografía llena de amor y de nostalgia. Hay en ella el vivo recuerdo de la juventud que, como dijo Rubén Darío, se fue para no volver. Sin embargo y además, hay en ella, acaso, el recuerdo de esa ciudad pequeña pero habitable que muchos de nosotros recordamos, tal vez con una disimulada tristeza. Por estas razones, añado ahora mi testimonio de admiración al homenaje que el INBA le rinde a esta coreógrafa extraordinaria, de la que México puede sentirse orgulloso, pues su lenguaje coreográfico es tan original como el de Maurice Béjart o el de John Cranko: como ellos, ha arrojado vino nuevo en odres viejos.[7]

Un reportero de *Tiempo Libre* recomendó *¡Esquina bajan!* de la siguiente manera:

> …bien vale asomarse a una compañía de baile renovada por las caricias rítmicas de Toña *la Negra,* por el sórdido encanto de *El flaco de oro,* y la cadencia de Los Panchos, y de ahí pasar a mover el bote con el buen *Carefoca*, Pérez Prado, y demás huestes musicales de la época en que la ciudad del radio se desperezaba con un rostro más limpio, para jugar a ser aquel laberinto donde las pasiones se perdían, a ritmo de un danzón.[8]

Después de una de las presentaciones de *¡Esquina bajan!,* la coreógrafa reiteró que le gustaba trabajar con los bailarines de manera detallada, con la finalidad de sacarles "su gato", es decir: "la fuerza, el sentir y la individualidad [...] El gato es todo: el paso es resultado de una motivación interna". Para la composición, Nellie recordó que había releído a Agustín Yáñez y a José Emilio Pacheco (†), y que se había enriquecido al conocer de manera personal a los danzoneros: "la danza me daba vida y yo quisiera también dar vida a la danza", concluyó.[9]

Angélica Valenzuela abordó de manera especial la coreografía de Happee, aseverando: "pero ninguna prendió tanto al público de Bellas Artes como *¡Esquina bajan!* La gente se conectó y lo expuso a través de la intensidad de su aplauso, de su risa, y hasta de la intervención, cuando una voz infantil se adelantó al grito que prosigue a la enumeración que creó Pérez Prado: "…ocho, ¡maambo!"[10]

En 1999 Nellie Happee expresó que en esta obra pretendió representar a la ciudad de México con bailes populares, "sazonados con matices de ballet". Comentó la coreógrafa que le costó trabajo este remontaje, pues ella tomaba notas, pero hacía cambios y no corregía sus apuntes: "Me las veo duras para reconstruir el modelo original". Después de expresar su satisfacción por el resultado de la obra, manifestó: "Busco lo que somos a partir de lo que fuimos, es el proceso lo que me interesa, el enriquecimiento artístico está en los senderos que conducen a la meta, no en el mero hecho de arribar a ella".[11] Guadalupe Pereyra se refirió a *¡Esquina bajan!,* obra que transformó la atmósfera:

> Realmente no se trata de la gran coreografía, sino que al recrear escenas de un México que indiscutiblemente se nos fue, aunado a la música de los cuarenta y cincuenta, motiva a la gente para dar una vuelta al pasado […] Esa música y la sensación de tiempos mejores obligan al público a quedarse exigiendo *encore* y dándole vigencia a la coreografía de Nellie Happee.[12]

[7] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.,* p. 677. La CND se presentó los días 15, 17, 19 y 22 de agosto. 689-690.
[8] *Idem.*
[9] S/a, "La CND montará *¡Esquina bajan!*", s/r. *Excélsior*, agosto de 1999, ACND, Cenidi Danza.
[10] Angélica Valenzuela, "La gente se sincronizó con Pérez Prado en *¡Esquina bajan!*", en *El Universal*. México, D. F., 17 de agosto de 1999, ACND, Cenidi Danza.
[11] Carlos Ocampo, "CND en movimiento", en *Tiempo Libre*. México, D. F., 12-18 de agosto de 1999, Expediente CO, BNA.
[12] Guadalupe Pereyra, "La nostalgia en Bellas Artes", en *Excélsior*. México, D. F., agosto de 1999, ACND, Cenidi Danza.

Para Carlos Ocampo, Nellie Happee dejó en claro su capacidad inventiva con esta obra, ya que fue capaz:

> …de transformar el espectáculo de la nostalgia en una puesta en escena inobjetable que comparte muchos de los atributos del llamado postmodernismo. *¡Esquina bajan!* (1994), con sus decorados hiperrealistas, su antología musical entrañable, sus alusiones a la cinematografía nacional, es un ejemplo de cómo la mano diestra consigue ensamblar unitariamente una serie de motivos que, en otras condiciones, hubieran parecido fragmentos sueltos de un divertimento onanista.[13]

En la Gala de Ballet del TBA, en agosto de 2004, Nellie Happee presentó *Marejada*, con música de Arturo Márquez. Una nota periodística comentó que la obra transcurría en un atardecer cerca del mar y describía los encuentros y desencuentros de cinco parejas.[14]

Años después, Nellie Happee le explicó a Gabriela Ruvalcaba que la pieza aludía a "las relaciones humanas que no trascienden, de las relaciones que sí se dan, pero que no continúan; por eso se desarrolla en un casino; éste es el lugar ideal para hacer relaciones sin resonancia". Se trataba de encuentros y desencuentros, por lo que usó el sonido del mar, de "olas que llegan y se van, de lo que no se queda". Así, los componentes del medio dancístico se iban integrando unos con otros: el vaivén de la música con el vaivén de los movimientos. La música de Márquez era una estilización del danzón, por lo que usó las zapatillas de puntas, estilizando los pasos y el vestuario: "Todo se suma para transmitir esa idea de las relaciones momentáneas que duran poco".[15]

La coreógrafa le comentó a Gabriela: "algo que me gusta mucho en los bailarines es la humanidad, su madurez", por eso ella congeniaba con los artistas que sabían darse y lo manifiestan a través del movimiento y en la expresión de sus rostros. A Nellie no le agradan los intérpretes acartonados, que ejecutan movimientos sin sentido, huecos, carentes de emotividad. También le molestan los movimientos de las manos que implican un gesto hipócrita de fragilidad femenina; detesta manierismos y artificios, así como el realismo estilizado. En cambio, le interesa el intérprete: "su manera de moverse, pero también su interioridad y su sensualidad, sin que ésta llegue a ser obvia: me gustan los movimientos como de seda, pero que salgan del centro del ser; me gusta lo que viene de adentro, lo que es interno y visceral; me gustan los bailarines que saben sentir su cuerpo".[16]

En *Marejada*, indicó la coreógrafa, la música es lo más importante; "es todo [...] La música recalca la idea principal, lo que va y viene; por eso la idea de las olas que llegan y se van [...] La música también dicta el carácter y la cadencia de los movimientos, así como la estructura de la coreografía".

Ruvalcaba opina, con respecto al estilo de Happee:

> …en sus obras no se ve el típico *tour de force* de la danza clásica que exhibe la dificultad y exuberancia de la técnica. Si bien la coreógrafa admira la estructura de los ballets tradicionales que recalcan la linealidad y simetría; la belleza y la fuerza de la técnica bien ejecutada; el control y el equilibrio, acentuados por un torso erguido; los saltos amplios y elevados; los giros exuberantes y las extensiones muy elevadas de piernas, ella prefiere otro tipo de estructuras. Le gustan las sorpresas y los arreglos asimétricos; le gustan también los cambios bruscos de nivel y dirección en la ejecución de los pasos. Le agrada la idea de ir fuera de centro (aspecto muy poco explorado en la danza académica), y también hacer movimientos amplios y envolventes. Recurre a elementos de distintos maestros y los incorpora a su lenguaje: de Xavier Francis toma la idea de ir fuera de la vertical, y también el incorporar varias direcciones, y no sólo las básicas de adelante, al lado y atrás. De Anna Sokolow toma la idea de eliminar lo superfluo del gesto y el movimiento, y sólo quedarse con lo genuino. De Limón, el peso que le da al cuerpo en la ejecución del movimiento, que enfatiza la relación con la tierra (en cierta medida ésta es la razón por la cual retira la zapatilla de punta en la mayoría de sus obras). De Nijinska recupera la angulosidad de sus figuras, que al mismo tiempo se intercalan con la ejecución de movimientos amplios.[17]

[13] C. Ocampo, "El rostro actual de la Compañía Nacional de Danza", en *Reforma*. México, D. F., 17 agosto de 1999.
[14] S/a, "Gala de Ballet en Bellas Artes", en *El Universal*. México, D. F., 14 de agosto de 2004.
[15] Gabriela Ruvalcaba, *op. cit.*
[16] *Idem*.
[17] *Idem*.

Carmen Correa, quien fue asistente del remontaje de *Marejada*, pieza que se estrenó con el Ballet de Monterrey, indica que es un ballet "muy bonito […] ubicado en la atmósfera de un casino cerca del mar. Las bailarinas salían con abanicos, era un ballet neoclásico que se servía de una especie de herraje *art nouveau* —que a Nellie le fascina— para crear el ambiente. Los bailarines recreaban con su atuendo la época de los años treinta".[18]

Carlos López

En 1989 López compuso *Trío de danzas;* en 1990, *Contrabajo para un hombre solo*…; y en 1993, *Vivaldi para trece bailarines*. Según afirma el coreógrafo, hasta ese momento tuvo la precaución de grabar la coreografía, así que ésta es la única con la que se cuenta para ser repuesta algún día por la CND.

López aclaró que *Cinco piezas* tenía las siguientes partes: *Marcha prima d'entrata, Fantasía piacevole a capriccio, Adagio scucito non troppo, Variacioni via tempo, Vals scordato* y *Súbito scherzo*, y explicó: "Éste no es precisamente un ballet, su clasificación correcta sería una *Suite de danzas*, concepto claro en la época de Luis XIV y Luis XV en Francia". Esta modalidad, dijo, ofrece gran libertad al creador, pues no se ata a ninguna narración. Cada danza puede tener su propia personalidad y estilo.[19]

Una crítica publicada en *Tiempo Libre* mencionó que en la obra de Vivaldi se podía observar "el formalismo de Carlos López, la influencia contemporánea de José Limón, así como la adaptación de Alberto Alonso a un tema clásico". *Vivaldi para trece bailarines* era una creación abstracta, cuyo elemento principal "era el desarrollo plástico de la forma […] un ejercicio de placer para los sentidos, a partir de la conjunción extraordinaria de cuerpos y melodías".[20]

Vivaldi para trece bailarines. Coreografía de Carlos López. Foto: Jorge Colín.

[18] Carmen Correa en entrevista citada.
[19] Programa de mano CND, Estrenos, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., noviembre de 2001, ACND.
[20] S/a, "Mosaico de los matices del ballet", en *Tiempo Libre.* México, D. F., 14 de abril de 1994, FFS-BNA.

Capítulo XI

¿Sin director artístico?: Horacio Lecona (agosto de 1994-1996)

Horacio Lecona se hizo cargo de las riendas de la CND después de la renuncia de Fernando Alonso. Lecona contaba con experiencia en la producción y la programación cultural. Fue director artístico de numerosos eventos de danza, ópera y música (clásica, pop, rock y folclórica), y curador de varios festivales y espectáculos masivos, como el Carnaval de Mazatlán (México) y el Festival Internacional de Danza en Joinville (Brasil).[1]

El 18 de octubre, Patricia Rosales y Zamora informó, mediante una entrevista realizada a Horacio Lecona, que después de un año de preparación se escenificaría *Romeo y Julieta,* con coreografía de John Cranko, una de las producciones más complejas que había realizado la CND. Los papeles protagónicos correrían a cargo de Jesús Corrales, Irma Morales, Tihui Gutiérrez, Raúl Fernández, Laura Morelos y Jaime Vargas. Jean Bourne —quien trabajó al lado de Cranko en el registro y la notación de sus ballets— montó la obra en dos meses con la compañía, al lado del director musical y los especialistas contratados para ello. Lecona aseveró que la puesta en escena de *Romeo y Julieta* permitiría que el cuerpo de baile participara activamente, ya que el trabajo dramático era muy importante, y debido a la demanda que hasta el momento tenía la obra, se añadió otra función para el día 28. Al ser interrogado con respecto a la falta de un director de la CND, Lecona respondió que la compañía era el proyecto de un conjunto de funcionarios, y que las decisiones eran asumidas en colectivo con base en las propuestas del INBA. Aceptó que los cambios de directivos podían afectar a la compañía, pero no siempre de forma negativa. En esos momentos no había incertidumbre en el grupo, pues todos laboraban bajo "un probado sistema de trabajo en el cual el consejo artístico coordinaba lo artístico y lo técnico", mientras que él supervisaba el funcionamiento del proyecto.[2]

También en el mes de octubre, y de nueva cuenta, algunos integrantes de la CND viajarían a Houston, Texas, auspiciados por la Society for the Performing Arts, donde presentaron *Fanfarria, el pas de deux* de *El corsario* (Irma Morales y Jesús Corrales), *Rara avis* (Tania Morales, Beatriz Correa y Tihui Gutiérrez) y *Carmen* (con Laura Morelos, Jaime Vargas o Jesús Corrales como Don José, y Jesús Corrales o Cuauhtémoc Nájera como Escamillo) el 14 y 15 de octubre.[3]

En noviembre 3 y 5, la CND se presentó en Mazatlán, Sinaloa, con el programa *El pájaro de fuego* y *Carmen*, en el Teatro Ángela Peralta.[4] Del 14 al 19 de noviembre participó en el Circuito Artístico de la Frontera Sur, bailando el 14 en Tuxtla Gutiérrez, en el Teatro Emilio Rabasa; el 16 en Tabasco, en el Teatro Esperanza Iris; el 18 en Campeche, en el Teatro Francisco de Paula Toro; y el 19 en Mérida, en el Teatro Peón

[1] El nombramiento de Horacio Lecona como director de la Compañía Nacional de Danza, y después en el cargo de coordinador nacional de Danza en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), le dio la oportunidad de conjugar su experiencia previa en las artes escénicas y trabajar estrechamente con las instituciones en un ámbito diverso y de rápida evolución. Horacio Lecona desempeñó un papel clave en la creación de la Red Nacional de Festivales de México. Al interesarse en la promoción internacional de las artes, diseñó e impulsó diversos proyectos para el Desarrollo Creativo y el Intercambio Artístico Internacional, como el Congreso Mundial de Ballet y PRISMA, el Foro Internacional de Arte Contemporáneo. También ha fungido como consultor para varias organizaciones en América Latina en asuntos artísticos y culturales. Inmediatamente después de trabajar para el INBA, Lecona fue designado director general del Fideicomiso para la Cultura México-EUA, organismo que transformó previa aprobación de una nueva visión, valores y misión. Horacio Lecona reconoció la necesidad de una revaluación del campo de las artes como elemento de acercamiento diplomático y cultural entre ambos países. Diseñó y desarrolló varios programas de intercambio para las comunidades artísticas y culturales, entre ellos, Contacto Cultural y México, Puerta de las Américas.

[2] Patricia Rosales y Zamora, "$1,800 mil para *Romeo y Julieta*, con la CND", en *Excélsior*. México, D. F., 18 de octubre de 1994, FFS-CND.

[3] Programa de mano *Encore!*, Society for the Performing Arts. Houston, Texas, octubre de 1994, ACND.

[4] Volante Compañía Nacional de Danza, TAP, INBA/H. Ayuntamiento de Mazatlán. Mazatlán, Sin., noviembre de 1994, ACND.

Contreras, con el repertorio *Vivaldi para trece bailarines, Chaikovski pas de deux, La pavana del moro* (con Cuauhtémoc Nájera y Vanessa Contreras en los papeles de El moro y Desdémona, respectivamente) y *Dionaea*.[5]

A principios del año, el 29 de enero de 1995, se llevó a cabo en el TBA la Gala de finalistas del Primer Concurso Nacional de Ballet, Guadalajara 1994 (efectuado del 7 al 19 de noviembre), en la que se aprovechó para rendir homenaje a la primera bailarina de México, Laura Urdapilleta. En esa ocasión, el Ballet de Monterrey presentó, bajo la dirección de Fernando Alonso, *Nuestros valses,* coreografía del venezolano Vicente Nebrada, con música de Teresa Carreño; en tanto que la CND bailó *Rara avis*.[6]

Durante los meses de febrero, marzo y abril se anunció *El lago de los cisnes* en el Bosque de Chapultepec.[7]

Una nota de César Delgado criticó la mala realización de esta obra, que si bien era espectacular, ofrecía al público todo digerido y no lograba calidad, a excepción de Tihui Gutiérrez. Advirtió que Carmen Correa (Odile) careció de fuerza y seguridad, que los príncipes mostraron bajo nivel técnico, que el *pas de quatre* fue fallido, y el cuerpo de baile "desastroso".[8]

El 24 y 25 de marzo, dentro del Mosaico del Ballet Romántico, la CND presentó en el patio principal del Palacio de Minería las obras *Esmeralda, Las sílfides* (*pas de deux*), *El lago de los cisnes* (*pas de deux*) y *Grand pas de quatre*. En el programa participaron Irma Morales, Jaime Vargas, Tihui Gutierrez, Raúl Fernández, Laura Morelos, Cuauhtémoc Nájera y Blanca Martínez.[9] Para el Día Internacional de la Danza, el 29 de abril, la CND actuó en el Centro Nacional de las Artes.[10]

Romeo y Julieta. Coreografía de John Cranko. Foto: Felipe Monsiváis.

En el mes de mayo, durante la temporada de primavera en el TBA, se escenificó como primer programa *Romeo y Julieta* (los días 7, 9, 11 y 14); como Julieta, heroína trágica, se alternaron el papel Tihui Gutiérrez (7), Laura Morelos (9 y 14) e Irma Morales (11); y como Romeo, Raúl Fernández (7 y 11) y Jaime Vargas (9 y 14).[11] En el segundo programa se incluyeron las obras *Fanfarria* y *Carmina Burana* (los días 4, 6, 8, 13 y 20);[12] y como tercero: *Serenata* y *Deseo*, de James Kudelka (estreno nacional, con música de Sergei Prokófiev), y *El pájaro de fuego*, de Mauricio Wainrot (los días 11, 18, 15 y 22).[13] En los programas de mano se registró como director a Horacio Lecona, y como asesor general de la dirección a Carlos López Magallón.

Para Juan Hernández, *Romeo y Julieta* era una de esas:

> …pepitas de oro que se encuentran por casualidad en caudaloso río. Con un esfuerzo inusitado en estos tiempos de crisis […] la obra es una de las pocas oportunidades de ver mostrar su talento a bailarines de la trayectoria de Tihui Gutiérrez […] Irma Morales, Laura Morelos, Raúl Fernández, Jaime Vargas y Cuauhtémoc Nájera […] la puesta en escena no permite aburrimiento. Su estructura compleja y de gran lucimiento para las principales figuras, como para el cuerpo de baile, en general redunda en el espectáculo ideal que podría ser el tercer gran éxito de la CND —después de *El lago de los cisnes* y *El cascanueces*—, y su consolidación definitiva.[14]

Sergio R. Blanco abordó *Carmina Burana,* que en algún momento deslumbró al público no sólo por la coherencia entre el texto musical y la danza, sino por la sencillez y vitalidad que los temas en cuestión (el destino como monarca supremo de un mundo sensual; el juego como una forma de vida; la tierra

[5] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Circuito Artístico de la Frontera Sur, CND/INBA/Coordinación de Descentralización Lotería Nacional, noviembre de 1994, ACND.
[6] Programa de mano Gala de finalistas del I Concurso Nacional de Ballet, CND, TBA. México, D. F., 29 de enero de 1995, AJC.
[7] Invitación al evento *El lago de los cisnes,* Socicultur/DDF/INBA/Delegación Miguel Hidalgo. México, D. F., 1995, AJC.
[8] César Delgado Martínez, "*El lago de los cisnes*", en *Excélsior*. México, D. F., 11 de abril de 1995, ACND, Cenidi Danza.
[9] Programa general XI Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, Conaculta/DDF/INBA. México, D. F., del 15 al 31 de marzo de 1995, ACND.
[10] Cartel del Día Internacional de la Danza, Centro Nacional de las Artes, INBA/Cenart. México, D. F., 29 de abril de 1995, ACND.
[11] Programa de mano *Romeo y Julieta*, CND, TBA, CNCA/INBA. México, D. F., mayo de 1995, AJC.
[12] Programa de mano *Fanfarria, Carmina Burana,* CND, TBA, CNCA/INBA. México, D. F., junio de 1995, AJC.
[13] Programa de mano *Serenata, Deseo* y *El pájaro de fuego*, CND, TBA, Cnca/INBA. México, D. F., junio de 1995, AJC.
[14] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.*, p. 626.

como una fuerza juvenil y generosa) adquirieron con los moldes del ballet clásico. Añadió Blanco que a doce años de su estreno, este montaje de Nellie Happee se encontraba entre los programas básicos de la CND. Así también, el periodista reconoció la labor de Fernando Alonso.[15]

Jaime Labastida alabó *Deseo*, obra que exigía mucho de los bailarines por sus dificultades técnicas, pero en la que se dejaba ver la alegría de la danza, la fuerza del cuerpo y un nuevo lenguaje coreográfico. Dio a conocer que, de origen canadiense, Kudelka era considerado "la voz coreográfica más imaginativa" en el último decenio. Concluyó el filósofo: "Hay en esta obra tanto pasión amorosa como el humor y el desdén. Hay algo de la relación latina, un tango alegre y sutil […] Los *pas de deux* tuvieron plasticidad, dificultad y belleza enormes".[16]

Para el ciclo Maestros a la Cultura y Sépalo se escogieron los programas *Fanfarria* y *Carmina Burana*, así como *Serenata, Deseo* y *El pájaro de fuego* para presentarse en el TBA durante el mes de junio.[17] El 28 del mismo mes, en el Teatro del Centro de Convenciones de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, se ofreció un homenaje a la maestra Laura Urdapilleta, donde participó la CND con los *pas de deux* de *Diana y Acteón* (Morelos-Nájera), y *El lago de los cisnes* con los mismos intérpretes.[18]

Ángeles Martínez e Igor Iakovlev en *Serenata.* Coreografía de George Balanchine.

Eduardo Camacho Suárez dio a conocer en julio que Evangelina Osio, coordinadora nacional de Danza del INBA, dejaría su puesto porque Gerardo Estrada le había pedido su renuncia. El lugar lo ocuparía Horacio Lecona, quien se desempeñaba como director de la CND. Lo extraño era, comentó Camacho, que Osio realizó un buen papel y hasta había terminado con la problemática de un sector del gremio y su antecesor, Jorge Domínguez (a quien las autoridades removieron, aburridas de tantas quejas en su contra, luego de que lo defendieron a capa y espada).[19]

El 8 de agosto se contó con la presencia de la CND en el Homenaje Una vida en la danza, en el que presentó *Chaikovski pas de deux* y *Deseo*.[20] Dentro de la programación del Teatro de las Artes, del Centro Nacional de las Artes, se organizó el programa *Tres de danza*, integrado por los grupos Delfos, de danza contemporánea; Mercedes Amaya, de danza flamenca; y la CND, de danza clásica. Los días de presentación de esta última agrupación fueron el 25, 26 y 27 de agosto, con los programas *Serenata, Rara avis, Muñecos* y *¡Esquina bajan!; Dionaea, Deseo* y *Carmen*; y *El pájaro de fuego, La pavana del moro, Chaikovski pas de deux* y *¡Esquina bajan!*, respectivamente.[21]

En esos momentos Horacio Lecona, al frente de la compañía, habló sobre la intención de acercarse a otro tipo de público y reiteró que la CND trabajaba muy bien sin un director artístico, como se mostró en las funciones recién realizadas. Asimismo expuso que trataría de elevar el nivel técnico y expresivo de los bailarines para convertirla en una de las principales agrupaciones latinoamericanas.[22]

Sylvie Reynaud en *Dionaea.* Coreografía de Gustavo Herrera. Foto: Guillermo Galindo.

A pesar de estas declaraciones, Velázquez Yebra denunció la falta de un director artístico en la CND, preguntando si no habría en México alguna persona capacitada para hacerse cargo de la misma. Al

[15] *Ibid*., p. 627.
[16] J. Labastida, "La danza y el deseo", en *Excélsior*. México, D. F., 13 de junio de 1995, ACND, Cenidi Danza.
[17] Cartel Maestros a la Cultura y Sépalo, INBA/INAH/SEP/EDUCA/UNAM, junio de 1995, ACND.
[18] Fundación Margarita Miranda de Mascareñas, A. C. Ciudad Juárez, Chih., junio de 1995, ACND.
[19] E. Camacho Suárez, "Canasta cultural", en *Excélsior*. México, D. F., 23 de julio de 1996, ACND, Cenidi Danza.
[20] Programa de mano X Homenaje Una vida en la danza, TBA, INBA/Conaculta/Cenidi Danza. México, D. F., agosto de 1995, ACND.
[21] Programa de mano Tres de danza, Teatro de las Artes, CNCA/Centro Nacional de las Artes/INBA. México, D. F., agosto, sin año, AJC.
[22] Patricia Velázquez Yebra, "En *Tres de danza* con la Compañía Nacional", en El Universal. México, D. F., 27 de agosto de 1995, ACND, Cenidi Danza.

entrevistar a Felipe Segura, éste manifestó que Horacio Lecona era semejante al ingeniero Vázquez Araujo, y que alguna vez quiso ser bailarín, por lo que al "caer en el terreno de la danza" logró que fluyera su sensibilidad, realizando un buen trabajo. Asimismo criticó Segura la estadía de Fernando Alonso al frente de la CND al expresar que durante su cargo "no pasó nada". Josefina Lavalle, entrevistada al respecto, dijo que la compañía debía tener un director artístico que orientara su camino junto con un cuerpo colegiado, con la intención de que se conjugaran los diversos intereses bajo su guía. La falta del mismo podría producir un estancamiento en la CND.[23]

Sylvie Reynaud afirmó, para *El Financiero*, que en septiembre de 1994 el maestro cubano Fernando Alonso Rayneri había presentado su renuncia como director artístico de la CND, cargo que había desempeñado de febrero de 1992 a agosto del año mencionado. Sin embargo, al anunciarse la temporada de *El lago de los cisnes*, que la CND presentaría a partir de febrero de 1995 en el Bosque de Chapultepec, ya aparecía el contador público Horacio Lecona como "director" de la misma. Esta decisión se tomó, dijo, a raíz de la devaluación que el peso había sufrido frente al dólar, ya que las autoridades del INBA estimaron que sería demasiado costoso contratar a un nuevo director artístico. Desde la perspectiva de Reynaud, la falta de recursos económicos y el constante cambio de sus directores artísticos eran algunos de los obstáculos que impedían la proyección internacional de la CND. Señaló la primera bailarina que el director artístico de una compañía era quien definía la línea de trabajo, por lo que su ausencia podía ocasionar que la personalidad de un colectivo dancístico se derrumbara y que el estilo de los ballets se tergiversara o perdiera. Sin embargo aceptó que la CND lograba mantener su nivel gracias a los maestros que habían estado a cargo de ésta durante muchos años y que conformaban el Consejo artístico. Si el INBA quería que la compañía siguiera creciendo, debía designar a un director artístico con conocimientos sólidos sobre la danza y su problemática. Afirmó entonces: "una de las razones por las cuales el maestro Fernando Alonso no funcionó en la CND fue por el desconocimiento que tenía sobre nuestras necesidades reales".[24]

En agosto, al entrevistar nuevamente a Felipe Segura con respecto a la ausencia de un director artístico dentro de la CND, aseveró que éste era el eje principal de una compañía de ballet, por lo que lo ideal sería que una gente de la danza ocupara ese lugar. Por su parte, Nellie Happee opinó que lo importante no era si la CND tenía o no un director artístico, ya que lo relevante era lo que se veía en el foro, y expresó: "en varias ocasiones he estado al frente de la CND, etapas que han tenido sus bemoles y sus satisfacciones […] los principales aspectos a los que me enfrenté cuando estuve a cargo de la CND fueron la necesidad de afinar la participación administrativa y la burocrática para que las cosas funcionaran bien". Happee aseguró entonces, que muchos de los grandes maestros de danza no estaban interesados en dirigir a la CND, ya que era un aparato cultural complejo donde existían disciplinas de diferente índole, lo que significaba que el director artístico debía tener la capacidad de que la gente lo siguiera, "debe ser un líder". En cambio, Josefina Lavalle rechazó la idea de que en la CND estuviera ausente su director artístico: "Es absolutamente necesario que la CND tenga un director artístico para que marque el camino y el futuro de la misma; el director artístico es quien da la pauta para fortalecer su perspectiva".[25]

Cuauhtémoc Nájera comentó, en entrevista reciente, que Horacio Lecona trabajaba con un Consejo artístico que tomaba las decisiones, pero, en su opinión, los consejos no debían suplir la función del director artístico. Él mismo formó parte de ese Consejo artístico y considera que la visión del momento se inclinó hacia la mercadotecnia. Esto fortaleció a la compañía y la mejoró desde el punto de vista económico (quizá porque el país también obtuvo mayor desarrollo).[26]

A pesar de estos conflictos, en el mes de septiembre se cumplió el sueño de internacionalizar a la CND con una gira a Europa, participando los días 15, 16, 17 y 21 en el Festival *Le Temps d'Aimer*, en Biarritz, con tres programas. El día 15 bailaron *Serenata, Rara avis, Muñecos* y *¡Esquina bajan!;* el 16, *Deseo,*

[23] P. Velázquez Yebra, "Sigue sin director la Compañía Nacional de Danza", en *El Universal*. México, D. F., 21 de agosto de 1995, ACND, Cenidi Danza.
[24] Carmen García Bermejo, "La CND cumple un año sin director artístico. Imposible tener una compañía de danza sexenal: Sylvie Reynaud", en *El Financiero*. México, D. F., 21 de agosto de 1995, ACND, Cenidi Danza.
[25] S/a, "La CND cumple un año sin director artístico. Grandes figuras han quedado excluidas de la Compañía Nacional de Danza: Felipe Segura", en *El Financiero*. México, D. F., 22 de agosto de 1995, BNA, CND.
[26] Cuauhtémoc Nájera en entrevista citada.

Dionaea y *Carmen*; el 17, *El pájaro de fuego, La pavana del moro, Chaikovski pas de deux* y *¡Esquina bajan!* en el Palais des Festivals.[27]

Una vez de regreso en México, el 3 de octubre la CND figuró en el Festival de Otoño en San Ángel, en la Plaza San Jacinto, con las obras *Grand pas de quatre, Diana y Acteón, Muñecos* y *Dionaea*.[28] Para la temporada de otoño en el TBA se prepararon las obras *Rara avis, Chaikovski pas de deux, La pavana del moro* y *Carmen*, como primer programa (los días 8, 10 y 12 de octubre). El segundo programa se armó con las obras *Vivaldi para trece bailarines, Deseo* y *Dionaea* (el 15, 24 y 26 de octubre); y el tercer programa incluyó *Serenata, Muñecos, Don Quijote* (*pas de deux*), *Diana y Acteón*, y *¡Esquina bajan!* (el 31 de octubre, y noviembre 5 y 9).[29]

Raúl Díaz describió el tercer programa como "inteligente":

> De la concepción contemporánea del movimiento, pero manteniendo la precisión, la línea estilística de la danza clásica en Balanchine a la cachondería desparpajada de Nellie Happee, pasando por el rigorismo de *Don Quijote* y la creatividad enorme, plenamente contemporánea, de Méndez y sus *Muñecos*, el programa permite a la CND prácticamente mostrar todo lo que posee, tanto en materia individual como en sus realizaciones de conjunto.

Mencionó el periodista la presencia en la conducción de la orquesta de Charles Baker, titular de la orquesta del ABT.[30]

También en octubre, la CND participó en la temporada artística otoño-invierno en Culiacán, en el Teatro Pablo de Villavicencio (el día 17), y en Mazatlán (los días 18 y 19), en el Teatro Ángela Peralta.[31] El programa que eligió para la ocasión fue *Serenata, La pavana del moro, Chaikovski pas de deux* y *Dionaea*. El 21 de octubre, en el Teatro del Centro Cultural Tijuana (Cecut), presentó el mismo programa, denominado "De lo clásico a lo contemporáneo",[32] y al día siguiente se anunció que la CND actuaría en el Teatro de la Ciudad, en La Paz, B. C. S., con las mismas obras.[33]

Otra gira ocupó a la CND, visitando esta vez León, Guanajuato, donde bailó en la Sala Principal del Teatro Manuel Doblado: *Rara avis, Muñecos, Diana y Acteón* y *Carmen* (15 de noviembre).[34] El día siguiente se presentó en el Teatro de la Paz, en S. L. P.;[35] el 17 bailó en el Teatro Calderón, de Zacatecas;[36] y el 18 en el Teatro de Aguascalientes con el mismo programa.[37]

Raúl Fernández y Erik Campos en *La pavana del moro*. Coreografía de José Limón. Foto: Cuauhtémoc Nájera.

Irma Morales en *Diana y Acteón*. Coreografía de Marius Petipa.

[27] Programa de mano *Septiembre á Biarritz*, Les ballets, Palais des Festivals, Biarritz Culture. Biarritz, Francia, septiembre de 1995, ACND.
[28] Programa de mano Festival de Otoño en San Ángel, CND, Conaculta/Fonca/DDF. México, D. F., del 1 al 8 de octubre de 1995, ACND.
[29] Programa de mano *Serenata, Muñecos, Don Quijote* (*pas de deux*), *¡Esquina bajan!* CND, TBA, CNCA/INBA. México, D. F., octubre-noviembre de 1995, AJC.
[30] Raúl Díaz, "Sabroso programa de la Compañía Nacional de Danza", en *El Día*. México, D. F., 2 de noviembre de 1995, ACND, Cenidi Danza.
[31] Volante Temporada Artística Otoño-Invierno, Conaculta/INBA/Difocur. Culiacán, Sin., octubre de 1995, ACND.
[32] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, INBA/Centro Cultural Tijuana, 21 de octubre de 1995, ACND.
[33] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, INBA/Gobierno de B. C. S./Instituto Sudcaliforniano de Cultura/ISSSTE/SEP Cultura. Baja California Sur, 22 de octubre de 1996, ACND.
[34] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Conaculta/INBA/Consejo para la Cultura de León/Presidencia Municipal. León, Gto., noviembre de 1996, ACND.
[35] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, INBA/Conaculta, 16 de noviembre de 1995, ACND.
[36] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, INBA/Instituto Zacatecano de Cultura/Universidad Autónoma de Zacatecas. Zacatecas, Zac., 17 de noviembre de 1995, ACND.
[37] Programa de mano CND, Teatro de Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, X Aniversario. Aguascalientes, Ags., 18 de noviembre de 1995, ACND.

En Guadalajara, Jalisco, se presentó en el II Festival de Danza Clásica y Neoclásica, en el Teatro Degollado, con Jaime Vargas como invitado especial (25, 26 y 27 de noviembre).[38] En esta localidad, Roberto Aguilar presentó su exposición "Vientos de luz", con fotografías de la CND.[39]

Para cerrar el año la CND anunció su temporada anual en el TBA con *El cascanueces* (los días 3, 5, 7, 9, 10, 14, 16 y 17 de diciembre),[40] y dentro del IV Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza apareció en los distintos escenarios del Centro Nacional de las Artes (los días 8, 9 y 10 de diciembre).[41]

Óscar Flores Martínez dio a conocer al público capitalino que el 16 de diciembre se escenificaría *El cascanueces* en pantalla gigante, una extensión del teatro, en la explanada. El espacio se acondicionó con mil quinientas butacas para poder ver la coreografía de forma cómoda y gratuita. Esta producción contó con la colaboración de varias instituciones, entre ellas el CNCA, INBA, Canal 22, el DDF por medio de Socicultur y OCESA, con el patrocinio de Tabacalera Mexicana. El propósito declarado era sacar el arte a la calle, combatiendo la idea de que la ópera y la danza eran elitistas.[42]

En 1996 se cumplían veinte años de que se iniciara el espectáculo de *El lago de los cisnes*, que para esta ocasión se programó del 28 de febrero al 17 de marzo.[43]

Dora Luz Haw escribió: "El sitio para la fantasía es el lago del viejo Bosque de Chapultepec", e hizo un recuento histórico en el que aseguró que la idea fue llevada a cabo por Salvador Vázquez Araujo, entonces director de la CND. En la primavera de 1976 el BCM presentó una adaptación de Felipe Segura en la isleta del Bosque de Chapultepec: la obra original se redujo a una hora en consideración al público y a los bailarines, por ser al aire libre. Según Haw, los recursos de la producción eran: "vestuario suntuoso, amplia iluminación, caballos montados por cazadores, una embarcación que surca las aguas, carruajes, juegos pirotécnicos, antorchas, perros, los cisnes del mismo lago, y en ocasiones, la complicidad de la luna". El gusto del público, aseguraba Haw, provocó que las temporadas se prolongaran a más de treinta funciones, lo que motivó la búsqueda de más y mejores recursos, que no resultaron benéficos. En 1995 se usaron pantallas gigantes y rayos láser, elementos que se suspendieron por contrastar terriblemente "con lo clásico y sutil de la obra".[44]

La misma periodista subrayó que después de veinte años seguía siendo ésta una de las puestas de ballet preferidas de México, a la que asistieron alrededor de cuarenta y tres mil setecientas personas —su capacidad era de dos mil trescientas butacas y se habían hecho diecinueve presentaciones cada año. Para el vigésimo aniversario de este espectáculo estuvieron presentes Gerardo Estrada, director del INBA; Javier Vega, del DDF; Eduardo Sáenz Biseca, de Socicultur; y Horacio Lecona, director de la compañía. Felipe Segura expresó en aquel momento que la representación había perdido su función social, pues los precios eran demasiado altos, y resaltó que la estrella del espectáculo era el escenario natural. También aseguró que la idea de utilizar la isleta como foro fue de Antonio Haro Oliva, quien organizó años atrás las llamadas Fiestas de primavera.[45]

Debido a la crisis económica que afectaba al país, en marzo se descartó la presencia de la CND en el Festival de Arte de Costa Rica, en el que participarían grupos de América, Europa, Asia y Oceanía.[46]

---

[38] Cartel II Festival de Danza Clásica y Neoclásica, Teatro Degollado, INBA/Dirección de Música y Danza/Secretaría de Cultura de Jalisco. Guadalajara, Jal., noviembre de 1995, ACND.

[39] Boletín informativo del INBA. México, D. F., 24 de noviembre de 1995, ACND, Cenidi Danza.

[40] Programa de mano *El cascanueces*, CND, TBA, CNCA/INBA. México, D. F., diciembre de 1995, AJC.

[41] Programa de mano IV Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, INBA/Difusión Cultural UNAM/Centro Nacional de las Artes/SRE/Socicultur/Comité de Danza, Instituto Internacional de Teatro, UNESCO. México, D. F., diciembre de 1995, ACND.

[42] O. Flores Martínez, "*El cascanueces* en pantalla gigante", en *Novedades*. México, D. F., 12 de diciembre de 1995, ACND, Cenidi Danza.

[43] Programa de mano *El lago de los cisnes*, 20 Aniversario, CND, CNCA/INBA/Socicultur/DDF. México, D. F., febrero-marzo de 1996, AJC.

[44] Dora Luz Haw, "*El lago de los cisnes*", en *Reforma*. México, D. F., 23 de febrero de 1996. Con la temporada que inició el 28 de febrero se cumplían veinte años. La periodista mencionó que a la CND la integraban setenta bailarines. El elenco en ese momento era: Director: Horacio Lecona; Asesor general: Carlos López; Subdirector administrativo: Víctor Mejía Arellano; Consejo artístico y *maîtres* de ballet: Carlos López, Laura Echevarría, Jorge Cano, Ricardo Rincón, Clara Carranco, Diana Angelini, Cuauhtémoc Nájera; Maestros: Reyna Pérez y Alejandro Vargas; Primeros bailarines: Irma Morales, Laura Morelos, Tihui Gutiérrez, Jaime Vargas; Bailarinas principales: Beatriz Correa y Blanca Martínez; Bailarines huéspedes: Ernesto Quénedit e Igor Iakovlev; Primeras solistas: Sandra Bárcenas, Carmen Correa, Raúl Fernández; Solistas: Alma Rosa Cota, Elia Luyando, Erik Campos, Rafael Santiago; Corifeos: Carolina Capdevila, Míriam Flores, Giselle Gómez, Beatriz Guzmán, Erika Kasuga, Jacqueline López, Frank Fischer, Fidel García, Gustavo Sanders; Primer cuerpo de baile: Rocío Barrios, Martha de Ita, Catalina Garza, Laura Jiménez, Nadezhda Martínez, Patricia Orozco, Georgina Paris, Elena Pirrone, Katya Robledo, Tania Rodríguez, José Luis González, Héctor Hernández, Carlos Olivares, Caleb Olvera, Raúl Salazar; Cuerpo de baile: Amaranta Argüelles, Iraxe Beorlegui, Bibiana Campos, Alma Cero, Vanessa Contreras, Débora Díaz, Maricarmen Flores, Claudia Fuentes, Esther Inzunza, Slauka Ladewig, Lourdes Llano, Silvia Quezada, Rosa Romero, Valeria Slusar, Silvia Verges, Jesús Ayala, Reynaldo Díaz, Ricardo Díaz, Guillermo Galindo, Guillermo Ríos, Jorge Zúñiga; Practicantes: Miriam González, Isabel Mariscal, Patricia Velázquez y Alfredo Aldama.

[45] D. L. Haw, "Chapultepec festeja su danza", en *Reforma*. México, D. F., 24 de marzo de 1996.

[46] José Meléndez, "No va el INBA al Festival de Arte de Costa Rica", en *Excélsior*. México, D. F., 12 de marzo de 1996, ACND, Cenidi Danza.

Las obras para la temporada de primavera fueron repartidas en tres programas: *Giselle*, nueva creación (12, 14, 16 y 19 de mayo, alternando el papel protagónico femenino Laura Morelos, Blanca Martínez e Irma Morales, y el masculino Jaime Vargas, Ernesto Quénedit y Jesús Corrales); los estrenos *Minor threat,* de Mark Godden[47] (con música de Mozart); *Violostrie*s, de Michel Descombey (con música de Bernard Parmegiani); y *Caballos de vapor,* de Mauricio Wainrot (con música de Carlos Chávez, los días 26 y 30 de mayo, y 6 y 9 de junio); además de *Romeo y Julieta* (30 de junio, 2, 4, 7 y 9 de julio)[48]

Una nota informó acerca de la presentación de estas nuevas obras en el TBA. Describió *Minor threat*:

> …un ejercicio libre con actitudes y poses prestadas de la danza contemporánea, muy al estilo de Paul Taylor *et al*., y con el soporte musical de dos movimientos del Concierto para piano y orquesta K. 466 de Mozart. Más que un trabajo para solistas, hay un trazo coreográfico para diez bailarines en que es más importante transmitir los mecanismos de las relaciones y distintas maneras de comunicarse de los habitantes de las grandes urbes con los códigos y señales aprendidos en la diaria rutina, que el virtuosismo —aunque también lo hubo.

Tania Rodríguez, Fidel García y Erik Campos en *Caballos de vapor.* Coreografía de Maurice Wainrot.

En el reportaje realizado, el coreógrafo reconoció que los bailarines de la CND eran bastante dúctiles y se adaptaban a distintos estilos coreográficos con resultados satisfactorios, y a veces "desplegando aptitudes muy por encima del material que se les impone". El periodista manifestó entonces que *Minor threat* había convencido por la confluencia de su musicalidad, inventiva y coherencia de su mensaje. *Violostries* le pareció un *pas de deux* propio de la época en que fuera compuesto, con influencia de Maurice Béjart, "verdadero *enfant terrible*" de la Ópera de París: "El lenguaje convulso escogido por Descombey, la exagerada gesticulación y el intríngulis gratuito para cada caso son típicos del barroquismo de los sesenta, entre epígonos y seguidores del mencionado Béjart". Consideró que en *Caballos de vapor*, obra muy esperada por la partitura de Carlos Chávez, Wainrot se había quedado en la "complaciente mirada del extranjero que sólo ve lo superficial y nunca la esencia de un país". Para el autor de la nota, su desencanto se produjo desde la primera visita de Wainrot, cuando montó *El pájaro de fuego.* En esa ocasión corroboró "que por muchos chiles con que adorne sus coreografías, no picarán jamás".[49]

Carmen Correa y Raúl Fernández en *Minor threat.* Coreografía de Mark Godden. Foto: Felipe Monsiváis.

Según César Delgado, *Minor threat,* del coreógrafo residente del Ballet Real de Winnipeg, resultó una pieza de una magnífica manufactura, donde resaltó la integración de la parte balletística con la musical. Sin embargo, dijo que el ballet era de "una frialdad mayúscula". De *Violostries* opinó que se había apoyado en una escultura del venezolano Jesús Soto, que otorgó un atractivo visual al dueto de Descombey; la interpretación, magnífica, había estado a cargo de Carolina Capdevilla y Jaime Vargas. *Caballos de vapor* demostró una ausencia de investigación sobre algunos bailes tradicionales de México, como *La sandunga*, lo que ocasionó, según el crítico, una pobreza patética en el movimiento utilizado.[50]

[47] Mark Godden fue el primer coreógrafo residente del Ballet Real de Winnipeg desde 1990. Fue solista de la misma compañía e interpretó ballets de Jiri Kylian y Peter Martin. En 1998 presentó su primera coreografía, *Formas de distinción*, después compuso *Sequoia, Sonata para violoncello no.1, Rapsodia española, Juegos de agua y Mito-pas de deux*, con la que obtuvo el premio más alto en el Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria, en 1990. En 1991 creó *La princesa y el soldado*, también galardonada en el Concurso Internacional de Ballet de Helsinki, Finlandia. En 1992 estrenó *Ángeles en la arquitectura*, año en el que por primera vez se presentó *Sequoia* en México.

[48] Boletín informativo del INBA, núm. 385. México, D. F., 7 de mayo de 1996, ACND, Cenidi Danza.

[49] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit*., p. 639.

[50] C. Delgado Martínez, "Estrenos de la CND", en *Excélsior*. México, D. F., mayo de 1996, ACND, Cenidi Danza.

Ernesto Quenedit en *Giselle*. Coreografía de Jean Coralli y Jules Perrot. Foto: Felipe Monsiváis.

En abril la CND se presentó en el Centro Nacional de las Artes durante el Día Internacional de la Danza. En la Sala Miguel Covarrubias, los días 15, 22 y 29 de junio, la CND bailó *Giselle* (alternando los primeros bailarines Irma Morales (15), Blanca Martínez (22) y Laura Morelos (29); y Jesús Morales (15) Ernesto Quénedit (22) y Jaime Vargas (29).[51]

Con Horacio Lecona al frente de la compañía, ésta se abrió al mundo; gracias a él se consiguieron becas a Nueva York para los bailarines y se trajeron maestros europeos y americanos. Su tendencia fue también hacia las modalidades contemporáneas en la danza clásica, por lo que proporcionó otros entrenamientos a la compañía, entre ellos, pilates y gimnasia. Diana Angelini considera que este entrenamiento cambió la figura de los bailarines: los saltos eran más ágiles, más "hacia arriba".[52] En opinión de algunos bailarines, la técnica cubana da mucha fuerza pero provoca musculatura voluminosa, mientras que la técnica americana alarga las extremidades.

Horacio Lecona comenta su función antes de asumir el cargo directivo:

> La compañía tenía una estructura en la que había un director artístico, que era el maestro Alonso, y un director ejecutivo que era el que realmente implementaba todo lo que ocurría en la compañía, que era Ricardo Calderón. En mi caso, yo no me encargaba de las cuestiones administrativas, había un área diferente para eso. Lo que yo hacía era instrumentar lo que el director quería que pasara en la compañía, las funciones, el salir de gira, el organizar las temporadas, darle coherencia a esas temporadas para que pudiéramos cumplir con la misión que se pretendía alcanzar […] digamos, instrumentar las ideas que él iba imaginando.[53]

Lecona era un convencido de los consejos académicos y los consejos artísticos, al considerar que dos cabezas piensan más que una. La compañía tenía ciertas funciones que cumplir, como las temporadas en el TBA, la temporada de *El lago*, pero desde la perspectiva de Lecona, México merecía una compañía con otras características. La CND era —y sigue siendo— la única compañía clásica, o de bailarines entrenados en técnica clásica, y tenía que dar respuesta a su nombre. Con apoyo del doctor Estrada, director del INBA, Lecona presentó un proyecto nuevo que cumplía con las funciones tradicionales: presentarse en la ciudad de México con muestras del repertorio tradicional, pero con un nivel técnico y artístico que compitiera con las compañías más importantes del mundo. En su proyecto, ideó la manera en que la compañía pudiera incluir el trabajo de los coreógrafos más importantes de esas grandes compañías. Asimismo programó muchas giras al interior de la república, en colaboración con Conaculta y los gobiernos de los estados. La compañía fue a los lugares obvios: Guadalajara, Monterrey, Aguascalientes, pero también a lugares donde había que presentarse en la plaza de un pueblo, lo que dejó una huella importante en personas que probablemente nunca habían visto ballet en su vida, pero que tenían una gran sensibilidad.

Desde su perspectiva, la CND se refrescó al invitar a coreógrafos, bailarines y los mejores maestros en el mundo, que entrenaban al NYCB o a las compañías europeas. Ellos le mostraron a la compañía la versatilidad que requiere un bailarín en la época contemporánea. Lecona indica que no se prefirió a ninguna escuela, había maestros tanto de la escuela norteamericana como de la europea. Desde su perspectiva, el nivel de una compañía lo marca el más débil de sus bailarines, entonces había que trabajar con toda la compañía para elevar su nivel. Se planeó realizar grandes montajes, y por primera vez la compañía invitó a especialistas en John Cranko para montar *Romeo y Julieta*. Con ello, afirmó Lecona:

[51] Programa de mano *Giselle* en la Sala Covarrubias, CND, SMC, UNAM/INBA/Difusión Cultural UNAM. México, D. F., junio de 1996, ACND.
[52] Diana Angelini, en entrevista realizada por María Cristina Mendoza. México, D. F., 15 de febrero de 2012 (la conversación no se grabó a petición de la entrevistada).
[53] Horacio Lecona, en entrevista realizada por María Cristina Mendoza.

"logramos generar un entusiasmo muy grande en maestros, bailarines y coreógrafos: la gente de fuera hablaba de la CND, sabían que México tenía una compañía de ballet que estaba trabajando […] no se puede hacer una compañía en un día, un año, es un trabajo permanente, constante, un esfuerzo sostenido [...] Ése era el propósito".[54]

Lecona considera que en México falta mucha información y educación en términos del arte y el ballet, de lo que ha ocurrido y ocurre en otros lugares del mundo. Por eso, él organizó el Congreso Mundial de Ballet en Monterrey, e invitó a las escuelas "del Kirov, del Bolshoi, la escuela china, la Ceccetti, la del Royal Ballet, en fin, a las escuelas que están formando bailarines del más alto nivel en el mundo". Asevera Lecona: "Creo que fue muy bueno, aprendimos muchas cosas, pero creo que nos falta aprender muchas más, especialmente en nuestras escuelas, donde se están produciendo bailarines profesionales". También menciona que debe contarse con buscadores de talentos, como lo hacen los chinos, que están alcanzando un nivel elevado en la danza: "Nosotros estamos trabajando con lo que llega. La Escuela Nacional abre sus puertas a los niños o a las mamás de los niños que quieren que sus hijos se inscriban para ser bailarines".[55]

En cuestión de línea artística, Lecona se inclinó por el repertorio tradicional, enriquecido por coreógrafos especializados en bailarines entrenados en danza clásica, debido a que la danza contemporánea tiene otra dinámica completamente distinta que, en su opinión, no corresponde al perfil que debe tener la CND:

> La compañía debería incluir las dos cosas, tener un área que sea muy clásica, de lo clásico lo mejor […] con las producciones que permitan aprovechar las condiciones técnicas que existen en este momento para hacer un espectáculo vital. La compañía no puede ser un museo, no puede presentar *Giselle* como se presentó originalmente. Un poco recuerdo que el maestro Alonso quería remontar *Apollo*, el que había hecho Balanchine, "el original". En el caso de Balanchine, pues sí, hay una estructura que cuida y respeta la producción, pero que también va reconociendo que simplemente los teatros ya son otra cosa, los públicos son otra cosa. Si se quiere mantener vigente un repertorio, debe ser lo clásico "bien vestido", darle toda la fuerza que tiene el contexto contemporáneo. Por otro lado […] creo que tendría que invitarse permanentemente a los coreógrafos más destacados del mundo, además de comisionar obra a los mexicanos. Necesitamos trabajar en el desarrollo de nuestros creadores, eso es fundamental. Yo creo que ésa es una gran idea. Es un tema de balance en lo que se trabajó mucho cuando estuve en la dirección de la CND […] Si sólo pensamos en la cantidad de funciones que se van a ofrecer al año, el nivel artístico, inevitablemente, va a disminuir. Porque para que una obra llegue al escenario limpia necesita tiempo, ensayo, salón, ojos, cuidado, atención, un esfuerzo dirigido al desarrollo de los bailarines.[56]

Horacio Lecona también inició con la modalidad —que ya se había intentado antes— de que los ensayos fueran con piano, en busca de establecer otra relación de los bailarines con la música:

> …el arte no es un tema de entretenimiento [...] Yo soy un firme convencido del poder del arte en la transformación de la gente. El ballet en particular tiene la capacidad de tocar fibras profundísimas en el público, en cada persona. Si logramos que una función de *El lago* conmueva al público […] que no digan: "¡Qué bonito está!", o que lo que más les gustó fueron "los cohetes, los caballos".[57]

Desde su convencimiento interno y honesto concibe que si una función conmueve al espectador, éste se convierte en un seguidor apasionado, y afirma que mantener un repertorio de clásico no obedece a que la compañía quiera mantener una pieza de museo. *Giselle* se ha convertido en una pieza clásica "porque de alguna manera encierra los valores humanos que nos son comunes. *Giselle*, en su época, conmovía a su público al igual que hoy, porque son nuestras pasiones, son las cosas que vivimos, hoy en el 2012, aquí y ahora, todos".[58]

[54] *Loc. cit.*
[55] *Loc. cit.*
[56] *Loc. cit.*
[57] Horacio Lecona en entrevista citada.
[58] *Loc. cit.*

Blanca Martínez y Ernesto Quenedit en *Giselle*. Coreografía de Jean Coralli y Jules Perrot. Foto: Felipe Monsiváis.

Ya como coordinador de Danza, Horacio Lecona siguió apoyando a la compañía junto con el doctor Estrada, quien fue:

> …un maravilloso director y un enorme líder [que además] entiende la importancia del arte en el contexto social […] Cuando hicimos el congreso, México le dio un reconocimiento a una bailarina incuestionable, por primera vez Bellas Artes le brindó una medalla a Natalia Makarova como reconocimiento y agradecimiento por haber presidido el congreso, pero eso representó una oportunidad para México de entrar a ese nivel, en ese círculo en que no hemos entrado, no somos del club del Kirov o del Bolshoi todavía, pero se quería lograr una presencia.[59]

Horacio Lecona considera que el Estado mexicano tiene que generar las condiciones para que los artistas se desarrollen de manera suficiente y ello les permita comunicarse con el resto de la población para, juntos, lograr un mejor país. Declara: las preguntas que un funcionario se debe hacer son: "¿Qué necesita la gente?, ¿qué hace falta en términos artísticos, para que nuestra gente, hoy que estamos viviendo estas circunstancias terribles, para que nuestros jóvenes decidan elegir un violín, o unas mallas, o un lienzo para pintar, en lugar de agarrar un arma?" Lecona narra su experiencia en el Festival Cultural Sinaloa, que sólo duró seis años:

> …las primeras ocasiones, mucha gente de la población no había tenido oportunidad de estar en contacto con el arte […] Después de seis años de trabajo muy intenso, en el que el público tuvo la oportunidad de ver lo mejor del mundo en términos artísticos, bueno, qué puedo decir. El primer año de gobierno, cuando empezó el licenciado Labastida, el índice de violencia era espeluznante. La primera vez que fuimos y vimos la situación, dijimos: "vamos a ver cómo podemos con esto" […] En el segundo, en el tercero, en el cuarto año, eso se redujo enormemente. En la calle, la gente empezó a platicar […] Lo que ahora hay de la escuela de ópera, de música o de danza en Mazatlán, lo que está ocurriendo ahí, deriva de esa semilla que se sembró […] El ballet es capaz de transformar […] En esa época, el índice de seguridad, de problemas sociales, disminuyó enormemente y tenemos un estudio que fue muy serio, y está claramente identificada la importancia que tuvo la incidencia de las artes en la sociedad […] Muchas actividades se hicieron en las calles y la compañía fue factor fundamental de esa transformación, porque estuvo los seis años ahí. El festival duraba diecisiete días y la compañía probablemente daba treinta y cinco funciones. Una barbaridad [...] Yo sé que el perfil de cada director marca lo que es la compañía en cada momento. En la época en que a mí me tocó, nuestra prioridad era que el nivel artístico fuera capaz de conmover a la gente para poder aportar algo.[60]

Como muchos otros trabajadores del arte, Lecona afirma que en México no existe una política cultural, lo cual ocasiona muchos problemas, pues se vive de acuerdo con los proyectos sexenales y cada nueva administración inventa algo nuevo:

> Entonces decimos, bueno, la CND a veinte años quiere lograr esto, y a mí me tocó contribuir en este pedacito de tiempo para que avance esos tres pasos […] no hay planes estratégicos a largo plazo, porque la estructura nacional así está definida, entonces llega un director nuevo y hace lo que piensa que es mejor. Yo creo que todos llegamos ahí con la intención de hacer lo mejor que podemos. Le atinamos en algunas cosas y nos equivocamos en otras […] no hay un plan de largo aliento. En otra época, hubo personas que tenían la suficiente influencia para generar un proyecto nacional, hablo de Diego Rivera, hablo de esa

[59] *Loc. cit.*
[60] *Loc. cit.*

> época. Se tenía la visión de que las artes podían apoyar la transformación del país. La creación del nacionalismo posrevolucionario […] que da origen a tantas cosas, a la misma compañía, a Guillermina Bravo, o a la literatura. Había un gran e influyente artista que era respetado y escuchado por gente como Vasconcelos, que permitían que esa estructura gubernamental poderosa se convirtiera en un instrumento de Estado. Yo creo que a todo ese grupo todavía le tocó vivirlo a Pepe Solé, a Nellie Happee […] La misma Amalia inventó lo que inventó a través de esa búsqueda, y hoy siento que eso se ha perdido.[61]

Sin embargo, considera que en estos momentos existe algo muy bueno: las muchas voces, la pluralidad.

En opinión de Echevarría, *Romeo y Julieta* fue un gran aprendizaje para la compañía. Ella se encargó de la obra, de aprenderla y de asistir a Jane Brune, y afirma que Horacio Lecona consiguió montar las obras *Minor threat* y *Oneguin*, esta última, una joya. "Horacio es muy movido… Volteó a Nueva York y a Europa." En cuanto a la técnica, dice no estar muy segura de sus bondades, pues "mandó gente a Nueva York y empezaron las fracturas: hubo un momento en que teníamos seis bailarines enyesados". Desde ese momento ella se dedicó a ensayar y dejó de dar clase, ya que no quiso dar el viraje a una nueva metodología.

Carmen Correa opina que con Fernando Alonso se montaron obras importantes, como *Carmen* y *Majísimo*, y las describe como propias de la visión cubana:

> …pura cuestión virtuosa, técnica, la pareja principal y las otras tres chicas; en el 88 también se montó *Rara avis* y *Muñecos*, después vino la *Carmen, Dionaea,* también *Sequoia* en el 92 […] después Horacio, y después, para mí es la mejor época, se monta *Minor threat,* de Mark Godden, que para mí es una de las mejores piezas de danza contemporánea que tiene la compañía; *Deseo*, de James Kudelka; *La pavana del moro,* que es un gran logro que la compañía la tenga, pues es una obra representativa; *¡Esquina bajan!*, *Fragmentarios*, *El pájaro de fuego* […] El fracaso rotundo de los chiles, que nunca me acuerdo cómo se llamó [*Caballos de vapor*] con música de Chávez […] eran puros chiles, no fue muy afortunada. Yo hacía un tango, y mucho del tema del vestuario era como veracruzano, con un toque folclórico. Pero *El pájaro de fuego* es una pieza que, en cuanto a coreografía, fue importante. *¡Esquina bajan!* fue un éxito sin precedente, al igual que *Carmina Burana*.[62]

Carolina Vivet y Javier Moreno en *Fragmentarios*. Coreografía de Carlos López. Foto: Felipe Monsiváis.

[61] Horacio Lecona en entrevista citada.
[62] Carmen Correa en entrevista citada.

Capítulo XII

Los años de Cuauhtémoc Nájera (1996-2002)

Quizá debido a las presiones existentes para que la CND tuviera un director, el 1 de julio de 1996 se nombró a Cuauhtémoc Nájera como tal. Un boletín informativo, con fecha del 16 de agosto de 1996, mencionó que la temporada de otoño de la CND estaría bajo su responsabilidad,[1] y el 28 de junio se anunció a la prensa, de manera formal, su nombramiento. Gerardo Estrada dio a conocer que, con el objetivo de abrirse a lo que acontecía en el mundo en materia de danza, se había conformado un grupo de asesores de la CND a cargo del bailarín inglés David Howard y de la muy conocida Nellie Happee. Por su parte, Nájera expresó que con este compromiso se concretaba un sueño que le daría la oportunidad de impulsar a los grandes bailarines que integraban la CND, de proyectarlos al extranjero, y de incrementar el público para sus presentaciones, pues la danza mexicana alcanzaba un nivel a escala mundial.[2]

En entrevista con Dora Luz Haw, Cuauhtémoc Nájera aceptó que la CND no tenía un estilo, ni un lenguaje propio, por lo que ése sería uno de los objetivos prioritarios a trabajar, además de conservar y renovar las obras clásicas del repertorio para que no se convirtieran en piezas de museo; contratar a coreógrafos mexicanos con un lenguaje moderno y contemporáneo; difundir el trabajo realizado a nivel internacional; agilizar los montajes coreográficos; y equilibrar el número de piezas clásicas y modernas. En ese momento la CND estaba conformada por setenta y cuatro bailarines, ocho maestros y tres pianistas.[3]

Para el XI Homenaje Una vida en la danza, el 6 de agosto, la CND participó con las obras *Minor threat* y la *Suite de Don Quijote* en el TBA.[4]

Durante la temporada de otoño presentó como primer programa *Romeo y Julieta*, de John Cranko (los días 8, 10, 12, 17, 19 y 22 de septiembre; en los papeles protagónicos actuaron Laura Morelos, Tihui Gutiérrez, Sandra Bárcenas, Raúl Fernández y Jaime Vargas).[5] El segundo programa fue *Deseo*, coreografía de James Kudelka (con música de Sergei Prokófiev), obra en la que participaban siete parejas "en celebración de la pasión, el placer y el deseo bajo la luz de la luna"; y *La sílfide y el escocés* (los días 13, 15, 17 y 20 de octubre, funciones dedicadas al 75 aniversario de la SEP).[6]

Catalina Garza y Carmen Correa en *Minor threat*. Coreografía de Mark Godden. Foto: Felipe Monsiváis.

[1] Boletín informativo núm. 755, INBA. México, D. F., 16 de agosto de 1996, ACND, Cenidi Danza.
[2] S/a, "Nájera a la CND", en *Excélsior*. México, D. F., 28 de junio de 1996, ACND, Cenidi Danza.
[3] Dora Luz Haw, "Buscarán que tenga lenguaje propio", en *Reforma*. México, D. F., 17 de julio de 1996, ACND, Cenidi Danza.
[4] XI Homenaje Una vida en la danza, CND, PBA, INBA/CNCA/Cenidi Danza. México, D. F., 6 de agosto de 1996, ACND.
[5] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., septiembre-octubre de 1995, ACND.
[6] Programa de mano *Deseo, La sílfide y el escocés*, CND, TBA, INBA/CNCA. México, D. F., octubre de 1996, ACND.

Cinco días después, una intervención de Carlos Ocampo manifestó la esperanza de que la nueva directiva pudiera infundir vitalidad a la compañía. Habló de John Cranko y su obra "de los sesenta", *Romeo y Julieta,* reposición que sirvió para delatar "la precariedad del medio dancístico mexicano". Previo a su explicación expuso el complejo proceso de la formación y el sostenimiento de una compañía de ballet que, salvo excepciones notables como la escuela cubana, era resultado de "una tradición prolongada y de un soporte económico más bien generoso", que además se afianzaba en "la degustación del producto dancístico", el cual a su vez exigía "un ojo conocedor, una tradición, un hábito sustentado, asimismo, un mínimo de bienestar económico". Reconoció que en México esto sucedía de una manera "muy exigua", pues pocas veces se presentaban las obras clásicas completas, lo que impedía la formación de un público enterado. Pese a que la CND contaba con un notable apoyo económico, ésta se mantenía, desde su perspectiva:

> …dentro de los límites del decoro, pero nada más, entonces se explica la gélida recepción que el ballet de aliento shakesperiano provoca en un respetable, muy trajeado y todo, pero más bien indiferente a lo que transcurre en escena. La puesta se cumple dentro de los linderos de lo correcto: ni apantalle que encandile, ni pobreza que deprima; la ejecución por su lado, resuelta, solvente: los bailarines se saben la coreografía, sin embargo no se la apropian; la habitan metódicamente, como buenos discípulos. Y ya…

Para concluir aseveró que la representación "convence poco, no conmueve, y jamás propicia la emoción estética, el arrebato". Asimismo, se encontraba a la espera de que Nájera refrescara el repertorio con obras más acordes a "nuestra realidad, con material coreográfico que ataña a sus bailarines y propuestas que consoliden un público".[7]

Raúl Díaz felicitó a la CND, en particular al cuerpo de baile, por su actuación en *Romeo y Julieta*, debido a que "las primeras figuras mostraron estar a la altura de cualquier compañía internacional y las escenas de masas destacaron". Díaz se refirió a la enorme responsabilidad que adquiría Nájera para superar el nivel alcanzado hasta el momento.[8]

En septiembre, entre las actividades del First International Ballet Festival of Miami, la CND bailó (el día 21) *Giselle, pas de deux* del segundo acto (con Laura Morelos y Jaime Vargas), y el día 22, *Pas de deux a trois*, con los mismos intérpretes, en el Dade County Auditorium.[9]

En el Teatro Peón Contreras, de Mérida, y durante el III Festival de Danza Oc'ohtic, la CND se presentó con *Deseo, Minor threat* y *Suite de Don Quijote* (11 de noviembre).[10] Con el mismo programa participó en el Homenaje Nacional a Guillermina Bravo, llevado a cabo en el 3er Festival de Danza del Golfo (del 8 al 17 de noviembre), en Xalapa, Veracruz, y en la Sala Grande del Teatro del Estado (el día 9).[11] En el TD, dentro de su programa de Danza escolar, presentó *Vivaldi para trece bailarines* y *Baile de graduados* los días 12 y 13 de noviembre.[12]

Una vez más la CND fue invitada para el II Festival de Otoño Cultural San Ángel, con *Vivaldi para trece bailarines* y *Baile de graduados* en la Plaza de San Jacinto (el 15 de noviembre).[13]

Eugenia Pérez Olmos escribió en *El Nacional* que la CND estaba experimentando cambios favorables promovidos por su director, Cuauhtémoc Nájera, quien, además de ser muy exigente —según le indicaron algunas personas al transitar por los pasillos— quería "brindar un lenguaje a la organización". Desde la perspectiva de Nájera, los coreógrafos debían montar obras específicas para la CND, tanto del repertorio tradicional como del ballet contemporáneo, pero sin ponerlas a competir. Aseveró que no hacían falta coreógrafos en México, aunque aceptó que la CND no contaba con muchos de ellos en ese momento. Anunció entonces que *El cascanueces* tendría nueva producción, ya que después de veinte años de presentaciones, el vestuario se había desgastado. La escenografía —espectacular y llamativa— sería obra de Laura Rode y el vestuario estaría diseñado por Carlo Demichelis. Otro de los cambios fue que

[7] Carlos Ocampo, "*Romeo y Julieta*, hoy", en *El Financiero*. México, D. F., 20 de septiembre de 1996, ACND-BNA.
[8] Raúl Díaz, "*Romeo y Julieta*", en *El Día*. México, D. F., 25 de septiembre de 1996, ACND, Cenidi Danza.
[9] First International Ballet Festival of Miami, Miami Hispanic Ballet/American Airlines. Miami, Florida, septiembre de 1996, ACND.
[10] Programa de mano XIII Otoño Cultural del Mayab 96, CND, TPC, III Festival de Danza Oc'ohtic, INBA/Instituto de Cultura de Yucatán/Conaculta. Mérida, Yuc., 11 de noviembre de 1996, ACND.
[11] Programa de mano Homenaje Nacional a Guillermina Bravo, III Festival de Danza del Golfo, INBA. Xalapa, Veracruz, ACND.
[12] Programa de mano Programa de Danza Escolar, CND, TD, CNCA/CND/INBA. México, D. F., noviembre de 1996, ACND.
[13] Programa de mano 2º Festival de Otoño Cultural San Ángel, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Cultural San Ángel. México, D. F., 15 de noviembre de 1996, ACND.

Clara sería interpretada por una niña de la escuela de danza, aunque el 8 de diciembre lo bailaría Beatriz Correa, quien se despedía de esa manera de la escena después de veinte años de carrera. Entre los proyectos del próximo año estaba contemplado que la CND trabajaría con los coreógrafos Dariusz Blajer, Carlos López, Cristina Gallegos y Michel Descombey, y que se promoverían talleres creativos, cuyo resultado sería presentado en el TD. El director concluyó diciendo que la compañía participaría en una producción de Alejandro Luna, con guion de Juan Villoro, en el que se conjuntarían a coreógrafos independientes para producir un espectáculo original sobre la ciudad de México.[14]

Para finalizar el año la compañía preparó *El cascanueces*, que se exhibió los días 1, 3, 7, 8, 10, 14 y 15 de diciembre.[15] El 14 de diciembre *El cascanueces* se transmitió a través de pantalla gigante y vía satélite por segundo año consecutivo, así como por televisión, en la programación del Canal 22.[16] Ana Lilia Rojas expresó que, contrario a lo que se pensaba, "la gente reunida demuestra que está ávida de manifestaciones culturales […] familias enteras, parejas de enamorados y niños de la calle, entre otras personas, componen el público heterogéneo que se molesta cuando algún despistado llega inoportunamente y se coloca frente de quienes han seguido la función".[17]

Tras asistir a una presentación de *El cascanueces*, José Antonio Fernández se cuestionó la necesidad de una nueva producción, y argumentó que la de Eugenio Servín todavía podría haber funcionado con sólo darle una "manita de gato". Además, afirmó que la nueva escenografía "era menos bella que la anterior".[18]

La apertura hacia el entrenamiento, iniciada por Horacio Lecona, tuvo continuidad con la nueva dirección y la perspectiva coreográfica se inclinó hacia las expresiones contemporáneas de avanzada. En su etapa de bailarín, Nájera había ido varias veces a Nueva York, por lo que decidió acercarse aún más a la escuela neoyorquina y afirmó que la mezcla de escuelas (cubana y neoyorquina) no era contradictoria, pues el BNC tenía como base la escuela de Balanchine, que a su vez se caracterizaba por la influencia italiana y de otras escuelas europeas. Sin embargo, también invitó a destacados maestros y bailarines cubanos, tales como Loipa Araujo, Aurora Bosch y Mario Galizzi, pues no quería que la compañía se quedara con una sola línea de trabajo, además de percibir y reconocer la evolución que había tenido la escuela cubana. Con plena razón Nájera argumentó que lo que le daba personalidad a una compañía no tenía que ver con la técnica, sino con un trabajo autoral, y ejemplificó: "La escuela que fundó Balanchine estaba hecha para que la gente bailara el tipo de coreografía que él quería. El hizo bailarines para un tipo de coreografía".[19] De esa manera, dio libertad a los miembros de la CND para seleccionar su entrenamiento, por lo que la obligatoriedad de entrenarse dentro de la misma se suprimió. Sin embargo, México no contaba en aquel entonces —ni ahora— con la cantidad y calidad de escuelas y maestros existentes en Nueva York, por lo que, según algunos observadores, los miembros del grupo empezaron a mostrar retroceso en su calidad técnica.

Al asumir la dirección de la CND, Cuauhtémoc Nájera tuvo muchas cosas a su favor: Horacio Lecona la había fortalecido, y él era conocido en el medio, respetado y querido, lo que facilitó las indispensables negociaciones para obtener apoyos y recursos. La CND nació con el conflicto entre lo clásico y lo contemporáneo, entre la innovación y el conservadurismo, y Nájera consideraba que probablemente así debía continuar: "La CND debe presentar una temporada de *El lago de los cisnes*, de *El cascanueces*, que recaude muchos fondos, y luego darse el lujo de una temporada experimental". Durante su directiva hubo quien se opuso a sus ideas y quien elogió su audacia, pero la mayoría de los que trabajaron a su alrededor reconocieron que tenía ideas muy claras acerca de lo que quería: fortalecer el nivel técnico de los varones, impulsar el trabajo coreográfico de sus integrantes (mexicanos o extranjeros), y a la vez lograr un estreno de las grandes obras del repertorio tradicional cada año. Con él a la cabeza se exhibieron las coreografías *Onegin, Don Quijote, La bayadera,* una versión nueva de *La fille mal gardée*, y otra de *El cascanueces*, y orquestó novedosos proyectos, como *Hoy no circula* o *Danza Rock*. Asimismo impulsó el proyecto de que los maestros de la CND viajaran al extranjero; y todos los meses, a lo largo de tres

[14] Eugenia Pérez Olmos, "Equilibrio entre danza clásica y contemporánea", en *El Nacional*. México, D. F., 30 de noviembre de 1996, ACND, Cenidi Danza.
[15] Programa de mano *El cascanueces*, CND, TBA, INBA/CNCA. México, D. F., diciembre de 1996, AJC.
[16] S/a, "Pasarán *El cascanueces* por Satélite Morelos II", en *Excélsior*. México, D. F., 11 de diciembre de 1996, ACND, Cenidi Danza.
[17] Ana Lilia Rojas, "Millones de personas disfrutaron el cuento navideño *El cascanueces*", en *El Día*, 16 de diciembre de 1996, ACND, Cenidi Danza.
[18] José Antonio Fernández, "Nueva producción de *El cascanueces*: ¿para qué?", en *El Día*. México, D. F., 17 de diciembre de 1996, ACND, Cenidi Danza.
[19] Cuauhtémoc Nájera en entrevista citada.

Irma Morales y Raúl Fernández en *La bayadera*. Coreografía de Laura Echevarría sobre la original de Marius Petipa.

años, la compañía contó con un reconocido maestro invitado. Nájera buscó un equilibrio y explotó al máximo las posibilidades de la compañía, programó muchas funciones de manera que "hubiera espacios para bailar de todo y de que todos bailaran".[20]

El BNC poseía dichas características, y al haberse formado en Cuba, Nájera siguió sus pasos. Como lo hicieran otros directivos, fuera del horario de trabajo abrió un espacio para los bailarines que querían incursionar en la coreografía, acciones todas que redundaron en beneficio de la CND.

A principios de 1997, en el mes de febrero, Carlos Ocampo registró la participación de las bailarinas de la CND en el VII Concurso Internacional de Ballet en París, en la categoría Senior. Indicó que era la primera vez que viajaban bailarinas mexicanas con el apoyo del INBA, y que Rosa Romero obtuvo la medalla de plata con la coreografía *Al otro lado del mundo.* Las bailarinas participantes mencionaron que los maestros con los que tomaron clase en París se asombraron del trabajo dancístico en México, por lo que este concurso, afirmó Ocampo, abría las puertas para nuevos apoyos a otros jóvenes de la CND.[21]

La primera presentación que hizo la agrupación en 1997 fue en Guadalajara, en el Teatro Degollado, para conmemorar el cuatrocientos cincuenta y cinco aniversario de la fundación de la ciudad. Estas fiestas abarcaron del 1 al 16 de febrero, y la compañía bailó los días 8 y 9 la gustada *Carmina Burana*.[22]

Conforme a la rutina establecida, también presentó *El lago de los cisnes* en la isleta del lago del viejo Bosque de Chapultepec (del 27 de febrero al 30 de marzo).[23] Después de veintiún años de haberse instituido esta temporada, el crítico Ocampo dijo que el espectáculo acusaba de "agudos síntomas de humor involuntario, cuando no de esa chabacanería que deja al adjetivo cursi como un elogio que los pasteles de quinceañera merecen a cabalidad". Observó que la puesta en escena había nacido con "una vocación de grandilocuencia, que si en los setentas lopezportillistas podía satisfacer la peregrina idea de lo artístico, hoy hace agua por todos lados". Se cuestionó la idea de que a través de esta escenificación se educaba al público, cuando lo que él apreciaba era:

> …una escenografía de pretensiones realistas que ni Cachirulo hubiera aceptado en su cuento fantástico, un desempeño disparejo en lo que a los coros se refiere, una narración impregnada de ambiciones poético-preciosistas emitido por una voz engolada; príncipes blancos que con el cambio de escena se transforman en príncipes mulatos; una interpretación solvente de las princesas transformadas en aves, algunos fuegos de artificio, caballos, patos, cisnes de verdad —faltaba más— ahuehuetes, el castillo, nubes, algunas estrellas o lanchas camuflajeadas como avechuchos, con todo y coronita de pedrería, todo muy propio, muy lindo, como lo corrobora el texto del programa de mano.[24]

Por tanto, se manifestó a la espera de que con el cambio de directiva, y siendo Cuauhtémoc Nájera "un hombre joven, apto y con ideas frescas", hiciera una revisión completa de las obras de la CND para conservar aquellas probadas, pero con nuevas propuestas de interpretación acordes a nuestro tiempo.[25]

Uno de los proyectos de la CND en 1997 fue formar un taller de coreografía en el que la gente joven de la compañía trabajara junto con coreógrafos experimentados, para que los bailarines tuvieran oportunidad de crecer artística y creativamente. Dos de ellas se presentaron en la temporada de primavera: *Remembranzas*, de Alejandro Vargas; y *Trasluz mirada,* de Carmen Correa.[26]

Durante la celebración del Día Internacional de la Danza, en el Teatro de las Artes, el Taller de la CND escogió para su participación las obras *Vivaldi, tres variaciones*, de Carlos López; el *pas de deux* de *El corsario* (con Bárbara García y Alberto Terrero); *Yulunga*, de Alejandro Vargas (música de Dead can

[20] *Loc. cit.*
[21] C. Ocampo, "Éxito de bailarinas mexicanas en París", en *Excélsior*. México, D. F., 8 de febrero de 1997, ACND-BNA.
[22] Programas de mano, carteles y volantes, CND, ACND.
[23] Programa de mano *El lago de los cisnes*, CND, Conaculta/INBA/Socicultur/DDF. México, D. F., 1997, AJC.
[24] C. Ocampo, "Cisnes", en *El Financiero*. México, D. F., 4 de abril de 1997, ACND-BNA.
[25] *Idem.*
[26] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA. México, D. F., junio de 1997, ACND-BNA.

dance, con Sandra Bárcenas); *Adagio* de *Giselle*, segundo acto (con Laura Morelos y Jaime Vargas); y *Diana y Acteón* (con Rosa Romero y Jiandy Martínez).[27]

En marzo la compañía llevó *Giselle* al Teatro Raúl Flores Canelo, del Centro Nacional de las Artes (20, 21, 22 y 23), en la que alternaron los papeles estelares Laura Morelos (el 20), Tihui Gutiérrez (el 21), Blanca Martínez (el 22) y Sandra Bárcenas (el 23); así como Jaime Vargas (el 20), Raúl Fernández (el 21), Igor Iakovlev (el 22) y Jesús Corrales (el 23).[28] También participó en la Primavera Cultural del Mayab con *Fragmentarios, Cisne negro, Diana y Acteón* (*suite*), y *Baile de graduados* en el Teatro Peón Contreras.[29]

Otra gira internacional animó a la CND, que esta vez presentó *Giselle* en Costa Rica, durante la Temporada del Centenario 1897-1997 del Teatro Nacional. En los papeles principales actuaron Laura Morelos o Tihui Gutiérrez, y Jesús Corrales o Jaime Vargas (los días 17, 18 y 20 de abril).[30]

La CND adelantó la información de su temporada de primavera: como primer programa registró *Tema y variaciones, Minor threat* (con Carmen Correa y Raúl Fernández, o Martha de Ita y Guillermo Ríos como intérpretes principales) y *Raymonda*, tercer acto, coreografía de Fernando Bujones (con música de Alexander Glazunov, los días 25, 27 y 29 de mayo, y 1 de junio; en el papel de Raymonda: Laura Morelos, Sandra Bárcenas o Tihui Gutiérrez; y en el de Jean de Brienne: Jaime Vargas, Igor Iakovlev o Jesús Corrales), y *Tema y variaciones* (con Sandra Bárcenas o Laura Morelos, y Jesús Corrales o Jaime Vargas).[31]

Raúl Fernández y Sandra Bárcenas en *Raymonda*. Coreografía de Fernando Bujones.

[27] Programa de mano Día Internacional de la Danza, Teatro de las Artes, Cenart/Consejo Nacional de las Artes/INBA. México, D. F., 29 de abril de 1997, ACND.
[28] Programa de mano Giselle, CND, Teatro Raúl Flores Canelo, Centro Nacional de las Artes/Conaculta. México, D. F., marzo de 1997, ACND.
[29] Programa de mano Primavera Cultural del Mayab, CND, TPC, Instituto de Cultura de Yucatán/INBA/Mexicana de Aviación. Mérida, Yuc., abril de 1997, ACND.
[30] Programa de mano Teatro Nacional, Temporada del Centenario 1887-1997, CND, Banco Nacional/Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. San José, Costa Rica, abril de 1997, ACND.
[31] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada de Primavera, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., mayo-junio de 1997, ACC.

El segundo programa fue *Fragmentarios*, estreno de Carlos López (con música de Joaquín López *Chas*); *Remembranzas*, de Alejandro Vargas (con música de Leo Delibes); *Jeremías 10:23*, estreno de Cristina Gallegos (con música de Ennio Morricone);[32] y *Trasluz mirada,* de Carmen Correa (los días 5, 7 y 8 de junio).[33] El tercer programa era *Romeo y Julieta* (los días 19, 22, 26 y 29 de junio, y 1, 3 y 4 de julio).[34] *Remembranzas* fue una obra dedicada a Jorge Cano, quien cumplía cincuenta años de vida profesional. En el programa, Cecilia Aguilar Catillo escribió: "No borraremos los años maravillosos, sólo despertaremos nuevamente tus ilusiones. Recuerda que al irte no morirás, renacerás siempre en un escenario vacío".[35]

En un artículo, Ocampo mencionó el trabajo de Alejandro Vargas, que sobresalía por su propuesta coreográfica.[36] En ese momento se estableció como objetivo del taller "que los jóvenes (bailarines), al lado de los experimentados, tengan la oportunidad de crecer creativa y artísticamente, en búsqueda continua".[37]

Una nota apuntó en mayo de 1997:

> En el Teatro Julio Castillo, el Taller de la CND, bajo la coordinación de Reyna Pérez, Alejandro Vargas y Ares Perezmurphy, bailó: *Vivaldi para trece bailarines, Festival de las flores en Genzano, Chaikovski pas de deux, Trasluz mirada,* de Carmen Correa (con música de David Darling), y *Remembranzas*, de Alejandro Vargas (con música de Leo Delibes, Franz Schubert y J. S. Bach, los días 16, 17 y 18 de mayo).[38]

Carlos Ocampo redactó entonces que uno de los objetivos de Nájera era "conformar un instrumento que modifique la estructura jerárquica que ordena el funcionamiento de este aparato dancístico. Así las cosas, el Taller de la CND abre una alternativa para que los bailarines jóvenes interpreten roles que de otra forma sólo alcanzarían a encarnar ya cerca de la senectud; por añadidura, quienes deseen incursionar en la inventiva coreográfica disponen de la oportunidad en un contexto que no implica satisfacer los apetitos del público balletómano que acude a Bellas Artes y que, en mucho, contribuye a mantener a la CND como una institución estática que maquila los trillados caballitos de batalla". En el Teatro Julio Castillo el programa se dedicó, según afirmó Ocampo, a la belleza formal, el virtuosismo o el repertorio tradicional. "Las obras fueron *Vivaldi para trece bailarines, Festival de las flores en Genzano* y *Chaikovski pas de deux*. A éstas se sumaron *Trasluz mirada*, un dueto correcto, y una pieza que quiebra muchos de los moldes prestablecidos: *Remembranzas*, de Alejandro Vargas". Después de la descripción de la obra se preguntó: "¿Podrá el dinosaurio cambiar de piel?"[39]

Mario Saavedra mencionó que la compañía no estaba en su mejor momento y se refirió al primer programa: "Anquilosada en prácticas y rutinas que ya poco o casi nada nos dicen, dicha impresión se hizo sobre todo notoria en el primer número: *Tema y variaciones*"; en cambio gustó de *Minor threat*, en la que sobresalieron Carmen Correa y Raúl Fernández, y destacó en *Raymonda* a Eugenio Servín como escenógrafo y diseñador del vestuario, y como intérpretes a Laura Morelos y Jaime Vargas: "jóvenes que han dado a México múltiples satisfacciones, tanto en certámenes como en puestas internacionales". Asimismo subrayó de manera especial a Elena Pirrone y Raúl Fernández en los roles de carácter.[40]

---

[32] En *Jeremías 10:23* participaron: Irache Borlegui, Carmen Correa, Alma Rosa Cota, Débora Díaz, Maricarmen Flores, Fidel García, Alberto de León, Jiandy Martínez, Caleb Olvera, Georgina Paris, Gustavo Sanders y Valeria Sluzar. En *Fragmentarios* bailaron: Giselle Gómez, Carolina Capdevila, Jacqueline López, Tania Rodríguez, Amaranta Argüelles, Deborah Díaz, Maricarmen Flores, Esther Inzunza, Georgina Paris, Deneb Catelán, Raúl Fernández, Guillermo Ríos, Raúl Salazar, Gerardo Gil, César Tizcareño (los días 5 y 8); y Jacqueline López, Tania Rodríguez, Maricarmen Flores, Georgina Paris, Elena Pirrone, Rosa Romero, Valeria Sluzar, Verónica Valderrama, Carolina Vivet, Mía Muñoz, Fidel García, Rafael Santiago, Raúl Salazar, Jorge Zúñiga y Eduardo Ruelas.

[33] Programa de mano Temporada de Primavera, CND, TBA, INBA. México, D. F., junio de 1997, ACND.

[34] Programa de mano *Romeo y Julieta,* Temporada de Primavera, PBA, Conaculta/INBA. México, D. F., 1997.

[35] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA. México, D. F., junio de 1997, ACC. En esta obra, Jorge Cano tuvo una participación especial, y como elenco se mencionó a Jaime Vargas (5 y 8), Raúl Fernández (7), Alma Rosa Cota, Martha de Ita, Caleb Olvera, Débora Díaz, Jacqueline López, Gerardo Gil, Esther Inzunza, Georgina Paris, María del Mar Mazzaferro y Alma Foster.

[36] C. Ocampo, "Compañía Nacional de Danza: Hojalatería", en *El Financiero*. México, D. F., 23 de mayo de 1997, ACND-BNA.

[37] Programa de mano Taller de la Compañía Nacional de Danza, TJC, INBA/CNCA. México, D. F., mayo de 1997, AJC.

[38] *Idem*.

[39] C. Ocampo, "CND: hojalatería", en *El Financiero*. México, D. F., 22 de mayo de1997, ACND-BNA.

[40] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.*, p. 650.

En otra intervención de Ocampo, el crítico dio a conocer que Fernando Bujones,[41] coreógrafo de *Raymonda*, estaba complacido con el trabajo de los bailarines de la CND y recordó haber sentido igual satisfacción al bailar, años atrás, como *partenair*e de Susana Benavides. En esa ocasión el bailarín estrella, y ahora coreógrafo, habló con respeto del director artístico de la CND —Cuauhtémoc Nájera—, por su deseo de ampliar las posibilidades de la compañía al traer ballets no vistos por el público nacional.

Así también, César Delgado estableció que la CND había respondido bien a Fernando Bujones,[42] quien a su vez se mostró complacido con su director. Con respecto a su coreografía, informó que *Raymonda* era un estreno mundial con base en el original de Marius Petipa, que se modificó bajo la perspectiva de conservar el estilo imperial. Bujones manifestó que el montaje de este clásico era difícil, pero la compañía trabajó con seriedad, lo que dio como resultado un ballet "muy bonito". En la producción se había respetado la tradición imperial, por lo que en su coreografía empleó a todos los bailarines de la agrupación, como si fuera parte de un ballet completo. En *Raymonda* se presentaba la parte folclórica —con las *czardas*— y la propiamente clásica, que se unían en una gran coda al final para dar "brío al montaje".[43]

Para el XII Homenaje Una vida en la danza (16 de agosto) la CND bailó *Raymonda*, con Tihui Gutiérrez y Raúl Fernández, en el TBA.[44]

El 17 de agosto Enrique R. Mirabal publicó que Cuauhtémoc Nájera preparaba una sorpresa para los asiduos a la CND: el encargo de una obra en la que intervendrían cuatro coreógrafos sin relación con la danza clásica y cuya temática sería la ciudad de México: "léase infierno, purgatorio o paraíso, según le toque a cada quien en el tráfico o con los Imeca, rayos, lluvia, manifestaciones". Mirabal transmitió el reto para los coreógrafos involucrados que tendrían que adaptarse a "las bases técnicas y estéticas de una compañía fundamentalmente clásica, acostumbrada a trabajar en grandes producciones, con todo lo que esto implica […] con mayores expectativas que las de los intérpretes con los que [ellos] estén habituados a crear". Por su parte, la CND debía responder "a exigencias poco usuales para bailarines clásicos, como pueden ser actitudes y movimientos muy diferentes a los de *willis* o cisnes, bailar descalzos, introducirse en una estética y manera de concebir diferente a la suya […] acoplarse a una metodología nueva a la hora de crear sus personajes o pasos", pero aseguró que no dudaba de los buenos resultados de "este *Hoy no circula* [nombre de la obra] que se prevé como una nueva etapa en la CND, donde la pluralidad y el ajuste a la época en que vivimos son sobresalientes".[45]

Hoy no circula.
Coreografía de Claudia Lavista.

El 3 de septiembre del mismo año Carlos Ocampo dedicó un artículo especial a la reflexión sobre una compañía de ballet en *Los Universitarios*. En él concibió su estructura "como un enorme galeón en el que navegan y colaboran una gran cantidad de personas", y en el cual cada una cumple una función especializada. Puso de relieve el virtuosismo técnico actual: "Una institución así es, pues, un centro gestor donde los talentos de diverso orden afinan su bagaje discursivo hasta decantar las expresiones que llenan de asombro y deleite al auditorio". Este tipo de compañías debían ser apoyadas por los estados, observó, y después de un corto recorrido histórico desembocó en la directiva de Nájera:

> Las inercias que orientan gran parte del trabajo de la CND obedecen a intereses de orden vario donde los prestigios, las famas y los egos brindados atornillan verdaderas barreras de contención. Con un pie colocado en el repertorio, lo que implica mantener vigentes las piezas que permiten el acceso de públicos masivos a los ofrecimientos del ballet, y otro en pos de campos experimentales, nuestra máxima institución balletística se encuentra en vilo.

[41] Bailarín de origen cubano que fue primera figura del ABT y director del Ballet de Monterrey. Bujones montó esta obra al ABT, el Boston Ballet, la Ópera de Turín, la Ópera del Teatro Municipal de Río de Janeiro, y el Ballet de Monterrey.
[42] C. Delgado Martínez, "La CND responde en *Raymonda*: Bujones", en *Excélsior*. México, D. F., 23 de mayo de 1997, ACND-BNA.
[43] *Idem*.
[44] Programa de mano XII Homenaje Una Vida en la Danza, TBA. México, D. F., agosto de 1997, ACND.
[45] Enrique R. Mirabal, "Hablemos de danza", en *El Heraldo*. México, D. F., 17 de agosto de 1997, ACND, Cenidi Danza.

Se refirió entonces al Taller de la CND, que permitía visibilidad a bailarines y coreógrafos talentosos que, liberados del "peso que significa acceder a los consagratorios ámbitos del Palacio de Bellas Artes [...] prueban armas apoyados en una infraestructura muy sólida y se abren a la experimentación, la única táctica que permite crear las formas nuevas que, al fin, son con las que el espectador espera confrontarse. La moneda del ballet mexicano se encuentra, una vez más, en el aire".[46]

Finalmente, en el mes de septiembre se registró el esperado estreno mundial de *Hoy no circula* (los días 4, 6, 7, 11 y 14).[47] Los coreógrafos participantes en esta interesante obra colectiva fueron Beatriz Madrid, Lydia Romero, Claudia Lavista y Marco Antonio Silva, que utilizaron música de los compositores mexicanos Arturo Márquez, Javier Álvarez, Joaquín López *Chas*, Leticia Alvarado y Crescencio Luviano. Las partes en las que se dividió el programa fueron: Prólogo (conductor Alejandro Vargas), Primer sueño: *El parque,* Segundo sueño: *Arqueología posmoderna*, Tercer sueño: *La azotea,* y Cuarto sueño: *La rebelión del aire.*

Del texto del programa de mano se entresacó el tema:

> La ciudad de México desafía la idea misma de metrópoli […] nadie, ni siquiera el más laborioso de los taxistas ha estado en todas sus calles, capital del horror, y el entusiasmo, presagia el apocalipsis y estimula la supervivencia; es el contradictorio siglo que nos tocó en suerte […] Propósito: poner en movimiento el escenario, registrar la gestualidad, las búsquedas y los encuentros de los cuerpos que habitan en el D. F. Una ciudad se define no sólo por sus edificios, sino por la forma en que la gente se mueve en ella […] *Hoy no circula* recuerda a diario los límites del tráfico urbano: es la jornada prohibida de los nómadas, las coreografías de *Hoy* parten de ese tema.[48]

Patricia Cardona reportó haber visto una cara inédita de la CND, dirigida por Nájera, quien tuvo la audacia de convocar a un equipo de creadores contemporáneos para hacer *Hoy no circula.*[49]

En el Teatro Degollado, de Guadalajara, en el marco de las VII Fiestas de Octubre, "El universo de los sueños", la CND participó los días 7 y 8 de octubre con *Raymonda*, tercer acto, y *Carmina Burana*.[50] Una nota de *El Informador* dio a conocer lo apreciada que era esta última obra en Guadalajara, la cual se presentó dos veces durante el año con llenos completos.[51]

Hoy no circula. Coreografía de Lydia Romero. Foto: José J. Carreón.

Dentro del Programa Danzar, organizado para el TD, la CND bailó los días 25 y 26 de octubre *La fille mal gardée*,[52] que posteriormente se amplió al 1 y 2 de noviembre. Como Programa de danza escolar presentó la misma obra los días 23, 24, 30 y 31 de octubre.[53] En el Teatro de la Reforma, durante el V Festival de Otoño en Matamoros, Tamaulipas (Homenaje a Pilar Rioja), la CND ofreció los *pas de deux* de *El lago de los cisnes, El corsario, Las llamas de París, Giselle, La silla, Festival de las flores en Genzano,* el *pas de vandanges* de *Giselle* y *Suite de Don Quijote* el 25 de octubre.[54] Para el III Festival de Otoño Cultural San Ángel (octubre 19 al 26), en la Plaza de San Jacinto, el Taller de la compañía preparó *El lago de los cisnes* (con Carolina Vivet y Erik Campos), *El corsario* (con Esther Inzunza y Jiandy Martínez), *Las llamas de París, pas de deux* (con Mía Muñoz y Ricardo Vargas), *Giselle, pas de vandanges, La silla* (con Ana Lilia Díaz y Rafael Santiago), *Festival de las flores en Genzano* (con Laura Morelos e Igor Martínez) y la *Suite de Don Quijote.*[55]

[46] C. Ocampo, "Érase una compañía de ballet", en *Los Universitarios* (cuarta época), núm. 3. México, D. F., septiembre de 1997, ACND-BNA.
[47] Programa de mano Temporada de Otoño, *Hoy no circula*, TBA, INBA. México, D. F., septiembre de 1997, AJC.
[48] Programa de mano, ACND.
[49] Patricia Cardona, "*Hoy no circula*", en *Unomásuno*. México, D. F., 13 de septiembre de 1997, ACND, Cenidi Danza.
[50] Volante *Carmina Burana*, CND, Teatro Degollado, Banca Promex/Coca Cola/INBA/Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco/Conaculta. Guadalajara, Jal., octubre de 1997, ACND.
[51] S/a, "*Carmina Burana*, un placer de la vida", en *El Informador.* Guadalajara, Jal., 10 de octubre de 1997, ACND, Cenidi Danza.
[52] Cartel Danzar, TD, CND, INBA. México, D. F., octubre de 1997, ACND.
[53] Programa de mano Programa de Danza Escolar, TD, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/INBA. México, D. F., octubre de 1997, ACND.
[54] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, V Festival de Otoño, Teatro de la Reforma. Matamoros, Tamps., octubre de 1997, ACND.
[55] Programa de mano 3er Festival de Otoño Cultural San Ángel, CND. México, D. F., 19 de octubre de 1997, ACND.

Asimismo se presentó *Cenzontle*, de Reyna Pérez (con fondos musicales del grupo Siembra, y sones populares del estado de Tabasco), *El asesino corazón de naranjas,* de Josué Valderrama (en agradecimiento a Marely Romero, con música de Crescencio Luviano), y *Tiempo constante*, de Octavio Zeivy (con música de Rioji Hekeda), "obra que marca el transcurrir del tiempo en todas las acciones de la vida". En cuanto a las piezas que formaban parte del repertorio de la CND se incluyeron *Voz sumergida*, de Camarena, "un solo que es una reflexión en tono intimista de la mujer, sus vivencias y recuerdos que pasan como el paisaje reflejado a través de una ventana" (con música de Lula Pena), y *Sinfonía para nueve hombres*, de James Kelly.[56]

Después de este magno esfuerzo propositivo, el Taller de la CND presentó su *2 programas dos* en la Sala Miguel Covarrubias, bajo la coordinación de Reyna Pérez, Alejandro Vargas y Ares Perezmurphy. El programa 1 fue *Serenata opus 8*, de Carlos López (con música de Beethoven), *El corsario, Grand pas classique, Hold on to me* y *Corazón negro,* de Reyna Pérez (con música de Jorge Alberto Bueno), en septiembre 19, 20 y 21. *Serenata opus 8, El corsario, Grand pas classique, Sentimientos,* de Diana Angelini (con música de Beethoven), *Dos para el milenio,* de James Kelly (estreno mundial, con música de Underworld, vestuario e iluminación de Víctor Flores), y *No está en los genes,* de Alberto de León (con música de Bach, Philip Glass, Meredith Monk y Poppie Nungena, los días 26, 27 y 28 del mismo mes.[57]

Alma Rosa Cota y Gustavo Sanders en *Dos para el milenio.* Coreografía de James Kelly. Foto: Felipe Monsiváis.

Poco tiempo después la compañía viajó al sur para participar en el I Festival Nacional de Danza de Tabasco, en el Teatro Esperanza Iris, con el programa *Giselle, pas de vendanges, Giselle, pas de deux* del segundo acto, *Dos para el milenio, Trasluz mirada, La muerte del cisne, Hold on to me* y *Remembranzas* (el 16 de noviembre).[58] El 20 y 23 del mismo mes ofreció al público tabasqueño *Giselle, pas de vendanges, Dos para el milenio, Trasluz mirada, La muerte del cisne, Hold on to me* y *Remembranzas*.[59]

En Yucatán, durante el IV Festival Nacional de Danza Oc'ohtic, bailó el mismo programa el 18 de noviembre.[60] En dicha ocasión, Cuauhtémoc Nájera describió a la CND como "un grupo de danza joven, lo que le imprimía al conjunto un sentido de experimentación, creación y búsqueda", sin que ello excluyera a la gente experimentada, e insistió: "somos una compañía que cambia constantemente".[61]

Para finalizar el año de 1997, durante los meses de noviembre (23, 25, 27, 29 y 30) y de diciembre (2, 4, 6, 7, 9, 11, 13, 14, 16, 18, 20 y 21) se escenificó *El cascanueces* en el TBA.[62] El día 21 la función se transmitió en pantalla gigante para que un mayor número de personas pudiera gozarla. Una nota afirmó que, hasta ese momento, *El cascanueces* había sido visto por más de treinta mil espectadores.[63]

No obstante, Ocampo opinó que ese *Cascanueces* era un "descalabro más", el "mal paso" con el que la CND despidió el año. Lo describió como un *Cascanueces* pobre, obvio, "sin ganas", en el que la escenografía de Laura Rode y el vestuario de Carlo Demichelis fueron tristes, de tonalidades grises, negras y blancas, y comentó que sólo había faltado que el árbol de Navidad "tuviera foquitos negros". Señaló también que se extrañaron a las principales figuras y que el cuerpo de baile no proyectó. Desde su perspectiva, los bailarines

[56] *Idem*.
[57] Programa de mano Programas Dos, Taller de la CND, SMC, INBA/CND/Difusión Cultural UNAM. México, D. F., octubre de 1997, ACND.
[58] Cartel I Festival Nacional de Danza Tabasco 97, TEI, INBA/Certeza Tabasco. Villahermosa, Tab., noviembre de 1997, ACND.
[59] Teresa Alejo, "Compañía Nacional de Danza", s/r, ACND. La compañía se presentó en el Teatro Esperanza Iris, de Tabasco, durante el Festival Nacional de Danza Tabasco 97, llevado a cabo en el mes de noviembre.
[60] Programa general del IV Festival Nacional de Danza Oc'ohtic, Teatro Daniel Ayala, INBA/Conaculta/Mexicana de Aviación/Instituto de Cultura de Yucatán/Gobierno del Estado. Mérida, Yuc., noviembre de 1997, ACND.
[61] *Idem*.
[62] Programa de mano *El cascanueces*, CND, TBA, CNCA/INBA. México, D. F., noviembre y diciembre de 1997, AJC.
[63] S/a, "*El cascanueces*, en pantalla gigante", en *Excélsior*. México, D. F., 17 de diciembre de 1997, ACND, Cenidi Danza.

realizaron su trabajo de forma mecánica, sin pasión, entrega o compromiso. La música fue aburrida, además de que "se come la obra", e incluso la participación de los niños le pareció pobre a Ocampo, pues siendo la parte lúdica y fresca, no se profundizó "en estas características." Insistió el crítico en los apoyos económicos recibidos por la CND, a la vez que catalogó al público asistente como clase media y alta, mientras miles de niños que trabajaban no podían asistir a estas presentaciones.[64]
José Antonio Fernández coincidió con Ocampo en que la escenografía y el vestuario de Eugenio Servín eran superiores a la nueva producción, cuyos tonos eran más propios para un velorio.[65]

En una entrevista, Cuauhtémoc Nájera conversó con Ocampo acerca del trabajo que planeaba realizar con la compañía en 1998: una de las temáticas que escogió para explayarse fue la definición de la línea coreográfica, aseguró que seguiría trabajando con coreógrafos jóvenes nacionales para construirle a la agrupación "una nueva faz más acorde con la realidad que se vive en la actualidad".[66]

Dora Luz Haw informó que Nájera se había sentido satisfecho con la actuación de la CND que recién cerraba 1997 con ciento veintidós funciones —una cada tercer día— y contaba con un repertorio de cincuenta y dos obras, de las cuales diez eran estrenos. En la entrevista, su director reconoció algunos puntos débiles de la agrupación y puso de manifiesto la intención de trabajar sobre ellos: el próximo año buscaría mayor convocatoria de público, una mejor preparación de los varones (treinta y dos en ese momento), la realización de tres grandes proyectos –uno de ellos con ocho coreógrafos jóvenes, cinco de la CND–, la coproducción de *Don Quijote,* y un estreno de Víctor Ruiz. Explicó que el Taller de Coreografía que funcionaba desde hacía año y medio había obtenido buenos resultados: se produjeron ocho estrenos, algunos de los cuales se exhibieron en el TBA y en los festivales de danza de Tabasco y Mérida. Dijo que con el tiempo habría más y mejores coreógrafos, y destacó entre ellos a Alberto de León, Alejandro Vargas y Carmen Correa. A pesar de la controversia que desatara la presentación de *Hoy no circula,* Nájera consideró el montaje como un saldo positivo que enriqueció el trabajo del conjunto. Por otra parte, *Don Quijote* sería una producción con el Joven Ballet de Francia (Jeune Ballet de France), en la que trabajarían los franceses Philippe Tréhet y Joan Boada, y el mexicano Alejandro Vargas. La obra de Víctor Ruiz sería programada para el Festival del Centro Histórico, y en ella participaría toda la compañía. Asimismo reconoció Nájera que el Taller aún no lograba un lenguaje propio y, por lo tanto, una identidad".[67]

A fines de febrero la CND presentó *El lago de los cisnes* (del 26 de febrero al 5 de abril)[68] y, a través de Maricruz Jiménez, su director anunció la colaboración entre la CND y el Joven Ballet de Francia, dirigido por Robert Bertier, los días 12, 14 y 15 de febrero en el TBA.[69]

En esta función conjunta se integró una Gala con los bailarines mexicanos Laura Morelos y Jaime Vargas, y los franceses Joan Boada y Fernanda Diniz, en la que participaron como coreógrafos Alejandro Vargas y Philippe Tréhet. El programa se conformó con los *pas de deux* de las obras *Giselle, El corsario, Don Quijote, Las llamas de París*, así como *Diana y Acteón;* y por parte del grupo francés se presentaron *Ad'gag, Talismán y Arlequinade.*[70]

Vanessa Fuentes indicó que el enfrentamiento entre culturas valió la pena: "jóvenes llenos de vigor, ímpetu y amor al riesgo. A pesar de la brevedad de cada una de las coreografías, los jóvenes habían ofrecido lo mejor de sí; saben ser dueños del escenario y ganarse sin dificultad alguna las repetidas ovaciones de los pocos asistentes a esta función". Describió la actuación de Jaime Vargas y Fernanda Diniz, que al entender sus ritmos "se acoplan de tal manera que la elegancia no desmerece en ninguno de los dos". Después reseñó:

---

[64] C. Ocampo, "Ni pasión ni entrega en la última temporada de la CND", en *El Día*. México, D. F., 21 de diciembre de 1997, ACND.
[65] J. A. Fernández, "En vísperas del Año Nuevo y Reyes", en "El Gallo Ilustrado", suplemento de *El Día*. México, D. F., 21 de diciembre de 1997, ACND-BNA.
[66] C. Ocampo, "La Compañía Nacional de Danza contempla proyectos nuevos para el año que comienza", en *La Crónica*. México, D. F., 2 de enero de 1998, ACND-BNA.
[67] D. L. Haw, "Anuncia la CND tres grandes proyectos", en *Reforma*. México, D. F., 6 de enero de 1998, ACND-BNA.
[68] Programa de mano *El lago de los cisnes*, CND, isleta del viejo Bosque de Chapultepec, CNCA/INBA/Gobierno del Distrito Federal. México, D. F., febrero de 1998, AJC.
[69] Maricruz Jiménez Flores, "Lo mejor de la danza joven de México y Francia se presentará en Bellas Artes", en *La Crónica de Hoy.* México, D. F., 11 de febrero de 1998.
[70] Programa de mano Gala de Ballet, CND-JBF, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., febrero de 1998, AJC. Dentro del repertorio contemporáneo del Jeune Ballet de France (JBF) se registraron las obras *The elixir glass*, de Philippe Tréhet, asistido por Sergio Cruz, con música de Philipp Glass; *Febrile Dúo*, de Ivan Favier, con música de Jean-Marc Zelwer; *Los indomables*, dúo de Claude Brumachon; *Shogun* (dúo), coreografía y vestuario de Ivonice Satie, música de Milton Nascimento y Fernando Brant; *Underwood* (fragmento), coreografía y vestuario de Carolyn Carlson y Larrio Ekson, música de René Aubry; *Pasando por…*, coreografía de Redha, con música de Vangelis y Dead can dance, entre otras.

> …dos varones demuestran su energía en un escenario escasamente iluminado. Sus manos cortan el espacio con movimientos perfectamente ligados y precisión, como si una máquina les dictara instrucciones. Ambos se encargan de afirmar, a través de las tendencias contemporáneas, que la vanguardia y el riesgo que ésta conlleva, bien vale una gran ovación.

Fuentes alabó a Joan Boada en el dueto con Laura Morelos, y comentó la deslucida actuación de la bailarina que, según observó, no se acopló a su pareja, por lo que triunfó Boada. Enseguida describió *Agonía*, de Vargas, con sorprendente escenografía de diez estructuras de camas blancas que colgaban del escenario del TBA.[71]

En marzo se volvió a presentar la ópera *Sansón y Dalila* (los días 1, 3, 5 y 8) en el TBA, con la CND y la coreografía de Happee.[72] El 22, durante el V Festival de Primavera del H. Ayuntamiento Constitucional de Nezahualcóyotl, el Taller de la CND exhibió, en el Foro al aire libre de la explanada Bosques de los Continentes, fragmentos de *El lago de los cisnes, Pas de deux a trois,* el *pas de deux* y el *pas de vandanges* de *Giselle*, el *pas de deux* de *Carmen* y la *Suite de Don Quijote*.[73]

El día 29 de ese mes la agrupación participó en el Día Internacional de la Danza con *Remembranzas* y *Fragmentarios* en el TBA.[74]

Para el XIV Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México (marzo 9 al 27), la CND preparó *Himno*, espectáculo coreográfico de Víctor Ruiz sobre una idea original del Festival del Centro Histórico, con el coreógrafo asistente Omar Carrum, miembros de la CND y de la Federación Mexicana de Gimnasia, en la explanada de la Plaza de la Constitución (27 de marzo).[75]

Fragmentarios. Coreografía de Carlos López.

Sandra Licona informó que el jefe de gobierno, Cuauhtémoc Cárdenas, había asistido al cierre de dicho festival en el Zócalo capitalino, donde fue posible apreciar *Himno*, obra en la que se usó una escultura monumental de Ricardo Legorreta como escenografía. La asistencia a este evento alcanzó la cifra de cinco mil personas, y en él intervinieron unos ochenta bailarines y cien gimnastas de la Asociación Gimnástica del D. F., además se construyeron "dos mil metros cuadrados de estructura abstracta y efímera". El creador explicó que *Himno* constaba de tres momentos inspirados en cada uno de los colores de la bandera, sin pretender que la obra fuera patriótica. Sin embargo, el nacionalismo despuntó en todo momento: la primera sección, de color verde, era una danza de fertilidad; la segunda, blanca, una columna de ángeles; y la tercera, roja, era la fuerza representada mediante una batalla campal: al final la bandera apareció como glorificación del lábaro patrio. Dijo la periodista que ni el virtuosismo de los bailarines, con sus breves figuras, ni la audacia de los gimnastas, lograron tantos aplausos como los ya tradicionales fuegos artificiales y el inquietante rayo láser que atravesaba la Plaza de la Constitución para darle el toque final a este Festival del Centro Histórico que, según datos de su director, Roberto Vázquez, costó unos siete millones de pesos y ofreció más de ciento cincuenta actividades.[76]

[71] Vanessa Fuentes Canseco citada en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.*, p. 658.
[72] Programa de mano *Samson et Dalila*, CND, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., marzo de 1998, ACND.
[73] Programa de mano V Festival Cultural de Primavera, H. Ayuntamiento Constitucional de Nezahualcóyotl. México, D. F., marzo de 1998, ACND.
[74] Cartel Día Internacional de la Danza, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Cenart/INBA/Fonca. México, D. F., 29 de abril de 1998, ACND.
[75] Programa de mano XIV Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, Fomento Cultural y Deportivo Covarra, A. C./Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/Gobierno del Distrito Federal. México, D. F., marzo de 1998, ACND.
[76] Sandra Licona, "Con el espectáculo *Himno*, cerró anoche el Festival del Centro Histórico", en *La Crónica*. México, D. F., 28 de marzo de 1998, ACND-BNA.

Para el Festival Cultural Zacatecas 98, el Taller de la CND presentó, en la Plaza de Armas, *Minor threat, Yulunga, La silla, Suite de Don Quijote, Dos para el milenio* y *Fragmentarios*.[77] Durante el Mes de la mujer en Pemex, el 9 de mayo la CND ofreció un programa que incluyó *Cisne blanco, Cisne negro*, el segundo acto de *Coppélia*, *La silla, Suite de Don Quijote* y *Variaciones*.[78]

Zona de seguridad. Coreografía de Ángel Rosas. Foto: Felipe Monsiváis.

Del 21 al 24 de mayo (1998), en la Sala Miguel Covarrubias preparó el programa Danza rock con varias obras para jóvenes, entre ellas *Minor threat; Rituum,* coreografía de Alejandro Vargas (con música de Stewart Copeland); *Untitled duet*, coreografía de James Kelly (con música de Henryk Gorecki); *Pájaro sol*, coreografía de Carmen Correa (con música de El Último de la Fila); *Lola*, de Josué Valderrama (con música popular de rock); *No veas así,* de Gustavo Sanders (con música de Hermanas Mary); *Migrañas*, de Ares Perezmurphy (con música de Divididos); *E: zona de seguridad o instante de camaleones,* de Ángel Rosas (con música de Goran Bregovich y Wedding-Cocek); *Sin tregua*, de Claudia Lavista (con música de Nacha Pop); *El ruido de fondo,* de Alberto de León (con música de Caifanes, Soda Estéreo y Miguel Ríos); y *La flaca*, de James Kelly (con música de Jarabe de Palo).[79]

Carmen Correa, quien participó en dicha temporada, señaló que las obras nunca lograron adquirir unidad, por lo que considera que fue un proyecto fallido de Cuauhtémoc Nájera, a pesar de todas sus buenas intenciones. Se refirió a *Untitled duet*, de Kelly, que se estrenó con Alma Rosa Cota y Gustavo Sanders. Tenía un estilo entre jazz, neoclásico, puntas y uso del "fuera de centro", esta obra logró integrarse al repertorio de la compañía y se bailó en Zacatecas y en el Día Internacional de la Danza".[80]

Raúl Fernández y Gustavo Sanders en *Untitled duet.* Coreografía de James Kelly. Foto: Felipe Monsiváis.

La denominada Primera Temporada de 1998 de la CND abarcó los meses de mayo, julio, agosto y septiembre con tres programas. En el primero se ofreció *Carmen; Fragmentarios*; los estrenos mundiales de *Teatro del mundo*, de Dariusz Blajer (con música de Baka Beyond y Antonio Vivaldi); y *Secretos*, de James Kelly (los días 10, 12, 14 y 17 de mayo); el segundo se armó con las obras *Eugenio Onegin*, de John Cranko (con música de Chaikovski, basada en el poema de Alexandre Pushkin, estreno nacional los días 26, 28 y 30 de julio, y 2 de agosto); en el tercero la compañía estrenó *Don Quijote*, coreografía de Caroline Llorca (sobre la original de Marius Petipa, con música de Ludwig Minkus, los días 30 de agosto, y 1, 3, 6, 8 de septiembre).[81]

En entrevista para promocionar la primera temporada de la CND, Cuauhtémoc Nájera se refirió en específico a la obra *Carmen*, que formaba parte de la programación:

> La búsqueda de un lenguaje adecuado para la manifestación corporal, el idioma contemporáneo y la técnica clásica se funden para ofrecer el atractivo principal de la danza en la puesta coreográfica *Carmen*, obra escrita por los dramaturgos franceses Ludovic Halévy y Henri Meilhac, basada en la historia francesa del escritor Prosper Mérimée; la música es del compositor Kondion Schedrun, basada en la ópera homónima del autor francés George Bizet.[82]

A fines de agosto, Gustavo Emilio Rosales informó que la CND había establecido relación con la bailarina y maestra francesa Caroline Llorca, con la intención de incluir en su repertorio la versión que hiciera esta artista de la obra *Don Quijote,* original de Marius Petipa. Durante nueve semanas, divididas en dos periodos de trabajo, Llorca y la CND evocaron la creación de Petipa en el formato que Alexander Gorski adaptó hacia 1900. Rosales mencionó que Llorca cuidó de manera detallada la calidad dramática, lo que hacía de la

[77] Programa de mano CND, Festival Cultural Zacatecas 1998, ACC.
[78] Mes de la mujer en Pemex, CND, Pemex. México, D. F., mayo de 1998, ACND.
[79] Programa de mano Danza rock, CND, Sala Miguel Covarrubias, UNAM, Difusión Cultural UNAM/INBA. México, D. F., mayo de 1998, ACND.
[80] Carmen Correa en entrevista citada.
[81] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada 1998, TBA, INBA, s/f, AJC.
[82] Susana Fernández, "*Carmen*, pasión y sensualidad en escena", en *El Heraldo de México*. México, D. F., 8 de mayo de 1998, ACND-BNA. En *Carmen* participaron Tihui Gutiérrez, Carmen Correa, Irma Morales y Laura Morelos en el papel de Carmen; y Raúl Fernández, Jesús Corrales y Jaime Vargas como Don José.

obra una de las más disfrutables del medio balletístico, por sí misma garantía de entretenimiento: su trama ofrecía la inevitable historia de amor.[83]

En entrevista Nellie Happee observó que Caroline Llorca y los bailarines habían trabajado con esmero y superado aspectos difíciles, como el trabajo de brazos y pies, ya que la mezcla del clásico ruso con la tradición española era compleja. Destacó el manejo de los mantones y el faldeo al estilo antiguo, que dieran gran lucimiento al espectáculo, y añadió: "Hay que subrayar que, gracias a la utilización de diversos estilos dancísticos, se diferencian las variaciones que integran la obra […] Antes he visto puestas con Baryshnikov y Nuréyev y ni siquiera sus compañías lo han podido hacer". Desde su punto de vista, el fragmento de los gitanos, donde bailaba una mujer con un torero, fue el menos logrado, pues el aire español se desvanecía y las danzas daban la impresión de ser más bien eslavas o cíngaras. No obstante, Happee aseguró que tenía confianza en que, con el tiempo, se irían puliendo los tiempos orquestales, la iluminación, la interpretación, así como la escenografía.[84]

Por su parte Ocampo, en entrevista con Haw, consideró de gran mérito haber puesto la obra completa de *Don Quijote*, ya que esta medida era indispensable para la formación del público, aunque le pareció excesivamente tradicional: "Siento que se diluye la mano autoral, no hay una decisión creativa fuerte, incluso el humor fue plasmado con pinceladas gruesas […] El vestuario tiene tendencia al teatro fantástico, que no es tan fastuoso como lo hubiese requerido un trabajo que pretende dar vida a una de las joyas de la tradición dancística". Expresó el crítico que la interpretación a nivel de coro se mantenía, pero no llegaba al gran aliento al notarse falta de uniformidad; Laura Morelos realizó una correcta ejecución, sin embargo le faltó tono a la coloratura emotiva del personaje de la joven enamorada; Jaime Vargas estuvo técnicamente bajo comparado con la actuación de Morelos, y por momentos se desfasó de la música, terrible, cuando este papel ha sido interpretado por los monstruos de la danza, asentó.[85]

Así también, la CND se incorporó al programa Danzar en el TBA con *Minor threat* y *Carmina Burana*, compartiendo el espacio con grupos de danza contemporánea (julio 26, 28, 30, y 2 de agosto).[86] El 3 de agosto, y próxima a representarse de nueva cuenta la obra *Carmina Burana,* Nellie Happee comentó a Marisol García que le daba mucha satisfacción que ésta permaneciera en el repertorio de la CND, una pieza vital que permitía a los bailarines "expresarse como hombres y mujeres", y afirmó que en el mundo se estaba presenciando el resurgimiento de la figura masculina en la danza y que en algún momento se encontraría "un equilibrio entre lo clásico y lo contemporáneo".[87]

Don Quijote. Coreografía de Caroline Llorca, según la original de Marius Petipa. Foto: Felipe Monsiváis.

En agosto se celebró el trigésimo quinto aniversario de la CND con la presentación de *Minor threat* y *Carmina Burana* en el TBA (los días 7, 8 y 9).[88] Jaime Labastida reconoció nuevamente que *Carmina Burana* era de una vitalidad "extraordinaria".[89] El 30 de agosto, y 1, 6 y 8 de septiembre, dentro de los festejos del aniversario de la CND, se presentó también *Don Quijote* en el TBA.[90]

En el tributo dedicado a Xavier Francis, denominado *La calle es de todos, Danza por la paz*, el Taller de la CND presentó *Sin tregua* en el Foro Lindbergh del Parque México (16 de agosto).[91] Durante el I

[83] Gustavo Emilio Rosales, "*Don Quijote*", en *La Jornada*. México, D. F., 20 de junio de 1998, ACND, Cenidi Danza.
[84] Nellie Happee en entrevista citada.
[85] D. L. Haw, "Consideran digna puesta de *Don Quijote*", en *Reforma*. México, D. F., 1 de septiembre de 1998, ACND, Cenidi Danza.
[86] Programa de mano Danza, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., julio de 1998, ACND.
[87] Marisol García, "Hay un resurgimiento de la figura del varón en la danza: la coreógrafa Nellie Happee", *Unomásuno*. México, D. F., 3 de agosto de 1998, ACND, Cenidi Danza.
[88] Programa de mano *Carmina Burana, Minor threat*, 35 Aniversario de la CND, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., agosto de 1998, AJC.
[89] Jaime Labastida citado en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.*, p. 663.
[90] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, *Don Quijote*, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., agosto-septiembre de 1998, ACC.
[91] Volante Danza por la paz, Tributo a Xavier Francis, Gobierno del Distrito Federal. México, D. F., 16 de agosto de 1998, ACND.

Festival Tlalpan 98 (del 2 al 30 de agosto) participó, el 14 de agosto en el Centro Cultural, con los *pas de deux* de *El lago de los cisnes, La fille mal gardée, La bella durmiente, Yulunga, El corsario* y *Las llamas de París*.[92] Asimismo se unió al programa del XIII Homenaje Una vida en la danza el 15 de agosto en el TBA con *Minor threath,* compartiendo el escenario con el BTE.[93]

En septiembre la CND viajó nuevamente a Biarritz, como invitada para la Temporada Cultural 98/99, donde bailó *Don Quijote* (el 18); y *Fragmentarios, Hold on to me, Secretos* y *En espera de Ulises* (el 19).[94] Al mismo tiempo asistió al III Festival Anual Internacional de Miami, el 19 de septiembre, con el siguiente programa: *Para ser tú*, de James Kelly (con música de Michael Nyman, con Tihui Gutiérrez y Domingo Rubio). Al siguiente día bailó la misma obra en el Jackie Gleason Theater de la misma localidad.[95] De igual forma, como parte de la celebración de los treinta y cinco años de la CND, se presentaron en el TBA las obras *Raymonda* y *Carmina Burana* (los días 4, 6, 18, 20 y 25 de octubre).[96]

Mientras que en el TD bailó *La fille mal gardée* dentro del Programa Nacional de Danza Escolar (los días 7, 8, 9, 13, 14, 15, 16, 20, 21 y 23 de octubre).[97]

Carlos Labios en *El cascanueces*. Coreografía de Nina Novak sobre la original de Lev Ivanov. Foto: Felipe Monsiváis.

Maricruz Jiménez dio a conocer a sus lectores que el Programa Nacional de Danza Escolar había iniciado en 1996 y de manera paulatina se incrementaron sus acciones en el interior de la república y el Distrito Federal. "Este programa surgió —declaró Horacio Lecona, titular de la Coordinación Nacional de Danza— como respuesta a la necesidad de abrir una oportunidad de presencia para los niños alrededor de los espectáculos de danza", en espera de que ésta fuera un complemento a la educación formal. De tal manera, el funcionario informó que se había implementado una serie de estrategias al trabajar en colaboración con el CNCA a través del programa Alas y Raíces, que podía llegar a ser autofinanciable en caso de estar bien organizado, y si se mostraba buena voluntad y ganas de hacer las cosas".[98]

Un promocional de esta iniciativa recomendaba llevar a los jóvenes a espectáculos culturales que despertaran su sensibilidad artística: *La fille mal gardée* era una coreografía para público infantil que la CND presentaba en la versión de Laura Echevarría, sobre la original de Jean Dauberval, que a su vez se había inspirado en una serie de grabados "atrevidos" para esa época, en especial el que llevaba por título *Una muchacha regañada por su madre.* El argumento abordaba el amor entre dos jóvenes, y los obstáculos por los que atravesaban para realizarlo.[99]

El día 6 de noviembre la CND fue invitada de nueva cuenta al Festival de Danza Tabasco 98, donde ofreció al público del Teatro Esperanza Iris las obras *Grand pas de quatre, Cisne negro* (*pas de deux*) (con Carmen Correa y Rafael Santiago), *Las llamas de París* (con Jacqueline López y Jiandy Martínez), *Cisne blanco* (con Blanca Martínez y Erik Campos), *Don Quijote* (con Irma Morales y Jaime Vargas) y *Secretos* (con Laura Morelos), entre otras obras.[100]

Como parte del Programa de Danza Escolar que organizó el INBA, la CND brindó una serie de funciones para alumnos de las escuelas del sistema educativo federal, con el primer acto de *El cascanueces* el día 30 de noviembre. Se difundió en aquel momento que la obra se había montado por tres compañías mexicanas en diferentes versiones: la compañía de la ADM, el BCM y la CND, cuya versión fue estrenada en el Festival de Ópera y Ballet, el 13 de octubre de 1980, y en TBA el 2 de diciembre de ese mismo año.[101]

---

[92] Programa de mano Programa general del I Festival Tlalpan 98, Instituto de Cultura de la Ciudad de México/Patronato Festival Tlalpan/Ciudad de México/DDF. México, D. F., agosto de 1998, ACND.
[93] Programa de mano XIII Homenaje Una vida en la danza, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., agosto de 1998, ACND.
[94] Programa de mano *Le Temps d'Aimer. Le Cahier de Biarritz Culture*, Les Ballets, del 4 al 19 de septiembre de 1998, Biarritz, Francia, ACND.
[95] Programa general de 3er Festival Anual Internacional de Miami, American Airlines, septiembre de 1998, ACND.
[96] Programa de mano *Carmina Burana* y *Raymonda*, 35 Aniversario de la CND, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., octubre de 1998, AJC.
[97] Volante Danzar, CND, Conaculta/INBA, octubre de 1998, ACND.
[98] M. Jiménez Flores, "*El cascanueces*, el clásico más llamativo para los niños, en el Auditorio Nacional", en *La Crónica*. México, D. F., 4 de octubre de 1998, ACND, Cenidi Danza.
99 S/a, "*La fille mal gardée*, danza para niños", en *El Financiero*. México, D. F., 7 de octubre de 1998, ACND, Cenidi Danza.
[100] Programa de mano II Festival de Danza Tabasco 98, CND, Teatro Esperanza Iris, DIF/INBA/Gobierno de Tabasco. Villahermosa, Tab., noviembre de 1998, ACND.
[101] Boletín núm. 1181, INBA, "Informa la CND escenificará el primer acto de la coreografía *El cascanueces* para niños en escuelas oficiales del D. F."

Para celebrar el X Aniversario del Centro Cultural Tlalpan, el Taller de la CND bailó *Coppélia* (con Patricia Orozco y Héctor Hernández); *Aria para una mentira,* coreografía de Alejandro Vargas (con música de Echo Art y Bellini); *La silla* (con Ana Lilia Díaz y Ares Perezmurphy); *El árbol cuando se apague,* de Jaime Camarena (con música de Urma Chahartugchi, y otros); *Festival de las flores en Genzano* (con Georgina Paris y César Tiscareño) y *El lago de los cisnes, pas de trois* (12 de noviembre).[102] En otro programa denominado Ciudanza, ofreció el día 15 una función en recuerdo a Raúl Flores *Canelo*,[103] y en noviembre y diciembre la compañía presentó *El cascanueces* en el TBA (los días 29 de noviembre, y 1, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 15, 17, 18, 19 y 20 de diciembre).[104] El 27 de noviembre la CND preparó una función especial para Satmex en el TD, con *Minor threats, Las llamas de París, El corsario, Diana y Acteón*, y *Fragmentarios*.[105]

La cosecha dancística de 1998, según Haw, no había sido notable pero tampoco mala. En opinión del crítico Óscar Flores hubo dos montajes que acapararon la atención: *Don Quijote*, de la CND; y *Picnic*, de Raúl Parrao. Sin embargo, Flores expresó a Haw que la compañía tenía otras necesidades históricas que cubrir antes que montar *Don Quijote*, por ejemplo, recomponer *El lago de los cisnes* para que no fuera "Disneylandesco". En cuanto a *Don Quijote*, aseveró que la CND enfrentó con esta obra "sus propios demonios", al poner en evidencia la escasa tradición balletística en México.[106]

El INBA, en coordinación con el programa Alas y Raíces a los Niños del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) y la SEP, ofreció una serie de funciones de *El cascanueces*, "un obsequio que México, a través de sus instituciones, daba a los niños", espectáculo que impresionaba por su magnitud y calidad, en cuya organización se involucraba a promotores, maestros e inspectores, con el fin de "estimular la imaginación de los menores". *El cascanueces* era un espacio mágico que transportaba al espectador a otra época, a un sueño, a un cuento escenificado por niños, como ellos.[107] La función de *El cascanueces* se llevó a Colima, en espera de convocar a estas presentaciones a alrededor de veintidós mil niños en edad escolar.[108] El evento se reforzó con actividades paralelas, como exposiciones, cursos y materiales didácticos para que cada uno de los infantes se llevara después de la función un cuadernillo con la explicación de lo que significaba esta obra clásica, en el que además se les daban a conocer las bases del ballet en general y de *El cascanueces* en particular.[109]

Para el Festival Cultural Mazatlán 1998, en el Teatro Ángela Peralta, se presentó el 11 y 12 de diciembre una Gala de Ballet con dos programas: *Sueño de una noche de verano*, el *pas de deux* de *Cisne negro* y *suite* de *El cascanueces*; así como *Sueño de una noche de verano, La silla* y *suite* de *El cascanueces*.[110]

A finales del año, un documento oficial manifestó que gracias a las presentaciones de la CND, de las compañías subsidiadas —BNM, Compañía Nacional de Danza Folklórica, BI y BTE—, al igual que de múltiples agrupaciones apoyadas, el INBA hizo posible que durante 1998 la danza se hiciera presente ante públicos cada vez más amplios y se diversificara el repertorio con estrenos mundiales como *Don Quijote*, de Caroline Llorca. Como muestra, el programa de actividades del año dedicado a celebrar el treinta y cinco aniversario de la CND, ofreció coreografías clásicas y contemporáneas, además de otros estrenos que confirmaban su sentido de experimentación. La agrupación llevó lo mejor de la danza mexicana y del repertorio universal a diversos foros del territorio nacional y del extranjero, tales como: el VII Festival de Danza *Le Temps d´Aimer,* en Biarritz, Francia; o el Annual International Ballet Festival, de Miami. En el Herberger Theatre Center, de Arizona, dos integrantes de la CND (Tihui Gutiérrez y Domingo Rubio) presentaron el estreno mundial *Para ser tú*, de James Kelly, bailarines que representaron a México en el XVI Festival de Ballet de La Habana, evento que festejó al mismo tiempo el cincuenta aniversario del BNC.[111]

---

[102] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, X Aniversario del Centro Cultural Tlalpan, CND, Delegación Tlalpan. México, D. F., 12 de noviembre, ACND.
[103] Cartel Ciudanza, Recordando a Raúl Flores Canelo, Explanada de la delegación Venustiano Carranza, Gobierno de la Ciudad de México/Instituto de Cultura de la Ciudad de México. México, D. F., 15 de noviembre de 1998, ACND.
[104] Programa de mano *El cascanueces*, 35 Aniversario de la CND, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., noviembre-diciembre de 1998, AJC.
[105] Programa de mano Función especial Satmex, CND, TD, Conaculta/INBA/Coordinación Nacional de Danza, noviembre de 1998, ACND.
[106] D. L. Haw, "Danza poco notable", en *Reforma*. México, D. F., 31 de diciembre de 1998, ACND, Cenidi Danza.
[107] S/a, "*El cascanueces*, un regalo de fin de año", en *Excélsior*. México, D. F., 6 de diciembre de 1998.
[108] S/a, "Presentarán primer acto de *El cascanueces*", en *Diario de Colima*. Colima, Col., 6 de diciembre de 1998, ACND, Cenidi Danza.
[109] S/a, "La coreografía *El cascanueces,* un regalo lleno de imaginación y fantasía para los escolares", en *Diario de Colima*. Colima, Col., 8 de diciembre de 1998, ACND, Cenidi Danza.
[110] Gala de Ballet, Festival Cultural Mazatlán 98, ACC.
[111] Boletín informativo núm. 1250, INBA, 21 de diciembre de 1998, ACND-BNA.

Por esas fechas, Carlos Ocampo, en entrevista con Juan Hernández, lanzó una hipótesis respecto a lo que había provocado una depresión en la producción dancística nacional:

> Me parece que toda la generación que despuntó cuando se bautizaron a sí mismos como grupos de danza contemporánea independientes, comenzó arraigando a un público de carácter popular […] Lo que sus obras abordaban tenía que ver con eso, con las emociones, con los deseos y las aspiraciones del pueblo. De forma que siempre generaban una expectativa.

Sin embargo, según dijo Ocampo, en el momento en que los coreógrafos estables de los grupos independientes maduraron, perdieron a ese público y no supieron ganarse a la clase media o a la mediana burguesía. Prosiguió el crítico con una denuncia: "la clase media y la pequeña burguesía no gustan de la danza. No hay una tradición. Y por eso la danza carece de público", los espectadores "somos los de siempre: un público de autoconsumo, un público conocedor, encerrado en un círculo que puede ser profundamente narcisista. Y no existe la audacia de probar espacios no estatales".[112]

En opinión del crítico Carlos Ocampo era importante que la CND tuviera en su repertorio obras como *El cascanueces, El lago de los cisnes* y *Don Quijote*, pero propuso que sería mejor hacer un análisis previo y ver si realmente "podemos sostener a una compañía de clásico; si el Estado es capaz de asimilarla y promoverla como debe ser".[113] En una nota de su autoría, Ocampo señaló que *Don Quijote* fue el proyecto más ambicioso del año para la CND, empero, los resultados se quedaron por debajo de las buenas intenciones de una agrupación que no terminaba nunca de perfilarse con claridad.[114]

El lago de los cisnes. Coreografía de Alicia Alonso sobre la original de Lev Ivanov y CND. Cisne negro: Laura Morelos. Foto: Felipe Monsiváis.

Un periodista asentó que, bajo la dirección de Cuauhtémoc Nájera, la compañía había logrado conformar un repertorio basado en los ballets clásicos como elementos fundamentales, pero sin dejar de lado la búsqueda constante de coreografías que reflejaban la vida cotidiana del país. Esta línea fue visible en el programa del año dedicado a celebrar el trigésimo quinto aniversario del grupo, en el que se incorporaron obras clásicas y estrenos experimentales. Como ejemplo se mencionó que la Sala Miguel Covarrubias albergó una temporada denominada Danza Rock. ¡La vida está en otra…rola!, en la que nueve coreógrafos, con el apoyo de un video clip, invitaron a los participantes a navegar por paisajes diversos.[115]

A final del año, Cuauhtémoc Nájera, titular de la CND, recordó los objetivos que se había propuesto cumplir durante el año y consideró como otro de los magnos proyectos el montaje de *Don Quijote*, que resultó de un acuerdo entre la CND y el Joven Ballet de Francia, en el que participaron los creadores franceses Philippe Tréhet y Juan Boada, así como el mexicano Alejandro Vargas.[116]

En enero de 1999, recién terminada la temporada invernal, Carlos Ocampo escribió que Chaikovski no habría podido imaginar que *El cascanueces* se convertiría en "el *best seller* absoluto de la danza clásica." Su referencia, un tanto sarcástica, se debía a que la CND se sumaba a la dinámica de las compañías que año con año ofrecían al público esta obra que incorporaba a estudiantes de la ENDCC, con el pretexto de que no eran pocas las vocaciones que se "habían afianzado mediante este procedimiento. Bailar en el escenario de Bellas Artes a tan temprana edad representa, además de un estímulo, una lección pedagógica de primer orden", aseveró.

No obstante, agregó Ocampo que en México se prefería la versión tradicional, mientras que en E. U. existían coreógrafos que llevaron el espectáculo a la calle, o bien, presentaban una versión de jazz. Advirtió que prevalecía la noción que sostenía el afán de la compañía:

[112] Juan Hernández, "Los grupos de danza no han logrado afianzar ni a un público popular ni a uno elitista", en *Unomásuno*. México, D. F., 27 de diciembre 1998, ACND, Cenidi Danza. Esta hipótesis es bastante objetable al carecer de registros en los cuales apoyarse.
[113] J. Hernández, "La coyuntura de un financiamiento mató coreografías más vitales en 98" (II y última), en *Unomásuno*. México, D. F., 28 de diciembre de 1998.
[114] C. Ocampo, "Obras y coreógrafos" (Primera de dos partes), en *Siempre! Presencia de México.* México, D. F., 30 de diciembre de 1998.
[115] S/a, "La danza nacional e internacional llegó a más públicos en 1998", en *Excélsior*. México, D. F., 30 de diciembre de 1998.
[116] C. Ocampo, "Anuncia la CND tres grandes proyectos", en *Reforma*. México, D. F., 6 de diciembre de 1998, ACND-BNA.

> …si ha de construirse un ballet mexicano, deberán transcurrir todavía esos lustros que llevan a la muy lenta, pero imprescindible, consolidación de un sustrato sólido y estable sobre el que crezcan los públicos, los creadores y hasta los mecenas que solventan una forma artística notablemente costosa. Quizá entonces nos sea dado apreciar una propuesta renovadora de *El cascanueces*.[117]

Al inicio de 1999, la presentación de la XXIII Temporada de *El lago de los cisnes* estuvo dedicada a la bailarina Blanca Martínez, como su despedida de los escenarios, del 26 de febrero al 4 de abril.[118] En esta temporada participaron los primeros bailarines Sandra Bárcenas, Tihui Gutiérrez, Irma Morales, Laura Morelos, Raúl Fernández y Jaime Vargas, así como la Compañía Nacional de Danza Folklórica del INBA, dirigida por Nieves Paniagua. Le siguieron las funciones de *Coppélia* en la Sala Miguel Covarrubias (del 13 al 23 de marzo, dedicadas a Martínez el 20, 21, 27 y 28). Los roles principales se alternaron de la siguiente manera: Swanilda: Carmen Correa (13), Laura Morelos (14), Blanca Martínez (20), Irma Morales (21), Alma Rosa Cota (27), Sandra Bárcenas (28); Franz: Rafael Santiago (13), Jaime Vargas (14 y 21), Jiandy Martínez (20), Igor Martínez (27), Raúl Fernández (28).[119]

Para el XV Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México se presentó *Himno*, los días 3 y 4 de marzo en la Plaza de Santo Domingo.[120] Esta vez la obra generó una larga nota periodística en la que se hizo una exaltada descripción de la misma:

> Una noche impregnada de sentimiento patrio, de historia tejida con colores verde, blanco y rojo; una noche que a pesar del viento frío, la CND celebró, junto con el público, la XV edición del festival. El montaje original de Víctor Ruiz reverenció los verdes valles, los paisajes, el nacionalismo de un pueblo, la pureza de su raza y su entrega a una historia que se propaga como emblema de unidad y semejanza. Con imágenes fijas proyectadas en el fondo del escenario, el coreógrafo mostró lo contemporáneo de sus edificios en contraste con las majestuosas pirámides de Chichén Itzá. Víctor Ruiz quiso recordar que somos un pueblo mestizo, conformado también por los güeritos y los que circulamos a diario por esta metrópoli, por lo que incluyó este tipo de imágenes, así como la de niños y adultos indígenas. Con los acordes de la música de Steven Crogg, Meredith Monk y Stephen Kent, los treinta y cinco bailarines de la CND dividieron el espectáculo en tres partes. Vestidos de verde y blanco demostraron el ímpetu de esta tierra, la fertilidad de sus campos, y las manos trabajadoras de sus campesinos; en el segundo cuadro, con túnicas blancas y semejando un ritual de dioses aztecas, rindieron culto a sus cielos, sus nubes, a la esperanza de un México mejor; no podía faltar en la realidad de nuestro país la violencia, las marchas, el desasosiego, lo cual simbolizaron con el color rojo.[121]

El 12 de marzo la CND ofreció, en la misma Plaza de Santo Domingo, una Gala de Ballet.

Para el AN, la CND preparó el tercer acto de *Raymonda* y *Carmina Burana* (el 7 de abril),[122] y se unió a los festejos del Día Internacional de la Danza, en el TBA, con las obras *Secretos; Quisiera acariciarte*, de Alejandro Vargas (con música de René Aubry, Des ree); *Día de playa*, de Alberto de Léon (con música de Bob Marley); *Blanco y negro,* de Dariusz Blajer (con música de Samuel Barber); *Circe y Ulises*, de Andrés Arámbula (con música de James Newton Howard); y *Raymonda* (29 de abril).[123]

Durante los festejos por el setenta aniversario de la Universidad Veracruzana, y en la celebración de Junio Musical 99, la compañía llevó *Raymonda* y *Carmina Burana* a la Sala Grande del Teatro del Estado, los días 21, 22 y 23 de mayo.[124]

La temporada de primavera 99 dio inicio el 6 de junio con *Don Quijote* (6, 8, 10 13 y 15 de junio), *Coppélia* (homenaje póstumo a Enrique Martínez los días 20, 22, 24, 27 y 29 de junio) y *Giselle* (los días 1, 4, 6, 8 y 11 de julio). La temporada tuvo la finalidad de hacer el recuento y el análisis del trabajo

[117] C. Ocampo, "*El cascanueces* paso a paso", en *Siempre! México*, D. F., 13 de enero de 1999, ACND, Cenidi Danza.
[118] Programa de mano *El lago de los cisnes*, Conaculta/INBA/FIC. México, D. F., febrero de 1999, ACND.
[119] Programa de mano *Coppélia*, CND, SMC, Difusión Cultural UNAM/Conaculta/INBA, marzo de 1999, ACND.
[120] Programa de mano XV Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, Aeroméxico/Conaculta/Pemex/DDF. México, D. F., del 1 al 30 de marzo de 1999, ACND.
[121] S/a, "*Himno*, de Víctor Ruiz", en *Excélsior*. México, D. F., 13 de marzo de 1999, ACND, Cenidi Danza.
[122] Programa de mano *Carmina Burana y Raymonda*, acto III, CND, AN, Conaculta/INBA. México, D. F., abril de 1999, ACND.
[123] Volante Compañía Nacional de Danza, Día Internacional de la Danza, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., 29 de abril de 1999, ACND.
[124] Programa general *Carmina Burana, Raymonda*, acto III, CND, Junio Musical 99, Universidad Veracruzana, Conaculta/INBA/Fonca. Veracruz, Ver., mayo de 1999, ACND.

realizado en el área del ballet tradicional, razón por la que se seleccionaron dichas piezas. Cuauhtémoc Nájera mencionó que *Giselle* era el ballet romántico perfecto, un drama completo con un acto totalmente blanco que había marcado el inicio de los ballets clásicos; *Don Quijote* y *Coppélia* eran, por contraste, comedias con mucho humor. Esta reflexión era importante para después dar vuelta a la página y entrar al lado contemporáneo, con varios estrenos durante el segundo semestre de actividades.[125]

Por otra parte, Mary Carmen Glezz Ventura informó que *Don Quijote* se había basado en el capítulo diecinueve del segundo libro de la obra de Cervantes, el cual abordaba el amor entre Kitri y Basilio, y la forma en que el viejo caballero los defendió contra todos. La responsabilidad de su montaje recayó esta vez en Susana Benavides, quien afirmó que cuando una obra se estrenaba era muy difícil interpretarla de forma correcta en todos sus detalles. Ahora, expresó Benavides, los bailarines "cuentan con más madurez y seguridad, ya conocen la obra completa. Incluso la bailaron en París con mucho éxito". Declaró que para ella lo importante era conservar el estilo que le diera Llorca, "muy español, muy flamenco; [respetar] los movimientos de los brazos, cómo se desplaza el abanico, en qué momentos se tocan las castañuelas, el pandero y todos los demás aditamentos". Se anunció en esta nota que Edwin Mota participaría en el montaje como bailarín invitado, ya que él había interpretado el personaje de Basilio en varias ocasiones en compañías europeas y de Nueva York.[126]

Carlos Ocampo opinó que en el segundo acto de *Coppélia* se concentraba todo el peso dramático de una obra "sepultada bajo densas capas de merengue polícromo". Abordó entonces la puesta en escena de Enrique Martínez, que en su relectura coreográfica decidió inclinarse —una vez más en la historia de la CND— por una escenificación "que ante la disyuntiva de ahuyentar al voluble público balletístico nacional, opta por pactar con las seguridades que éste le solicita". El crítico centró la atención en los bailarines y comentó que Laura Morelos "consigue, con una naturalidad tan engañosa que se agradece, explorar todos los recovecos de un rol diseñado para proyectar gracia, comedimiento, agilidad y delicadeza". Según Ocampo, ella bailaba sin hacer evidente su esfuerzo, ni el tiempo que le llevó dominar los "resquicios de su papel". En contraste, criticó la participación de Edwin Mota en el papel de Franz. El premiado artista, radicado fuera del país, era "dueño de un muelleo y una flexibilidad que le imprime gracia y soltura a su presencia escénica", pero "se desdibuja ante el desánimo y la energía mínima que proyecta".[127]

La despedida de la Primera bailarina Blanca Martínez fue programada el 1 de julio con la obra *Giselle*. José Antonio Fernández encontró que Martínez había destacado desde sus primeros papeles en la CND y se despedía muy joven para dedicarse a la enseñanza. Como síntesis de su carrera se atrevió a manifestar: "Es probable que su actuación en esta *Giselle* haya sido la mejor de toda su carrera, especialmente en el segundo acto, en el que como una etérea figura que vuelve del más allá ha danzado admirablemente". Su pareja, Grant Martin, se lució e hizo buena amalgama con Martínez.[128]

Carlos Ocampo redactó una síntesis irónica acerca del "ritual consagratorio" de la despedida del escenario de la primera bailarina: "manjar condimentado a la medida del apetito voraz de la crónica de sociales", ceremonia de tono litúrgico, cuyo propósito es "aceitar la maquinaria mitificante que requiere el aparato rococó de la llamada danza clásica para sobrevivir en condiciones óptimas". Después de mostrarse de acuerdo con la decisión de un retiro "a tiempo" del escenario, contrario al síndrome del "alicialonselismo", Martínez señaló que cumplió con los requisitos impuestos por la obra. Aprovechó mejor, dijo, el segundo acto, gracias a que "el vestuario canónico le permite mostrar únicamente sus pies". Informó que la bailarina fue apoyada mediante una "producción respetuosa del concepto original, donde prevalece eso que se denomina buen gusto". Su pareja, Grant Martin, lució a la bailarina en su noche, pero no desaprovechó la oportunidad de mostrar sus cualidades:

> …capitaliza las posibilidades de su tórax, de unos brazos enormes y dúctiles que ondean como si careciesen de estructura ósea, y un cuello sólido que destaca […] las manos frasean con delicadeza y decisión, los gestos todos que configuran el cortejo, más cercanos a la pantomima que a la danza

[125] S/a, "Tres grandes puestas de ballet", en *Excélsior*. México, D. F., s/f, ACND, Cenidi Danza.
[126] Mary Carmen Glezz Ventura, "*Don Quijote* regresa al Palacio", en *Reforma*. México, D. F., 4 de junio de 1999, ACND, Cenidi Danza.
[127] C. Ocampo, "*Coppélia*, no apta para diabéticos", en *Reforma*. México, D. F., 26 de junio de 1999, ACND-BNA.
[128] J. A. Fernández, "*Coppélia* y *Giselle* con la Compañía Nacional de Danza", en *El Día*. México, D. F., 8 de julio de 1999, ACND, Cenidi Danza.

> propiamente dicha, adquieren en el trabajo de Martin una gracia y bizarría que cuajan en el impacto que la belleza misma del movimiento armónico articula.[129]

Una nota describió que la magia de la coreografía *Don Quijote* fue resaltada por la escenografía y el vestuario: "los ejecutantes lucieron hermosos trajes rojo y negro de corte español, con elementos propios del estilo, como castañuelas y panderos, para representar al público gitano, dentro de marcos escenográficos realistas y constructivos semejantes al estilo colonial mexicano". No dejó de percibir el autor el asombro del público al moverse las aspas del molino, y con el juego de sombras del campamento cíngaro de Fabrice Bourgeois.[130]

En otra intervención, Ocampo volvió a revolcar al *Quijote*:

> …el relato todo se encuentra impregnado del anacronismo y las tipificaciones que se inventaron en el siglo diecinueve (y se siguen inventando aún, cabe precisar) sobre países tan "exóticos" como España. Esta visión distorsiona lo mismo el vestuario que la escenografía y, desde luego, la concepción misma del movimiento, sustentada de manera muy epidérmica en las danzas del lugar de referencia.

Advirtió entonces que sería inútil esperar una revisión innovadora por parte de la CND. Caroline Llorca había elaborado "su propia lectura de una de las piezas más amables e ingrávidas del acervo", en la que se "permite desanudar el flujo de un lirismo corporal que desatiende el uso de los pies para dejar libres al torso y los brazos en un rejuego de fluctuaciones curvas que se extienden gracias al uso de aditamentos como los capotes". Expresó también el crítico que en la función ofrecida por Laura Morelos y Jaime Vargas —Kitri y Basilio, respectivamente— fue notoria "su asunción de las dificultades implícitas en sus papeles. Cada cual los acomete con su experiencia y los habita a conciencia".[131]

Enrique R. Mirabal notó que en las escenas en que Llorca pretendió diferenciarse de las producciones más vistas, no logró aportar nada nuevo, y la excesiva pantomima provocó que el escaso interés del público decayera. Así también manifestó que el solo interpretado por la gitana en el segundo acto no parecía acabar nunca, con limitados pasos que se repetían una y otra vez. El enfrentamiento del Quijote con los molinos de viento era poco creíble a causa del torpe diseño de movimientos. Para Mirabal, lo más loable de la función que le tocó presenciar fue el talento de los integrantes de la CND: "Jiandy Martínez fue seguro *partenaire* de Irma Morales. En sus variaciones bailó con arrojo y virtuosismo en algunas, y demasiado comedido en otras". Morales tenía la técnica y la preparación para hacerse cargo del papel de Kitri, aunque expresó que "un poco de picardía y malicia no le hubieran hecho daño".[132]

Un boletín de la CND comunicó que a inicios de agosto la agrupación recibiría la asesoría de los maestros Edward Villella, director artístico del Miami City Ballet, y Wilhelm Burmann, del New York City Ballet, entrenador de algunos de los bailarines del ABT.[133] En entrevista, ambos coincidieron en que los bailarines latinoamericanos eran más expresivos que los estadunidenses y que la CND estaba llena de jóvenes con deseos de aprender nuevas cosas. Edward Villella expresó que la mente controlaba todo lo que hacía el cuerpo, por lo que los bailarines debían estar dispuestos a pensar, y manifestó que su trabajo era "encontrar dentro de la danza esa parte interna, el corazón y el alma", pero aun ahí era la mente la que controlaba todo. Indicó entonces que había tres niveles en el intérprete de danza: el estudiante, el bailarín y el artista. El coreógrafo Wilhelm Burmann, quien impartió un curso de perfeccionamiento durante dos semanas para la CND, aseveró que era necesario buscar un nuevo toque y estilo para cada ballet y formar bailarines versátiles, capaces de abarcar otros géneros, puesto que las compañías, aunque tengan cien años, deben abrirse a otras propuestas. Para el coreógrafo, quien conoció a los grandes del ballet, como Balanchine, la base para cualquier tipo de danza era el ballet clásico, por su disciplina. Reconocido como uno de los pilares de la enseñanza de la técnica americana de ballet, opinó que una compañía de clásico debía tener en su repertorio obras como *Don Quijote* o *Giselle*, pero representadas de la manera más exquisita.[134]

---

[129] C. Ocampo, "¡Adiós *Giselle*!", en *Reforma*. México, D. F., 3 de julio de 1999, ACND-BNA.
[130] S/a, "La CND estrenó *Don Quijote*", en *Excélsior*. México, D. F., 8 de junio de 1999, ACND, Cenidi Danza.
[131] C. Ocampo, "*Don Quijote* de vuelta en Bellas Artes", en *Reforma*. México, D. F., 9 de junio de 1999, ACND-BNA.
[132] E. R. Mirabal, "*Don Quijote* cabalga de nuevo", en *El Heraldo. México*, D. F., 11 de junio de 1999, ACND, Cenidi Danza.
[133] Boletín núm. 791, INBA/Conaculta. México, D. F., 6 de agosto de 1999, ACND, Cenidi Danza.
134 Patricia Velázquez Yebra, "Los bailarines de clásico tienen que ser versátiles para el ballet: Burmann", en *El Universal*. México, D. F., 9 de agosto

Sandra Bárcenas en *Don Quijote*. Coreografía de Caroline Llorca, según la original de Marius Petipa. Foto: Felipe Monsiváis.

En entrevista con Patricia Rosales y Zamora, James Kelly manifestó que el panorama de la creación coreográfica en México era "bastante desolado". Al hablar acerca de su nueva coreografía, *Sinfonía para nueve hombres*, indicó que su principal interés fue resaltar la figura masculina, pues en la danza clásica el hombre era visto como apoyo de la bailarina. También informó que prepararía una nueva versión de *El cascanueces* para celebrar el XX aniversario de este montaje en México. Por su parte, Alberto de León, también coreógrafo que estrenó una obra en la temporada, declaró que faltaba investigación para la producción coreográfica: "ver, buscar y ser original, porque se tiende mucho a crear y a adoptar propuestas europeas. No es lo mismo tener influencias y reflejarlas, a traer un paquete entero de obras".[135]

En agosto (15, 17, 19 y 22) la compañía presentó las coreografías de corte contemporáneo que se ensayaron para la temporada: *El beso… un calendario de ausencias*, de Marco Antonio Silva (con música de Z. Preisner, edición musical de Silva y Gregorio Trejo, vestuario de Georgina Martínez Madrid y Cinthya Paris); *Fuga número 1*, de Alberto de León (con música de Crescencio Luviano, vestuario e iluminación de Alberto de León y Víctor Flores); *Hold on to me* (con Débora Díaz, Martha de Ita, Míriam González, Esther Usuna, Georgina Paris, Silvia Verges, Guillermo Ríos, Gustavo Sanders y Caleb Olvera); *Sinfonía para nueve hombres*, de James Kelly (con música de Apocalíptica-Inquisition Symphony); y *¡Esquina bajan!*

Un programa promocional de estas funciones aseguraba que se encontrarían en ellas creaciones de jóvenes de distintas generaciones. Con respecto a la obra de Marco Antonio Silva se destacaron los matices de teatralidad, característica del grupo formado por él: Utopía. Luego se abordó a Alberto de León, quien estuvo bajo la tutela de Xavier Francis, miembro de la CND, y uno de los elementos más firmes de su Taller de Coreografía, quien participaría con *Hold on to me*, donde abordaba "las fases de una terrible enfermedad", y *Fuga No. 1*, que nos muestra "una descomposición coreográfica, de carácter no figurativo, que parte del lenguaje académico del ballet". En *Sinfonía para nueve hombres* Kelly mostraba una exploración alrededor del "virtuosismo, la masculinidad y la musicalidad".[136]

Angélica Valencia capturó las palabras de Silva con respecto a su nueva coreografía, *El beso…,* obra en la que el creador tomó como inspiración un poema de Octavio Paz: "Tenía muchas ganas de trabajar algo más íntimo […] que tuviera que ver con mis inquietudes… Los besos nos identifican". Silva aludió a las palabras de San Juan de la Cruz sobre los besos: "el fluir de las almas en un solo momento".[137]

Acerca del programa, *Excélsior* publicó que *Sinfonía para nueve hombres* era una respuesta clásica a una música moderna, en la que James Kelly utilizaba "el marco de la variación del hombre como punto de salida, y va explorando el virtuosismo, la masculinidad y la musicalidad". *Fuga No. 1* era una pieza de carácter no figurativo, y *¡Esquina bajan!,* "un elogio a la nostalgia".[138]

Guadalupe Pereyra manifestó haber visto a una compañía muy renovada con un programa que gustó en su totalidad: *El beso* fue muy sugerente, suave y con efectos de iluminación que "la hicieron muy atractiva"; describió como "muy dinámica y viril la *Sinfonía para nueve hombres*"; y de *Hold on to me*

de 1999, ACND-BNA.

[135] Patricia Rosales y Zamora, "Danza, patito feo de las artes aquí y en el otro orbe: Kelly", en *Excélsior*, 10 de agosto de 1999, ACND, Cenidi Danza.

[136] C. Ocampo, "CND movimiento", en *Tiempo Libre*. México, D. F., 12-18 de agosto de 1999, ACND-BNA.

[137] Angélica Valenzuela, "Presentan *El beso* dentro de los estrenos de la Compañía Nacional de Danza", en *El Universal*. México, D. F., 2 de agosto de 1989, ACND-BNA.

[138] S/a, "Elogio a la nostalgia", en *Excélsior*. México, D. F., 31 de julio de 1999, ACND, Cenidi Danza.

destacó la temática dedicada al sida, bien acogida por el público. Como síntesis explicó que se trataba de "un conjunto de obras que hablan de juventud, de tiempos actuales, que fueron bien interpretadas, y claro, recibieron el reconocimiento del público".[139]

En agosto de 1999 Carlos Ocampo expresó que *Sinfonía para nueve hombres* "es el que posee mayor nervio y voluntad de impacto […] oscila entre el espectáculo de pasarela para discoteca gay y un aprovechamiento óptimo del arsenal reservado en las arcas del ballet para los intérpretes masculinos. Kelly quería un espectáculo sanguíneo, visceral. Y lo consigue […] siempre dentro de los límites del buen gusto".[140]

En otra nota sobre el mismo material coreográfico, Díaz destacó *El beso…, Fuga No. 1*, y dijo que en *Sinfonía para nueve hombres,* "con influencia consciente o no de Maurice Béjart, Kelly logra una obra plenamente contemporánea en la que explota todas las posibilidades de la masculinidad, recorriendo, explorando las condiciones y capacidades de lo emocional, físico y mental, para dar un resultado final único y diferente, la danza". Una fiesta absoluta para los sentidos, cuya factura era:

> …de calidad superior en la concepción global de la obra, no únicamente en la coreografía propiamente dicha, y enmarca a ésta en una escenografía y un diseño luminotécnico en verdad regio debido a Víctor Flores, encargado también del vestuario que, sin ser espectacular, sí es funcional y adecuado para permitir el desplazamiento y lucimiento físico. La escenografía se limitó a enormes telas que cubren, a manera de pared, todo lo alto y ancho de la parte posterior del escenario. La tela central, rojo púrpura, con las luces y el movimiento consigue un efecto sensacional. (Bailaron Raúl Fernández, Jiandy Martínez, Héctor Hernández, Gerardo Gil, Far Alonso, Carlos Carrillo, Ernesto Reynoso, César Tizcareño y Josué Valderrama).[141]

Quisiera acariciarte. Coreografía de Alejandro Vargas. Foto: Felipe Monsiváis.

El Taller de la CND presentó, el 18 de agosto de 1999 en el Centro Cultural Tlalpan, las obras *Trasluz mirada, Voz sumergida,* de Jaime Camarena (con música de Lula Pena), *Coppélia, Giselle* (*pas de deux*), *Día de playa, La fille mal gardée, Quisiera acariciarte, Cirse y Ulises, y Diana y Acteón* (*pas de deux*).[142]

Una nota mencionó la participación de la CND en el XXVII FIC con *Onegin*, y destacó a la bailarina Tihui Gutiérrez por su dominio del cuerpo, debido a que "no hay fracturas en su discurso, no hay escisión que desordene los múltiples diseños de su expresividad".[143] Nicolás Gamboa se refirió a los cinco años que llevaron las negociaciones con la Fundación John Cranko para que *Onegin* pudiera ser montada con la CND, lo que finalmente se logró gracias al apoyo del Festival Internacional Cervantino. En la nota se enfatizó que al haber accedido a que se realizara este montaje, la fundación reconocía la calidad de la compañía, lo que representaba un gran logro para ésta. Nájera aprovechó la ocasión para expresar que John Cranko era célebre por su forma de trasladar la narración a la obra coreográfica y su atención minuciosa al desarrollo de los personajes. En cuanto a la parte coreográfica, mencionó que el coreógrafo era reconocido por el manejo de sus duetos. Esta obra marcaba también el regreso de la CND al FIC después de nueve años de ausencia. La reseña hizo mención a que el costo de la producción —alrededor de dos millones de pesos— iba a recuperarse poco a poco en el transcurso de su exhibición.[144]

[139] Guadalupe Pereyra, "La nostalgia en Bellas Artes", en *Excélsior*. México, D. F., agosto de 1999, ACND, Cenidi Danza.
[140] C. Ocampo, "El rostro actual de la Compañía Nacional de Danza", en *Reforma*. México, D. F., 17 de agosto de 1999, ACND-BNA.
[141] R. Díaz, "Estreno de la CND", en *El Universal*. México, D. F., 24 de agosto de 1999.
[142] Programa de mano Taller de la Compañía Nacional de Danza, Delegación Tlalpan, Conaculta/INBA/Centro Cultural Tlalpan. México, D. F., 18 de agosto de 1999, ACND.
[143] S/a, "*Onegin*, un relato de amor imposible", en *Tiempo Libre*. México, D. F., 21 de octubre de 1999, BNA.
[144] Nicolás Gamboa (enviado), "La Compañía Nacional de Danza vuelve al FIC con la coreografía *Onegin*, del sudafricano John Cranko", en *Unomásuno*. México, D. F., 9 de octubre de 1999, ACND-BNA.

Onegin fue a Guanajuato (8 y 9 de octubre, interpretando los papeles de Madame Larina: Diana Angelini; Tatiana: Tihui Gutiérrez; Olga: Sandra Bárcenas; Onegin: Raúl Fernández; Lensky: Jaime Vargas; el Príncipe Gremin: Erik Campos).[145] Una nota observó que esta obra en tres actos había despertado muchas expectativas en el público del festival. Nájera explicó que *Onegin* era una de las últimas y mejores obras de John Cranko, y volvió a describir las dificultades para conseguir el permiso para montarla en México, pues muchas compañías la querían. Aseguró ser privilegiado al adquirirla para la CND, compañía que había realizado una labor fructífera durante sus treinta y cinco años de existencia. Desde su perspectiva el grupo se fortalecía, sobre todo en su relación con el público, volviéndose, dijo, "más atractiva, más interesante".[146]

Sin embargo, la CND enfrentó dificultades en la exhibición de *Onegin* en el Teatro Juárez debido al espacio y la iluminación del foro. La obra estuvo basada en la revisión que hizo John Cranko en 1967 para el Ballet de Stuttgart, ahora a cargo de la coreógrafa inglesa Jane Bourne, quien por segunda vez trabajaba con la CND. Bourne dijo estar satisfecha con el trabajo realizado, pues la compañía mexicana tenía el toque latino que necesitaban las obras de Cranko, quien deseaba "gente viva en el foro".[147]

En septiembre, los días 18 y 19, la CND fue invitada a participar en el IV Annual International Ballet Festival de Miami, en el Jackie Gleason Theater, ocasión en la que Laura Morelos y Jaime Vargas bailaron *Diana y Acteón* (el día 18), y Sandra Bárcenas y Raúl Fernández, *Don Quijote* (*pas de deux*) (el día 19).[148]

La CND asistió también a la VI Gala Latinoamericana de Ballet Clásico y Moderno, Latinoamérica Creadora (15, 16 y 17 de octubre). Estas funciones se llevaron a cabo en el Centro Cultural Guaraní de Asunción, Paraguay, con el programa *Don Quijote* y *Chaikovski pas de deux*, interpretado por Irma Morales y Jiandy Martínez, en el Teatro Asunción.[149]

Ocampo reseñó el evento e indicó que la CND y México hacían presencia en dicho encuentro y mostraban el nivel técnico alcanzado en nuestro país. Los bailarines expresaron su satisfacción por asistir a Paraguay, debido a "lo importante que es ver lo que se hace en otros lugares del mundo".[150]

En octubre y noviembre de 1999 se presentó *Onegin* en el TBA, dentro del sesenta y cinco aniversario del PBA (los días 21, 24, 28 y 31 de octubre, y 7 y 14 de noviembre).[151]

Para José Rodríguez, *Onegin* era una de las obras más importantes del ballet contemporáneo. Afirmó Rodríguez que John Cranko presentaba y resolvía los complejos perfiles psicológicos de los personajes, haciéndolos evolucionar en una condensada dramaturgia de ballet heredera de la antigua tradición romántica: de las fases simples —que denotan a una Tatiana infantil, ensimismada en el mundo de las novelas, y a un Onegin egoísta y sin valores— a la complejidad de la pasión, como en el *pas de deux* del espejo, la escena final del tercer acto, así como el drama de la vida y la muerte en la agonía del duelo. Este montaje, aunque cuidadoso en cuanto a estilo, mostró "carencia de rigor técnico en los bailarines, uso indebido de los brazos, pies y eje del equilibrio, elementos indispensables que completan el discurso escénico". A pesar de los problemas técnicos, el crítico destacó el buen trabajo interpretativo de Tihui Gutiérrez y Laura Morelos, y comentó que Raúl Fernández logró un Onegin "fuerte y expresivo", cercano al original, "con caminatas naturales, intención del foco visual no teatral, tiempo real en las acciones cotidianas, y buen trabajo de control muscular y técnico, envuelto todo en una fuerte carga emotiva". El cuerpo de baile evidenció, según referencia, ausencia de expresión y vivencia escénica, anotándose: "Es plausible que la CND se esfuerce en incluir nuevas obras en su repertorio […] pero deseable que abra espacios para hacer una evaluación objetiva de su trabajo, buscando la calidad óptima de sus productos, y fomentar, a su vez, la creación de obras coreográficas especialmente hechas para las particularidades de sus bailarines".[152]

Carlos Ocampo dijo que *Onegin* se podía reducir a una sola frase: "los desfasamientos del amor", e hizo una descripción de la obra en la que dos personajes opuestos del todo —Onegin y Tatiana— se

[145] Programa de mano Festival Internacional Cervantino, *Onegin*, CND, FIC/Gobierno del Estado de Guanajuato/Canal 22. Guanajuato, Gto., octubre de 1999, ACND.
[146] S/a, "La CND, en una de sus mejores etapas: Nájera", en *Excélsior*. México, D. F., 10 de septiembre de 1999, ACND, Cenidi Danza.
[147] M. C. Glezz Ventura, "*Onegin* en Bellas Artes", en *Reforma*. México, D. F., 15 de octubre de 1999, Expediente CO, BNA.
[148] IV Annual International Ballet Festival of Miami, CND, Miami Hispanic Ballet/American Airlines/American Eagle. Miami, Florida, septiembre de 1999, ACND.
[149] 6 Gala Latinoamericana de Ballet Clásico y Moderno, Latinoamérica Creadora, Fundación Ballet Teatro de Asunción/Conaculta/INBA. Asunción, Paraguay, octubre de 1999, ACND.
[150] C. Ocampo, "Irma Morales y Jiandy Martínez, en Paraguay", en *Excélsior*, 15 de octubre de 1999, ACND-BNA.
[151] Programa de mano *Onegin*, CND, TBA, Conaculta/INBA/FIC. México, D. F., octubre-noviembre de 1999, AJC.
[152] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.*, p. 680.

Cuerpo de baile masculino en *Onegin*. Coreografía de John Cranko. Foto: Felipe Monsiváis.

encontraban en el momento equivocado: "Él no aquilata el enamoramiento sin trabas que le ofrece una adolescente; ella se prenda del hombre mundano que viene de regreso de todo". Continuó con la historia: "El rechazo violento del ofrecimiento amoroso por parte de Onegin, y el duelo con su mejor amigo, Lensky —que acabará muriendo en defensa del amor que siente por Olga, la hermana menor de Tatiana—, anudan el dramatismo de la estructura". El desenlace, expuso, es una "límpida solución simétrica".

Con respecto a la intención del coreógrafo, Ocampo observó:

> La dificultad casi insalvable de recrear los meandros de la reflexión amorosa, con todos sus claroscuros, es el reto que se planteó Cranko. Sus soluciones constituyen un ejemplo de cómo abordar a través de la danza, la emoción, sus contradicciones, sus cumbres y sus simas.
>
> Cranko trabaja a partir de dos elementos básicos: sus duetos amorosos (a los que se integran de manera orgánica los solos) y las partes grupales. Estas últimas (por lo general bailes cual debe) describen espacios y tiempos, y portan un vívido retrato social de la época; representan, además, el contrapeso a la densidad abrumadora de los *pas de deux*…
>
> Cranko modela a sus personajes como un orfebre experimentado. Los diálogos entre los protagonistas poseen la credibilidad de lo corpóreo: no se perciben como traducciones de lenguajes ajenos, sino como exploraciones de las posibilidades insólitas de la elocuencia física.
>
> Los pasajes centrales de la coreografía ensamblan una arquitectura onírica donde todo transcurre en medio del clima enrarecido del sueño o la pesadilla. Las transiciones temporales o los momentos introspectivos, conseguidos con el uso de gasas opacadas por el juego luminotécnico, establecen corredores narrativos que vuelven visible lo subjetivo: el corazón y la conciencia. Ahí radica el gran aporte de Cranko. Él fue capaz de exteriorizar, gracias a la belleza del movimiento, las contradicciones extremas del padecimiento amoroso.[153]

[153] C. Ocampo, "*Onegin* o el destiempo amoroso", en *Reforma*. México, D. F., 25 de octubre de 1999, ACND-BNA.

La última función de *Onegin* con la CND fue a favor de los damnificados por las inundaciones en la República Mexicana (14 de septiembre en el TBA).[154]

Flores Martínez anunció que la CND se aprestaba a cerrar "a tambor batiente" su calendario de actividades con una docena de proyectos a celebrarse en el D. F., el interior del país y el extranjero. La principal producción del grupo para ese año fue el anhelado montaje de *Onegin*, de John Cranko, bajo la supervisión de Jane Bourne, con vestuario y escenografía de Elizabeth Dalton e iluminación de Steve Woods. *Onegin* se estrenó durante el XXVII FIC (8 y 9 de octubre), y en la ciudad capital se presentó los días 21, 24, 28 y 31 de octubre, y 7 y 14 de noviembre en el TBA. Asimismo la compañía asistió al Festival Internacional Tamaulipas 99 con dos programas: *Giselle* y Gala de Ballet I, los cuales se llevaron a Ciudad Victoria, Ciudad Mante, Tampico, Matamoros, Reynosa, Río Bravo y Nuevo Laredo. En el estadio de futbol Manuel Moreno Torres, de Matehuala, S. L. P. ofreció su Gala de Ballet I en la programación del Festival del Desierto. El 5 de noviembre, la Sala Silvestre Revueltas del Centro Cultural Ollin Yoliztli fue el espacio anfitrión de la CND para su denominada Gala de Ballet II, en tanto que del 5 al 13 de noviembre participó en las Jornadas Alarconianas con el programa Gala de Ballet III; posteriormente, la agrupación viajó a Zapopan, Jalisco, al Festival de las Artes 99, y también se presentó en el Festival de Invierno de Avándaro, Estado de México. Del 25 al 28 de noviembre iría al TD para concluir con el estreno de la versión coreográfica de James Kelly, *El cascanueces.* Para finalizar la nota el autor comunicó que Irma Morales y Raúl Fernández representarían a nuestro país, del 14 al 17 de octubre, en la VI Gala Latinoamericana de Ballet, Latinoamérica Creadora, en Asunción, Paraguay.[155]

Durante el Festival Internacional Tamaulipas 99, en el Teatro Amalia G. Caballero de Castillo Ledón, ubicado en Ciudad Victoria, la CND bailó *Giselle* con orquesta (octubre 15 y 21), en el Centro cívico presentó la Gala de Ballet I (16), que se repitió al día siguiente en el Teatro del IMSS de Ciudad Mante; el 21 se presentó *Giselle* en Tampico, en el Gimnasio de la Universidad, y el 22 en el Teatro de la Reforma, de Matamoros. La Gala de Ballet I se ofreció en el Cinema 70, de Reynosa (23); en el Auditorio de la Canaco, de Río Bravo; y en el Teatro de la Ciudad, de Nuevo Laredo (26). En el Auditorio García Rojas presentó Gala de Ballet II con el Taller de la CND, integrada por *Giselle, pas de vandanges, Yulunga, Voz sumergida* y *El corsario, pas de deux* (el 23 del mismo mes).[156]

Para el Primer Festival del Desierto, en San Luis Potosí (del 23 al 31 de octubre), la CND clausuró en Matehuala con su Gala de Ballet I: *Giselle, pas de vandanges, La muerte del cisne, Yulunga, Diana y Acteón* (*pas de deux*), *Adagio de Giselle, El corsario* (*pas de deux*), *Voz sumergida* y *Don Quijote* (*pas de deux*) (31 de octubre), en el estadio de futbol M. Moreno Torres.[157]

El Taller de la CND presentó la Gala de Ballet II en la Sala Silvestre Revueltas del Centro Cultural Ollin Yoliztli, el 5 de noviembre. Durante las XII Jornadas Alarconianas y la LXII Feria Nacional de la Plata, del 5 al 14 de noviembre de 1999, en Taxco de Alarcón, Guerrero, presentó *Giselle* el 13 de noviembre en el Centro de Convenciones (Alma Rosa Cota interpretó a Giselle y Jiandy Martínez a Albrecht),[158] y en el Festival de las Artes Zapopan 99, en el Teatro Galerías, la CND preparó la Gala de Ballet III con *Grand pas de quatre* y los *pas de deux* de *El corsario, El cisne negro, Diana y Acteón, Don Quijote, Quisiera acariciarte, Giselle, pas de vandanges*, y *La muerte del cisne* (noviembre 19 y 20).[159]

En el TD, los días 25 y 26 de noviembre, se estrenaron varias obras: *Profecía Eros 60091*, de Jaime Camarena (con música de Death in Vegas y Cocteau Twins Hoover Phonic), "un mosaico de las relaciones erótico-sexuales", en el que se resalta la maleabilidad de la naturaleza humana; y *Remedios para el vacío*, de Carmen Correa (con sonorizaciones de K. Jenkins y G. F. Handel), que "aborda los tratamientos que busca el ser humano para afrontar la soledad".[160]

Dentro del Festival Internacional Tamaulipas, Nuevo Laredo 99, la CND presentó *Giselle* el 26 de noviembre, y la Gala de Ballet I con las obras *pas de vandanges, Yulunga, Voz sumergida, El corsario, Don*

[154] S/a, "Función a beneficio de damnificados", en *Excélsior*. México, D. F., 13 de noviembre de 1999, BNA.
[155] O. Flores Martínez, "Intensa actividad de la Compañía Nacional de Danza", en *Novedades*, s/f, 1999, ACND.
[156] Programa general Festival Internacional Tamaulipas 99, Patronato Cultural Victoria, A. C./Festival Sierra Madre/Gobierno del Estado de Tamaulipas. Tamaulipas, del 13 al 24 de octubre de 1999, ACND.
[157] Programa de mano Festival del Desierto, Conaculta/INBA. San Luis Potosí, S. L. P., 31 de octubre 1999, ACND.
[158] Programa de mano XII Jornadas Alarconianas y LXII Feria Nacional de la Plata, Conaculta/INBA/Gobierno del Estado de Guerrero/Instituto Guerrerense de la Cultura. Taxco, Gro., noviembre de 1999, ACND.
[159] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Gala de Ballet, Festival de las Artes Zapopan 99, Teatro Galerías, CND/INBA. Zapopan, Guadalajara, noviembre de 1999, ACND.
[160] Boletín informativo núm. 1207, CND, 17 de noviembre de 1999, ACND.

Quijote, Hold on to me, La muerte del cisne, y *Diana y Acteón*.[161] En el Festival de Invierno de Avándaro, Estado de México, tuvo lugar la Gala de Ballet III en el Club de Golf, en noviembre [22].

El Taller presentó en el TD *Sinfonía para nueve hombres*, del 25 al 28 de noviembre. Los estrenos fueron *Voz sumergida; Y sin embargo… se mueve*, de Jaime Camarena; *Cenzontle*, de Reyna Pérez; *Remedios para el vacío,* de Carmen Correa; y *El asesino corazón de naranjas,* de Josué Valderrama.

Fernando Maldonado señaló que el Taller Coreográfico de la CND había alcanzado notables avances, no obstante que sus integrantes carecían de una asesoría especializada. La dirección de la institución no les había asignado un "consejo de opinión", por lo que se corregían entre ellos mismos. En este asunto, dijo, "la apatía da paso a prácticas cosméticas y no a lo sustancial, y el amor propio de los integrantes se exhibe solo." A pesar de los errores elogió la pieza *Remedios para el vacío*, de Carmen Correa: "Positiva unidad de acción y trabajo interno de las cinco bailarinas"; *Y sin embargo… se mueve*, de Jaime Camarena, "polisémica, apropiada iluminación de René Mendoza y concordante música de López *Chas*"; *Cenzontle*, de Reyna Pérez, que sólo con dos ejecutantes llena el escenario, "recreación de un poema del príncipe de Texcoco, con acciones bien hiladas y ejecutadas"; *El asesino corazón de naranjas,* de Josué Valderrama, que "manifiesta un arte visual kinético con lenguaje coherente y adecuada longitud de frase, pero muy oscura, con vestuario y ciclorama negros". También habló de desaciertos: como el pantalón tipo húsar de *Voz sumergida*, "que le resta línea a la dúctil bailarina cubana, quien realiza todo su trabajo en el piso —no hay diseño aéreo—, y le quita mérito a su elocuente expresión corporal y braceo". Concluyó el buen ojo de Maldonado con un llamado de apoyo: "Este Taller se educa solo y es necesario que tenga autocrítica y maestros".[162]

Como síntesis del trabajo del año, Óscar Flores Martínez dio un crédito especial a Cuauhtémoc Nájera por la "loable búsqueda de nuevos coreógrafos" para nutrir el repertorio de una institución que por mucho tiempo se apegó, quizá por momentos de manera atropellada, a la tradición balletística. De los seis coreógrafos que participaron en el programa del Taller de la CND, Flores advirtió que el común denominador fue la "construcción de secuencias que buscan impactar al público por su vistosidad, por lucir la técnica dancística o el potencial físico de los y las intérpretes. No importa que en la mayoría de los casos el giro, el salto o la altura de extensión de la pierna no vayan acordes con la música, el tema o el trazo coreográfico". Por otra parte reconoció que todos ellos transitaban por terrenos ya probados, incluso algunos seguían con fidelidad los clichés "de probada eficacia", ya fuera en el terreno del neoclasicismo, que suplía la falta de creatividad "con una amalgama de movimiento rebosante de *grand jetés*, *entrechats* y filigrana en punta", sin importar que las secuencias estuvieran fuera del alcance de sus ejecutantes; o bien del posmodernismo y el fisicalismo que instaurara una generación de creadores como Marco Antonio Silva, Lydia Romero o Jorge Domínguez. Al igual que otros críticos manifestó que sobresalían los trabajos de Reyna Pérez y Jaime Camarena. Flores Martínez se declaró sorprendido de que estas fórmulas, de lo que hacía diez años era la vanguardia, continuaran cosechando Premios Nacionales de Coreografía.[163]

Irma Morales e Igor Iakovlev en el *pas de deux* de *Don Quijote*. Coreografía de Oboukhoff. Foto: Felipe Monsiváis.

En diciembre Carlos Ocampo anunció que James Kelly ofrecería la nueva versión de *El cascanueces*, un reto para los bailarines, pues pensaba cambiar los roles protagónicos y la forma de contar la historia al enfocarse en la relación de Clara y el cascanueces, y colocar el énfasis en el despertar a la adolescencia de la protagonista. En palabras de Kelly, "el montaje tendría un toque más neoclásico, más contemporáneo, manteniendo la escenografía y el vestuario anteriores".[164]

[161] Programa de mano Festival Internacional Tamaulipas, Nuevo Laredo 99, Gala de Ballet, Conaculta/INBA. Nuevo Laredo, Tamps., noviembre de 1999, ACND.
[162] Fernando Maldonado, "Nuevos aires", en *Semanario de política y cultura Etcétera* núm. 359. México, D. F., 16 de diciembre de 1999, ACC.
[163] O. Flores Martínez, "A la búsqueda del coreógrafo del nuevo milenio", en *Reforma*. México, D. F., 12 de diciembre de 1999, BNA.
[164] M. C. Glezz, "Un nuevo *Cascanueces*", en *Reforma*. México, D. F., 3 de diciembre de 1999, Expediente CO, BNA.

La XX temporada de *El cascanueces* se presentaría en el TBA (los días 7, 9, 11, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22 y 23 de diciembre).[165]

En otro reportaje acerca de *El cascanueces,* Ocampo completó sus observaciones al elaborar un resumen de los resultados de Kelly, quien había intervenido tanto en el campo de la dramaturgia, como en el coreográfico. En el primer rubro, el coreógrafo creo una tensión sustentada en el verismo que atiende al despertar sexual de la protagonista del cuento: "Clara vive un ritual de iniciación que conserva, naturalmente, todos los signos mágicos afines a la infancia; no obstante, ese ritual, a la vez, incorpora el atisbo de una adolescencia inminente". En lo que atiende a la danza, "optó por un repertorio de elegantes y calmos gestos neoclásicos. También se decidió a imprimirle una fuerza mayor a los roles masculinos". Esto fue percibido en la Danza rusa y en el trabajo del caballero del Hada de azúcar. Notó Ocampo que Kelly se permitió ofrecer un humor gay en el capítulo de Mamá bombonera, episodio travesti susceptible de tratamientos que dan lugar a todo tipo de chanzas amables". La producción, dijo, "luce una tersura que ganaría mucho con el ensayo riguroso de las Danzas Españolas y Chinas", que volvían a poner en evidencia "las dolencias inexplicables de la CND". Finalizó la nota expresando que *El cascanueces* mexicano cerraba el siglo afianzando "su presencia como espectáculo obligado —y sí: propicio a los placeres de la época— en los festejos decembrinos".[166]

Mary Carmen Glezz indicó que el nuevo milenio trajo cambios y la euforia por reinventar el nuevo orden había llegado a la CND, la cual realizaría una nueva versión de *El cascanueces* en la que se dejaba ver la influencia contemporánea: "Los movimientos tendrían un toque más neoclásico, más contemporáneo, sin que hubiera nueva producción".[167]

[165] Programa de mano *El cascanueces*, CND, TBA, Conaculta/INBA, diciembre de 1999, ACND.
[166] C. Ocampo, "*El cascanueces* según James Kelly", en *Reforma*. México, D. F., 23 de diciembre de 1999, ACND-BNA.
[167] M. C. Glezz, "Un nuevo *Cascanueces*", *op. cit.*

Capítulo XIII

Nuevo milenio, viejo director (2001-2003)

La CND inició su año laboral el 3 de febrero con una larga gira. Primero visitó Chihuahua, donde presentó en el Teatro de los Héroes una Gala de Ballet con obras tradicionales y vanguardistas: *Grand pas de quatre, Y sin embargo… se mueve, Las llamas de París* (*pas de deux*), *Hold on to me, Diana y Acteón* (*pas de deux*), *La muerte del cisne* y *Don Quijote* (*pas de deux*).[1] El 5 de febrero, en el Centro Cultural Universitario, de Ciudad Juárez, conformó una Gala de Ballet.[2] Días después fue a Guanajuato para inaugurar el programa Vive la magia, en el Teatro Juárez, con *Don Quijote* (el 26 de febrero, en el que Kitri fue Jaqueline López; Basilio, Jaime Vargas; Don Quijote, Javier Carranza; Sancho Panza, Raúl Salazar; y Gamache, José Luis González).[3] El 1 de marzo llegó a Mazatlán, Sinaloa, donde exhibió *Don Quijote* dentro de la llamada Velada de las Artes, en el Teatro Ángela Peralta, durante el Carnaval de Mazatlán 2000.[4] El día 3 ofreció *Carmina Burana* y *Dionaea,* también dentro de los festejos del Carnaval y de los LXVII Juegos Florales, en el Estadio Teodoro Mariscal.[5] En Culiacán, Sinaloa, dentro del Programa Cultural del Nuevo Milenio, ofreció *Carmina Burana* y *El lago de los cisnes* (segundo acto), en el Teatro Pablo de Villavicencio,[6] y *Don Quijote* el 7 y 8 de marzo.

A fines de marzo regresó al viejo Bosque de Chapultepec con *El lago de los cisnes* (del 21 de marzo al 16 de abril),[7] y dentro del XVI Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México exhibió *Giselle*, en la Plaza de la Constitución, con Alma Rosa Cota como Giselle y Jiandy Martínez como Albrecht (29 y 30 de marzo).[8]

Una reseña periodística mencionó que se había presentado *Giselle* en el Zócalo capitalino con una gran audiencia, acompañada por las esculturas de Juan Soriano, acróbatas y música de los concheros. En esa ocasión, una mujer del público opinó que era fabuloso que las autoridades se preocuparan por llevar la cultura al pueblo, pues no todos podían pagar el costo de este tipo de eventos.[9]

El 29 de abril, dentro del XV aniversario del Día Internacional de la Danza, bailó una Gala de Ballet en la Plaza de la Música del Teatro de las Artes, esta vez con *Diana y Acteón, El corsario, Las llamas de París, Adagio de Giselle* (segundo acto), *Suite de Don Quijote*, y el estreno de *Dido y Eneas*, coreografía de Óscar Ruvalcaba Pérez (con música de Henry Purcell, libreto de Nau Tate, y escenografía de Óscar Ruvalcaba; Dido fue interpretada por Laura Morelos; Eneas, por Jaime Vargas; y Belinda, por Iratxe Beorlegui.[10]

El primer programa de la temporada en el TBA se compuso con las obras *Danzón (…vuelo nocturno),* de Marco Antonio Silva (con música de Arturo Márquez); *Escape*, de María Rovira (con sonorizaciones

---

[1] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Programa Cultural del Nuevo Milenio, Teatro de los Héroes, DIF/Instituto Chihuahuense de la Cultura/Conaculta/INBA. Chihuahua, febrero de 2000, ACND.
[2] Programa de mano CND, Programa cultural 2000, ACND.
[3] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Vive la magia, Instituto Estatal de la Cultura/Instituto Cultural de León/Conaculta/INBA, febrero de 2000, ACND.
[4] Velada de las Artes, *Don Quijote*, CND, Teatro Ángela Peralta, Difocur Sinaloa/INBA/Conaculta, marzo de 2000, ACND.
[5] Programa de mano Carnaval Mazatlán 2000, LXVII Juegos Florales, Conaculta/Gobierno del Estado de Sinaloa/Difocur, marzo de 2000, ACND.
[6] Programa de mano Temporada 2000, CND, *Carmina Burana*, Teatro Pablo de Villavicencio, Conaculta/INBA/CND/SEPyC/Difocur. Culiacán, Sin., 5 y 6 de marzo de 2000, ACND.
[7] Programa de mano *El lago de los cisnes*, Conaculta/INBA/FIC, marzo-abril de 2000, ACND.
[8] Programa de mano XVI Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, Conaculta/Ciudad de México. México, D. F., del 23 de marzo al 13 de abril de 2000, ACND.
[9] Tania Gómez, "Busca *Giselle* atraer la atención", en *Reforma*. México, D. F., 31 de marzo de 2000, ACND-BNA.
[10] Programa de mano XV Aniversario Día Internacional de la Danza, Conaculta/INBA/Cenart/Fonca. México, D. F., 29 de abril de 2000, ACND.

de René Aubry); y *2 para 3*, de Philippe Tréhet (con fondos musicales grabados); así como el ballet *Carmen*, de Alberto Alonso (con sonorizaciones de la Suite de Rodino Shchedrin, sobre la original de George Bizet). Este programa se presentó el 30 de abril y los días 2, 4 y 7 de mayo). Los papeles de *Carmen* se alternaron de la siguiente manera: Irma Morales (el 30), Laura Morelos (el 2), Carmen Correa (el 4), Tihui Gutiérrez (el 7); Don José: Jaime Vargas, (abril 30 y mayo 2), Raúl Fernández, (mayo 4 y 7); Escamillo: Jiandy Martínez (30 de abril), Jorge Vega (mayo 2 y 7), y Alejandro de León (mayo 4).[11]

Del primer programa, Carlos Ocampo abordó escuetamente *Escape* y afirmó que resultaba difícil explicarse el entusiasmo que despertaba el coreógrafo galo Phillippe Tréhet, ya que no ofrecía aporte alguno en su *pas de deux*, que era "previsible hasta la obviedad […] Tréhet no arriesga su capital imaginativo, activa su destreza compositiva y, claro está, dosifica las habilidades necesarias para exaltar las reacciones –sin que aporte nada– automáticas del público".[12]

Enrique R. Mirabal alabó a Laura Morelos en *Carmen* y expresó: "la primera parte del programa fue tiempo de estreno y despedidas". Describió *2 para 3*, operación coreográfica de Philippe Tréhet:

> Una retícula de luz sobre el escenario es fácilmente rebasada por los solistas Tihui Gutiérrez y Sylvain Lafortune en este dúo especialmente creado para la bailarina Gutiérrez en el año de su retiro. Encuentros y desencuentros al compás de larga cabellera al vuelo aproximan peligrosamente esta coreografía a la estética de un comercial de champú, eso sí, de los franceses bien caros. Poco rigor y facilismo del autor en lo que debió haber sido una oportunidad definitiva de mostrar lo mejor de la bailarina.[13]

El segundo programa consistió en el Homenaje a Nellie Happee en el TBA con las obras *Sinfonía simple, Dueto* y *Carmina Burana* (los días 14, 16, 18 y 23 de mayo).[14] El día 21 tuvo lugar la función especial en el TBA con *Sinfonía simple, Dueto, ¡Esquina bajan!* (fragmentos) y *Carmina Burana* (fragmentos), que cerró con una emotiva ceremonia. En ésta actuaron los primeros bailarines Tihui Gutiérrez, Laura Morelos, Raúl Fernández y Jaime Vargas.[15] Los otros días señalados el programa se complementó con *Marejada*, de Nellie Happee (con música de Arturo Márquez), los días 14 y 15 de agosto, en la que bailaron Hansel Nadchar (el 14), Raúl Fernández (el 15), Agustina Galizzi (el 14) y María del Mar Mazzaferro (el 15).

Con una Gala de Ballet integrada por las coreografías *Las sílfides, Rara avis* y *Baile de graduados*, la compañía participó en la celebración del Día Internacional de la Danza los días 29 y 30 de abril, en el Teatro de la Ciudad.

Carmen Correa y Alejandro de León en *Carmen*. Coreografía de Alberto Alonso. Foto: Felipe Monsiváis.

Carmina Burana. La taberna. Coreografía de Nellie Happee. Foto: Guillermo Galindo.

[11] Programa de mano *Carmen*, CND, TBA, Conaculta/INBA, abril-mayo de 2000, ACND.
[12] Carlos Ocampo, "Adónde va la Compañía Nacional de Danza", en *Reforma*. México, D. F., 5 de mayo de 2000, ACND-BNA.
[13] Enrique R. Mirabal citado en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.*, p. 689.
[14] Boletín núm. 312, 18 de abril de 2000, ACND-BNA.
[15] Programa de mano *Carmina Burana*, Homenaje a Nellie Happee por su 50 aniversario de trayectoria artística, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., mayo de 2000, AJC.

En Xalapa, Veracruz, la compañía presentó *Don Quijote,* en el Teatro del Estado, con Irma Morales, Jaime Vargas y Raúl Fernández como primeros bailarines (el 1 y 2 de junio).[16] También en junio regresó el Programa Nacional de Danza Escolar con la nueva producción de *La fille mal gardée* (los días 6, 7, 9, 12, 13, 14, 16, 19, 20 y 21), y danza infantil (los días 10, 11, 17, 18, 24 y 25) en el TD.[17]

La compañía organizó la Temporada Millennium, en el Teatro de las Artes, con el Taller Coreográfico que presentó las piezas *Debo curarme de ti*, de James Kelly (poema de Jaime Sabines, música de Alexander Blanescu, vestuario de Kris Cahill; con los bailarines Mari Carmen Flores, María del Mar Mazzaferro, Alejandro de León y Gerardo Gil); *Sobre los techos de la luna*, de Jaime Camarena (con música de anónimos españoles del siglo XVII, estreno en la CND); *El primer homicidio*, de Alberto de León (música de Tambuco, vestuario de Alberto de León, escenografía de Antonio Batista y Lila Zellet; con Raúl Salazar y Gustavo Sanders o Hansel Nadchar como bailarines); y *Carmen*.[18]

Una nota periodística anunció que la CND dedicaría el año 2000 a la despedida de Tihui Gutiérrez, otra de las primeras figuras de la agrupación, y difundió las obras que se presentarían durante la temporada.[19] La CND también participó en la función inaugural del Primer Congreso Internacional de Ballet Clásico y Contemporáneo en reconocimiento a Sonia Castañeda por sus cincuenta años de trayectoria. En dicha ocasión bailó *Diana y Acteón* en la Gran Sala del Teatro de la Ciudad, en Monterrey, Nuevo León, el 8 de julio.[20]

Tihui Gutiérrez en *Romeo y Julieta*. Coreografía de John Cranko.

En septiembre la CND volvió a ofrecer *Onegin* en el TBA (los días 21, 24, 26 y 28 de septiembre, y en octubre 5 y 8, con Tihui Gutiérrez o Laura Morelos como Tatiana; Aurora Vázquez, Irma Morales o Carmen Correa como Olga; y Raúl Fernández o Jaime Vargas alternando en los papeles de Onegin y Lensky),[21] y participó en el Festival Internacional Tamaulipas Arte sin Fronteras, del 12 al 22 de octubre, con la obra *Don Quijote*.[22]

El programa de despedida de la Primera bailarina Tihui Gutiérrez en el TBA se conformó con la célebre *Romeo y Julieta* (el 12 de noviembre de 2000,[23] además de los días 29 y 31 de octubre, y 5, 12, 14 y 19 de noviembre). En dicha ocasión, Tihui Gutiérrez expresó, al ser entrevistada: "sé que en la danza llega un momento donde en lugar de deleite hay sufrimiento. Después de veintidós años de carrera en la CND quiero llevarme un buen recuerdo". Tihui reconoció tener una lesión en las cervicales y anticipó su deseo de compartir su experiencia con bailarines de una compañía y no de una academia.[24]

En una plática con Rosario Manzanos, Gutiérrez le confesó que nunca deseó ser la única o la mejor, que le costó trabajo disciplinarse, pero que nunca fue del tipo masoquista, y al bailar, su interés primordial era la interpretación, "meterse en el personaje". Con frescura, Tihui mencionó que siempre tuvo una vida paralela, y así "me dejo llevar por mi buena estrella y lo que el destino me da".[25]

[16] Programa de mano *Don Quijote*, CND, Teatro del Estado, Universidad Veracruzana/Conaculta/INBA/Gobierno del Estado de Veracruz. Veracruz, Ver., junio de 2000, ACND.
[17] Programa de mano *La fille mal gardée,* Programa Nacional de Danza Escolar, TD, Conaculta/INBA, ACND.
[18] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Temporada Millennium, Teatro de las Artes, Conaculta/INBA/Cenart. México, D. F., del 22 al 25 de junio de 2000, ACND.
[19] Mauricio Matamoros, "Este año la Nacional de Danza se lo dedica a Tihui Gutiérrez", en *Unomásuno*. México, D. F., 21 de junio de 2000, ACND, Cenidi Danza.
[20] Programa de mano CND, Conaculta/INBA/Consejo para la Cultura de Nuevo León, s/f, ACND.
[21] Programa de mano *Onegin*, CND, Homenaje a Tihui Gutiérrez, TBA, Conaculta/INBA, septiembre-octubre de 2000, ACND.
[22] Programa general Festival Internacional Tamaulipas 2000, Conaculta/INBA/Gobierno del Estado de Tamaulipas, del 12 al 22 de octubre de 2000, AJC.
[23] Programa de lujo Despedida de la Primera bailarina Tihui Gutiérrez, CND, TBA, INBA/Conaculta, 12 de noviembre de 2000, AJC.
[24] Mari Carmen Glezz, "Quiero irme caminando", en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.*, p. 693.
[25] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza …*, *op. cit.*, p. 694.

Una nota de Carlos Ocampo dio a conocer esta despedida con las siguientes palabras: "Hoy, la que fuera su casa durante años —la Compañía Nacional de Danza (CND)— se da tiempo, en medio de la febril actividad en la que se encuentra inmersa, para organizarle un paquete de funciones con las que la bailarina se despide del público: *Carmen, Danzón, Escap*e, así como el estreno de *2 para 3*.

Ocampo incluyó una descripción de las coreografías presentadas durante la temporada, y criticó fuertemente a *Carmen*, que:

> …desempolva una vez más su estructura translúcida y sintética en aras del lucimiento de su personaje principal. Compuesta con el buen colmillo de Alberto Alonso, la coreografía constituye un recipiente ideal para el despliegue virtuoso de sus intérpretes básicos. La distribución de los bailarines en el medio círculo que recrea la plaza de toros; el estandarte con la impronta del toro negro sobre fondo rojo, o el acomodo simétrico de las sillas, son los componentes básicos de una escenificación que se ve a sí misma como un clásico perenne. En la función ofrecida por Irma Morales, el rol titular apenas salva una ejecución esquemática que da cuenta del control que la bailarina detenta sobre sus procedimientos técnicos. Sin embargo, muy lejos estamos de una actuación memorable, de ésas que enchinan la piel. La *Carmen* de Bizet se quedó en espera de una mejor noche, de una convicción mayor, de un apasionamiento acorde con la leyenda.[26]

El cascanueces. Danza árabe. Coreografía de James Kelly. Foto: Guillermo Galindo.

Las funciones anuales de *El cascanueces* se llevaron a cabo los días 30 de noviembre y 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22 y 23 de diciembre. Una vez más, Ocampo ejerció su poder descriptivo al aseverar que *El cascanueces* representaba el academicismo balletístico del siglo XIX, cuya perfección técnica había logrado que el coreógrafo se alejara de la anécdota y explorara, "sin pudor alguno, las posibilidades estéticas del movimiento puro". Mencionó que en la segunda parte de *El cascanueces*, Petipa volcó sus conocimientos del folclor internacional y la desmesurada fantasía donde el bien supremo era "la belleza impoluta del movimiento transmutado en armonía total":

> La danza árabe, la española, la rusa o la china son […] *divertimentos* donde relumbra (o debe de relumbrar) la capacidad (casi maniaca) de sus ejecutantes. Luego vendrá el Vals de las flores, con su primaveral volatilidad para culminar con uno de los instantes irrepetibles del repertorio: la parte del Hada de Azúcar. Se trata de una conjunción exacta entre la belleza vibrante de la música de Chaikovski y una concepción de la arquitectura corporal que se va desenvolviendo con la calma de una flor que despliega, sin prisa, sus pétalos […] Esta construcción confirma la apoteosis de la voluntad de la forma por sobre la materia que la soporta y le otorga existencia.

Acerca de Laura Morelos expresó:

> Más allá de que la bailarina se encuentra dotada del equipamiento físico ideal para desempeñar este papel, un accidente si se quiere, lo que le imprime un relieve singular a su ejecución es la limpidez extrema que implica no sólo ensayos extenuantes, sino un conocimiento exhaustivo de las minucias que sostienen la credibilidad visual de la coreografía […]

[26] C. Ocampo, "¿Adónde va la Compañía Nacional de Danza?", en *Reforma*. México, D. F., 5 de mayo de 2000, ACND-BNA.

Y dio redondez a su intervención con las siguientes palabras:

> La versión actual de la CND para *El cascanueces* no depara sorpresas ni sobresaltos. Los guiños que James Kelly ha filtrado en su versión, estrenada el año pasado en sustitución de la de Nina Novak y Jorge Cano, pueden pasar desapercibidos para el gran público que espera ver lo que en realidad se proyecta: un espectáculo inscrito en los parámetros sedantes de la tradición [...]
>
> La CND se limita a incorporar a sus elencos a los egresados de las escuelas de danza clásica del país, la chiquillada, como se dice hoy, abriendo nuevas vetas para consolidar los públicos y las vocaciones indispensables para mantener no sólo a un proyecto estético como el que esta agrupación representa, sino también para divulgar el conocimiento del gran ballet histórico europeo.[27]

En el 2001 la CND presentó, como inicio de sus actuaciones, *La fille mal gardée* en el TBA (los días 10 y 17 de febrero). En esa ocasión el personaje de Lissette lo interpretaron, en alternancia, la Primera solista Carmen Correa y la solista Aurora Vázquez; y el de Colin, el Primer solista Erik Campos, Colin-Alain, el también Primer solista Rafael Santiago, y Alain fue Ryoichi Iketani.[28] Merece la pena reproducir la larga intervención de Ocampo con respecto a este ballet, como homenaje a su agradable escritura y observación certera:

> …la protagonista es una joven libertaria, voluntariosa, y hasta si se quiere, prefeminista. […] Lissette, en manos de Carmen Correa […] se rebela ante la imposición de su matrimonio. Aquí lo que en realidad importa es la reafirmación del deseo por sobre la conveniencia social. Lissette expropia su propio destino. Quiebra el cerco materno, se esconde en los armarios con su novio, y consigue un final feliz —cual debe de ser— para sus aventuras. ¿Qué más puede pedirse? [...] la versión coreográfica de Laura Echevarría sobre el original, posee la encomiable virtud de no imponer un esfuerzo mayúsculo ni a sus solistas ni a la compañía. Se gana así en legibilidad, sin exponer a los bailarines a las deficiencias que —ni modo, hay que decirlo— lastran el esfuerzo de la Compañía Nacional de Danza [en cuanto al] diseño de vestuario, telones y escenografía. Hay en la labor de Paul Birbil un tono que oscila entre lo *naive* y un cubismo muy bien logrado, sin faltar los acentos de cursilería necesarios para ornamentar una visualidad que, sin abusar del merengue, consigue gracia y encanto. [La obra constituye] una buena entrada para acceder al patrimonio

José Luis González en *La fille mal gardée*. Coreografía de Enrique Martínez. Foto: Guillermo Galindo.

[27] C. Ocampo, "*El cascanueces*, un ritual navideño", en *Reforma*. México, D. F., 15 de diciembre de 2000.
[28] Programa de mano *La fille mal gardée*, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., febrero de 2001, ACND.

> del ballet, y esto dicho no sólo en su clasificación de "obra infantil", si es que existe tal cosa, sino en un sentido más generoso conduce a ampliar la cultura dancística de cualquier espectador:[29]

Ese año Héctor Garay se hizo cargo de la Coordinación Nacional de Danza, y al ser entrevistado con respecto al presupuesto, respondió con una sonrisa: "¡Es mi primer día, todavía no lo sé!". Garay explicó que estaba afinando su plan de trabajo, ya que él había sido uno de los principales autores del Programa Nacional para el Desarrollo de la Danza que se dio a conocer en enero. Al mismo tiempo se propondrían los candidatos de la terna para la titularidad de la coordinación: Lydia Romero, Marco Antonio Silva y el propio Garay. En la entrevista, el funcionario recién nombrado expresó que el programa realizado hasta ese momento era sólo una base, y que regresaría a la comunidad para su seguimiento. Éste abarcaba sólo al área de contemporáneo —habiendo sido ésta la principal promotora del mismo— pero aclaró Garay que su labor era que incluyera a todos los géneros dancísticos. Asimismo comentó que el mencionado programa era a "muy largo plazo" y resultaba necesario considerar que la política cultural debía encontrar el equilibrio entre la necesidad de la sociedad, las propuestas de los creadores, y los objetivos de la institución, cuya perspectiva era de servicio.[30]

Del 28 de febrero al 8 de abril siguió la XXV temporada de *El lago de los cisnes*, con funciones de miércoles a domingo.[31] Dentro del Festival Ciudad de San Luis Potosí, la CND llevó su Gala de Ballet al Teatro de la Paz, con las obras *Del negro al blanco,* coreografía de Silvia Vergés (con música de Mozart y diseño de vestuario de Silvia Vergés); *Giselle* (*pas de deux*); *Cisne negro* (*pas de deux*); *Suite de Diana y Acteón; Fuga no. 2,* de Alberto de León; *Sobre los techos de la luna*, de Jaime Camarena; *Yulunga*, de Vargas; *Cisne blanco* (*pas de deux*) y *Suite de Don Quijote* (25 de marzo).[32]

En abril-mayo, en el TBA se presentó *La fille mal gardée* con Laura Morelos y Jaime Vargas en los papeles protagónicos (los días 7, 21 y 28 de abril, y el 19 de mayo).[33]

Después viajó a Baja California, donde participó (el 26 de abril) en el 9° Encuentro Binacional de Danza México-España, en el Teatro Universitario de Mexicali, con el programa *Fuga no. 2*, de Alberto de León (con música de Bach, con Alberto de León y Jacqueline López); *Voz sumergida* (con música de Lula Pena, en la que bailó Míriam Aranda); *Sobre los techos de la luna* (con Martha de Ita y Jiandy Martínez); *Y sin embargo… se mueve* (con música de Arvo Pärt, Harry Patch y tradicional irlandesa, edición musical de Joaquín López *Chas*, con Yasmín Barragán, Jacqueline López, Far Alonso y Guillermo Ríos); *Latitud 0… en el punto de la memoria,* pieza ganadora del Segundo Premio Iberoamericano de La Habana, Cuba, en 2000 (con música de Joaquín López *Chas*, con Jacqueline López y Jiandy Martínez), todas coreografías de Jaime Camarena; y *Hold on to me*, de Alberto de León.[34]

Dos días después, durante esa misma gira al norte del país, colaboró en el programa Un desierto para la danza con una Gala de Ballet que incluyó *Y sin embargo… se mueve, Voz sumergida, Latitud 0… en el punto de la memoria, Sobre los techos de la luna* y *Hold on to me.* Su presentación tuvo lugar en el Teatro de la Ciudad, de la Casa de la Cultura de Sonora.[35] Posteriormente fue a La Paz, B. C. S. donde actuó en el programa A-Mar la danza, con su Gala de Ballet, en el Teatro de la Ciudad (30 de abril). [36]

Ya en México colaboró en el XVI Día Internacional de la Danza (29 de abril) con *Suite de Don Quijote, El corsario* (*pas de deux*), *Festival de las flores en Genzano* (*pas de deux*) y *Suite de Diana y Acteón,* en la Plaza de la Música del CNA.[37] El mismo día, pero en el Teatro de las Artes, se pudo disfrutar a la CND con las obras *Ciclo, espiral y fuga*, de Silvia Unzueta (con música de Alejandra Hernández y diseño de vestuario de Sara Salomón).[38]

---

[29] C. Ocampo, "CND: lo que quieren las niñas", en *Reforma*. México, D. F., 17 de febrero de 2001, ACND, Cenidi Danza.
[30] Juan Hernández, "Mi trabajo será plural como la danza, sin carecer de especificidad", en *Unomásuno*. México, D. F., 7 de febrero de 2001, ACND, Cenidi Danza.
[31] Programa de mano XXV Temporada de *El lago de los cisnes*, CND, Conaculta/FIC/INBA/DDF. México, D. F., febrero de 2001, ACND.
[32] Programa de mano Festival Ciudad de San Luis Potosí, del 23 de marzo al 1 de abril, CND, Conaculta/INBA, 2001, ACND.
[33] Programa de mano *La fille mal gardée*, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., abril-mayo de 2001, ACND.
[34] Programa de mano Encuentro Binacional de Danza México-España, Venezuela, CND, TUM, INBA/UABC/Aeroméxico/Cervecería Cuauhtémoc. Mexicali, B. C., 26 de abril de 2001, ACND.
[35] Programa de mano Un desierto para la danza 2001, CND, Conaculta/INBA/TV Azteca, 28 de abril de 2001, ACND.
[36] Nota del archivo, s/r, ACND.
[37] Programa de mano XVI Día Internacional de la Danza, CND, Plaza de la Música y Teatro de las Artes, CNA, Conaculta/INBA. México, 29 de abril de 2001, ACND.
[38] *Idem*.

Durante las XIV Jornadas Alarconianas, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, en Taxco de Alarcón, la CND se presentó el 12 de mayo con el programa *Suite de Don Quijote, Giselle* (*pas de deux* del segundo acto), *Cisne negro* (*pas de deux*), *El corsario* (*pas de deux*) y *El lago de los cisnes* (segundo acto).[39]

Para la temporada 2001 en el TBA la compañía preparó la obra completa de *Don Quijote,* que se estrenó el 30 de agosto de 1998. La función descrita estuvo a cargo de los primeros bailarines Sandra Bárcenas, Irma Morales, Laura Morelos, Raúl Fernández, Jaime Vargas, y el Primer bailarín huésped, Jorge Vega. El director huésped fue Georgi Zhemchuzhin (mayo 20, 24, 27 y 29).[40] Enrique R. Mirabal externó una opinión muy positiva con respecto a la Compañía Nacional de Danza: "frente a los siglos de tradición que ostentan los de San Petersburgo, los del Anáhuac demostraron cuánto se puede hacer con mucho trabajo". Desde su punto de vista, Laura Morelos mostró:

> …arrojo, alegría vital, visceralidad controlada por una férrea técnica, y ese apetito insaciable por bailar […] intérprete de coqueteos juveniles, españolerías exóticas y un torso presto al quiebre en medio de *frappés* y *saut de chat* al por mayor. Vargas, su pareja, mostró aplomo y ligereza en unos *lifts* que, lejos de demostrar el gran esfuerzo que conllevan, se vieron muy naturales y simples […] en el *pas de deux* del cuarto acto la pareja nos regaló uno de los *adagios* más perfilados que se han visto en Bellas Artes por años.[41]

Durante la misma temporada la CND presentó *Onegin* (ballet en tres actos basado en el poema de Alexandre Pushkin, arreglos musicales y orquestación de Kurt-Heinz, escenografía y vestuario de Elizabeth Dalton, iluminación de Víctor Flores, montaje de Jane Bourne, reposición de Laura Echevarría, los días 3, 5, 7 y 10 de junio).[42]

Elizabeth Bedolla abordó este montaje —se ayudó con videos y memoria— y entrevistó a su coreógrafa, Jane Bourne, quien aseveró que John Cranko no buscaba bailarines técnicamente brillantes y cuerpos ideales, pues estaba más interesado en la personalidad. Cranko quería desatar un efecto directo e inmediato en su público, por lo que se inclinaba a la acción teatral. Sandra Bárcenas, quien se encargaría del papel protagónico, comentó a Bedolla que le había pedido ayuda a Tihui Gutiérrez para madurar el personaje.[43] A pesar de ello, después de las funciones Juan Hernández reportó que los aspectos de la pasión amorosa en *Onegin* no fueron explotados ni llevados hasta las últimas consecuencias: "los personajes aparecen acartonados, dentro de la estética de los cuentos de hadas, de príncipes, reyes y doncellas […] debe señalarse, por otra parte, que los integrantes de la Compañía Nacional de Danza han logrado elevar su nivel técnico, sorprendiendo gratamente al espectador con una precisión y un dominio del cuerpo en escena".[44]

El mismo mes de junio la compañía viajó a Paraguay para participar en la 7ª Gala de Ballet Latinoamérica Siglo XXI, con el apoyo de la Fundación Ballet Teatro de Asunción, Centro Cultural Guaraní.

Tihui Gutiérrez y Raúl Fernández en *Onegin*. Coreografía de John Cranko. Foto: Alida Kent.

Irma Morales en *Chaikovski pas de deux*. Coreografía de George Balanchine, montaje de John Clifford.

[39] XIV Jornadas Alarconianas, CND, Gala de Ballet, TJA, Conaculta/INBA/Instituto Guerrerense de la Cultura. Taxco, Gro., mayo de 2001, ACND.
[40] Programa de mano *Don Quijote*, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., mayo de 2001, ACND.
[41] E. R. Mirabal, "Más allá de sueños quijotescos: la CND, Laura Morelos y *Don Quijote*", en *El Heraldo. México*, D. F., 3 de junio de 2001, ACND, Cenidi Danza.
[42] Programa de mano *Onegin*, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., junio de 2001, ACND.
[43] Elizabeth Bedolla, "*Onegin*, la danza y el mito. Un ballet de cuento de hadas", en *La Jornada*. México, D. F., 8 de junio de 2001, ACND, Cenidi Danza.
[44] Juan Hernández, "*Onegin*, con la Compañía Nacional de Danza, una muestra de destrezas físicas acompañada de cuadros teatrales", en *Unomásuno*. México, D. F., 10 de junio de 2001, ACND.

La agrupación preparó para esta gira las obras *Chaikovski pas de deux* y *Festival de las flores en Genzano* (*pas de deux*) (15, 16 y 17 de junio).[45]

Para la Temporada Millennium del Teatro de las Artes armó el programa *Serenata*;[46] *Fragmentarios*;[47] *Tiempo fuera*, de James Kelly (con música de Crescencio Luviano, escenografía e iluminación de Víctor Flores, y diseño de vestuario de Gabriel Rizo, el 5, 6, 7 y 8 de julio).[48] En un boletín emitido por la CND se ofreció la siguiente información:

> *Tiempo fuera* sería un desafío coreográfico con diecisiete bailarines en escena. La música de Luviano era melódica y rítmica, con un juego entre las cuerdas y el piano. Kelly, el coreógrafo, trató de hacer, como Balanchine, otro instrumento de la orquesta con su coreografía y declaró que había sido un reto mover a tantos bailarines en patrones interesantes, musicales y con claridad. Manifestó: "Estar usando el patrón de los ballets grandes y clásicos de principio del siglo: seis mujeres de cuerpo de baile, cuatro parejas, una solista y una pareja principal. El patrón me gusta y da muchas oportunidades de hacer interesantes agrupaciones. Dentro de todo esto juego con lo contemporáneo, porque no me siento amarrado a las reglas en cuanto a pasos. No estoy haciendo nada de lo que he hecho antes y eso me gusta". *Serenata* era una obra sin argumento que ofrece un desarrollo puramente coreográfico y musical, resaltando las cualidades de la música que sugieren emociones y estados de ánimo a través de sus cuatro movimientos.[49]

James Kelly fue nombrado coreógrafo y maestro residente de la CND desde 1998 y en 1999 realizó la nueva coreografía de *El cascanueces* para la CND.[50]

Durante la temporada, y en entrevista con Patricia Rosales y Zamora, Carlos López declaró que para que la CND arribara a planos internacionales era necesario tiempo y presupuesto. No se podía comparar el presupuesto del NYCB con el de la CND. López afirmó que 2001 había sido un buen año porque cada mes habían contado con un maestro de talla internacional, lo cual presionaba a los bailarines para mejorar de manera continua. Por su parte, Cuauhtémoc Nájera informó que desde hacía tiempo se había acercado a la IP para apoyar los montajes de la compañía. Advirtió que en la próxima temporada habría mucha diversidad coreográfica: "obras de creadores de diferentes generaciones y épocas, con lenguajes diferentes, pero sobre todo piezas que no cuentan historias, sino tan sólo hablan de la estética y del gusto por la danza". Manifestó también que las salidas al extranjero de la CND fueron escasas, pero cada vez se obtenían mejores críticas. Por otro lado, Kelly intervino al afirmar que como coreógrafo trataba temas contemporáneos: el aborto, el sida, el alcoholismo o la guerra, y ballets sin temática. El reto que se impuso en esos momentos era trabajar con el compositor y poder llevar a la escena un cuarteto de cuerdas.[51]

Dora Luz Haw dio a conocer que la CND contaría con un presupuesto de trece millones de pesos que serían empleados para montar grandes producciones clásicas, apoyar la producción del Taller, la puesta en escena de obras de coreógrafos mexicanos contemporáneos, así como invitar a profesores extranjeros. El año anterior el presupuesto ascendió a diez millones de pesos, con los que la CND realizó un promedio de ciento sesenta funciones anuales con más de sesenta programas distintos. Nájera intervino para anunciar los nuevos proyectos, entre ellos el programa Nueva generación, mismo que a partir de julio dejaría en manos de un equipo de jóvenes creadores con la responsabilidad de dirigir,

[45] Programa general 7ª Gala de Ballet Latinoamérica Siglo XXI, CND, Fundación Ballet Teatro de Asunción. Asunción, Paraguay, junio de 2001, ACND.
[46] El elenco de la temporada fue el siguiente: *Vals*: Alma Rosa Cota (5), Laura Morelos (6 y 8), Sandra Bárcenas (7), Raúl Fernández (5 y 7) y Jaime Vargas (6 y 8); *Jumping girl*: Carmen Correa (5 y 7), Jacqueline López (6 y 8); *Elegía*: Slauka Ladewig (5), Carolina Capdevila (6), Giselle Gómez (7 y 8), Caleb Olvera (5), Raúl Fernández (6), Erik Campos (7 y 8); más cuerpo de baile. La reposición la realizó Laura Echevarría. Programa de mano Millennium, CND, TDA, Conaculta/INBA. México, D. F., del 5 al 8 de julio de 2001, ACC.
[47] *Idem*. En *Fragmentarios* bailaron Carolina Capdevila, Giselle Gómez, Débora Díaz, Maricarmen Flores, Tania Rodríguez, Míriam Aranda o Blanca Carreón, Amaranta Argüelles, Mónica Barragán, Deneb Castelán, Georgina Paris, Raúl Fernández, Guillermo Ríos, Raúl Salazar, Carlos Carrillo, César Tizcareño (los días 5 y 7); o Slauka Ladewig, Maricarmen Flores, Tania Rodríguez, Míriam Aranda, Amaranta Argüelles, Yazmín Barragán, Deneb Castelán, Míriam González, Verónica Valderrama, Silvia Vergés, Érik Campos, Rafael Santiago, Far Alonso, Víctor Cervantes, Hansel Nadchar. En *Tiempo fuera,* las parejas principales eran Laura Morelos y Jaime Vargas (5 y 7), y Sandra Bárcenas y Gerardo Gil (6 y 8).
[48] Programa general Millennium, CND, Teatro de las Artes, CNA, Conaculta/INBA. México, D. F., julio de 2001, ACND.
[49] Boletín núm. 595. México, D. F., 20 de junio de 2001.
[50] James Kelly estudió con Jack Tygett, Eugene Loring, Jaime Rogers y James Jones, entre otros. Cursó la licenciatura en danza en la Universidad de California y obtuvo su maestría en danza en la Universidad Internacional de Estados Unidos, en San Diego, California. Como coreógrafo cuenta con alrededor de cuarenta obras creadas para distintos grupos: Springfield Ballet, Stage 7 Dance Theatre, The International Ballet Company, y su propia compañía, James Kelly Choreography Project (1991-1997) en Chicago. Trabajó como maestro de ballet y maestro invitado con Hubbard Street Dance Chicago, Les Ballets Jazz de Montreal, Joseph Holmes Chicago Dance Theatre, Gus Giordano Jazz Dance Chicago, Alvin Ailey, y Ballet Jazz Mex.
[51] Patricia Rosales y Zamora, "Urge apoyo a la CND para ir a foros internacionales", en *Excélsior*. México, D. F., 4 de julio de 2001, ACND, Cenidi Danza.

producir, bailar, ensayar, administrar, hacer coreografía y difundir una producción. También reiteró su búsqueda de apoyo para presentarse en los estados y reorganizar la compañía, pues el trabajo los estaba rebasando.[52]

El AN se animó con las obras *Cisne blanco, La silla, Adiós nonino*, de Víctor Cervantes (con música de Piazzolla), y *Diana y Acteón*, el 14 de septiembre de 2001.[53]

Ese mes la CND preparó *La bayadera,* de Caroline Llorca, sobre el original de Marius Petipa, con música de León Minkus, para presentarse en el TBA (los días 23, 25, 27 y 30).[54] Con la misma obra viajó a Guanajuato para el XXIX FIC (octubre 10 al 28), donde actuó en el Teatro Manuel Doblado, de la ciudad de León (el 11, 12 y 13). Los papeles protagónicos estuvieron a cargo de Irma Morales, Raúl Fernández, Sandra Bárcenas, José Luis González, Frank Fischer, Ares Perezmurphy y Jiandy Martínez.[55]

La bayadera era, según Juan Hernández, otra de las puestas en escena más importantes de la CND. No sólo por su producción, sino por la unidad entre la concepción estilística y la recuperación de la corriente romántica del ballet del siglo XIX. Continuó con la siguiente descripción:

> Obra con una estructura dramática delineada por los románticos del ballet, que Marius Petipa lleva al delirio en un juego entre lo real y lo fantástico planeado en el tercer acto donde, luego de fumar opio, Solor imagina el éxtasis de su amor con Nikiya en el valle de la muerte. Nájera ha logrado dar un giro a la agrupación cuya asignatura pendiente sigue siendo la internacionalización y la capacidad económica para contratar a los mejores creadores del mundo para montar obras en México. Sin duda Nájera logró levantar a la CND de su letargo tras varias administraciones fallidas. Si bien queda mucho por hacer, los avances son muchos. La puesta de *La bayadera* es el escaparate para notarlos: bailarines todos de alto nivel técnico y expresivo, que ya por sí mismos son un espectáculo digno de ver.

Irma Morales y Raúl Fernández en *La bayadera*. Coreografía de Caroline Llorca.

Alabó la escenografía y destacó a Irma Morales en el papel de Nikiya: "Menuda, de piel morena, Morales es, ¡oh paradoja!, un gigante en el escenario. Acompañada por Raúl Fernández como Solor y Sandra Bárcenas, Gazmatti, la hija del Rajá. Igual Jiandy Martínez, quien sorprendió por su técnica depurada y presencia escénica que abarca el escenario en tres *jetés*; hombre águila, cuyo vuelo en el TBA se convierte en fuego avivado o una ráfaga de viento desbocado".[56]

Nuevamente la CND fue invitada al VI Annual International Ballet Festival de Miami, que tuvo lugar del 20 al 21 de octubre, para actuar en el Jackie Gleason Theater. Ahí participó en la Gran Gala con *Chaikovski pas de deux* (con Jaime Vargas y Jacqueline López Jiménez, en la segunda parte del programa, el día 20), y al día siguiente bailó, en la función de clausura, *Fugit amor*, coreografía de Jaime Camarena (con música de Urma Chahartugchi, vestuario de Sara Salomón, con Jacqueline López Jiménez y Jaime Vargas).

La CND presentó un programa de estrenos en el TBA con las obras *Cinco piezas para danza,* de Carlos López (música de Joaquín López *Chas*, vestuario de Víctor Flores, e iluminación de César Pérez Soto), y *Abstente y sostente* (las funciones fueron 8, 11, 13 y 15 de noviembre).[57]

[52] Dora Luz, Haw "Dan más dinero a la danza". *Reforma* México D. F., 4 de julio de 2001. ACND, Cenidi Danza.
[53] Programa general CND, AN, Centro de Arte y Cultura. México, D. F., 14 de septiembre de 2001, ACND.
[54] Programa de mano *La bayadera*, CND, TBA, Conaculta/FIC/INBA. México, D. F., septiembre de 2001, ACND.
[55] Programa de mano XXIX Festival Internacional Cervantino, CND, TMD, Conaculta/INBA/Gobierno del Estado de Guanajuato. León, Gto., octubre de 200, ACND.
[56] Juan Hernández citado en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.*, p. 704.
[57] Programa de mano CND, Estrenos, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., noviembre de 2001, ACND.

Laura Morelos y Jaime Vargas en *Raymonda.* Coreografía de Fernando Bujones.

En el AN la CND ofreció *La bayadera* el 22 de noviembre (obra que fue estrenada en el TBA el 23 de septiembre de 2001). Los papeles asignados fueron: Sandra Bárcenas (Nikiya, la bayadera), Jacqueline López, primera solista (Gamzatti, hija del Rajá), Jorge Vega, Primer bailarín huésped (Solor, el guerrero), José Luis González (Gran Brahman), Frank Fischer (Rajá Dugmanta), Jiandy Martínez (Ídolo dorado), y Guillermo Ríos (Fakir Madgavaia).[58]

Para el Tercer Festival Internacional de Puebla la CND bailó el 25 de noviembre una Gala de Ballet en el Teatro Principal, constituida por *Cisne negro* (*pas de deux*); *Carmen*, variación femenina; *El corsario* (*pas de deux*); *Remedios para el vacío*, coreografía de Carmen Correa (con música de Karl Jenkins y George F. Handel); *Cisne blanco; Gopak,* coreografía de Zajarov (con música de Solviov Sedoy); *La silla; Pas de deux a trois; El corsario* (*pas de trois* del tercer acto) y *Don Quijote* (*pas de deux*). Participaron los Primeros bailarines Sandra Bárcenas y Raúl Fernández; y los solistas, Carmen Correa, Iratxe Beorlegui, Maricarmen Flores, Tania Rodríguez, Guillermo Ríos, Raúl Salazar y Rafael Santiago.[59]

Al término del año regresó la temporada de *El cascanueces*, esta vez a presentarse en el AN (los días 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22 y 23 de diciembre).[60]

El nuevo año comenzó para la CND con una Función de Gala en el Teatro de la Ciudad, de Tapachula, en el que escenificó *Suite de Raymonda; Sobre los techos de la luna*; los *pas de deux* de *Las llamas de París, Don Quijote* y *Cisne blanco; Fuga no. 2; La silla* y *Suite de Diana y Acteón* (2 de febrero).[61] En febrero, pero en la Escuela Benemérito de las Américas, la CND se presentó con una Gala constituida por *Cisne blanco* (*pas de deux*), *Fuga no. 2, La silla, Diana y Acteón* (*pas de deux*), *Sobre los techos de la luna* y *Sinfonía para nueve hombres*.[62]

El 26 de febrero la CND organizó una Función de Gala en honor al maestro Felipe Segura, en el TD, con el programa *Suite de Raymonda, Sobre los techos de la luna, Las llamas de París, Don Quijote* (*pas de deux*), *Cisne blanco* (*pas de deux*), *Fuga no. 2, La silla* y *Suite de Diana y Acteón*.[63]

Los días 2, 9 y 16 de marzo la CND presentó en el TBA *La fille mal gardée,* coreografía Laura Echevarría (diseño de escenografía y vestuario de Paul Birbil), bailando los roles protagónicos Laura Morelos, Carmen Correa y Alma Rosa Cota (como Lissette); Jiandy Martínez, Rafael Santiago y Javier Peña (como Colin).[64]

Los bailarines volvieron al Bosque de Chapultepec con las funciones de *El lago de los cisnes,* en su XXVI temporada, del 8 de marzo al 14 de abril.[65] Inmediatamente después la compañía organizó una gira a Querétaro para actuar en el denominado Jolgorio en Querétaro, en el Auditorio Josefa Ortiz de Domínguez, con las obras *Suite de Raymonda, Sobre los techos de la luna, Las llamas de París* (*pas de deux*), *Don Quijote* (*pas de deux*), *Cisne blanco* (*pas de deux*), *Fuga no. 2, La silla* y *Suite de Diana y Acteón* (13 de marzo).[66] En el Teatro Isauro Martínez, de Torreón, Coahuila, se presentó con el mismo programa (20 y 1 de marzo).[67] Asimismo, para el XVIII Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México preparó

[58] Programa de mano *La bayadera*, CND, AN, Conaculta/Fonca/INBA. México, D. F., noviembre de 2001, ACND.
[59] Programa de mano 3er Festival Internacional de Puebla, Gala de Ballet, CND, Teatro Principal, Secretaría de Cultura de Puebla/Festival Internacional de Puebla/Gobierno del Estado de Puebla. Puebla, Pue., 25 de noviembre de 2001, ACND.
[60] Programa de mano *El cascanueces*, CND, AN, Conaculta/INBA. México, D. F., diciembre de 2001, ACND.
[61] Programa de mano Función de Gala, CND, Ballet Clásico de Tapachula, XX Aniversario, Teatro de la Ciudad, Avon/Aeroméxico/Hotel Tapachula. Tapachula, Chis., 2002, ACND.
[62] Programa de mano Función de Gala, CND, 38 Aniversario de la Escuela Benemérito de las Américas, Conaculta/INBA, s/r, ACND.
[63] Programa de mano Función de Gala en honor del Maestro Felipe Segura, CND, TD, Conaculta/INBA. México, D. F., febrero de 2002, ACND.
[64] Programa de mano *La fille mal gardée,* CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., marzo de 2002, ACND.
[65] Programa de mano *El lago de los cisnes,* CND, Conaculta/FIC/INBA/DDF. México, D. F., marzo-abril de 2002, ACND.
[66] Programa de mano Gala de Ballet, Jolgorio en Querétaro, CND, Auditorio Josefa Ortiz de Domínguez. Querétaro, Qro., marzo de 2002, ACND.
[67] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, Fundación Cultural de La Laguna, Para Florecer la Cultura en el Desierto. Torreón, Coah., marzo de 2002, ACND.

Carmen, que se exhibió en la Plaza de la Constitución el 18 de abril.[68] Diez días después participó con *La fille mal gardée* en una función especial para el Día del niño, también en la Plaza de la Constitución.[69]

En el TBA la CND ofreció el estreno *Dido y Eneas*, coreografía y escenografía de Óscar Ruvalcaba Pérez (con música de Henry Purcell, libreto de Nahm Tate, vestuario de Miguel Buccio y Óscar Ruvalcaba Pérez), y *Ciclo, espiral y fuga* (los días 11, 12 y 18 de mayo).[70] Dentro de la misma temporada lució con *La bayadera*, siendo sus intérpretes protagónicos Sandra Bárcenas, Irma Morales o Laura Morelos; y Raúl Fernández, Jaime Vargas o Jorge Vega (los días 16, 19, 21, 23 y 26 de mayo).[71]

En Puebla, la CND acudió a la Feria 2002, Fiestas de mayo, con una Gala de Ballet constituida por las obras *Suite de Raymonda, Sobre los techos de la luna, Las llamas de París, Don Quijote, Cisne blanco, Fuga No. 2, La silla* y *Suite de Diana y Acteón.* El lugar de exhibición fue el Auditorio de la Reforma, el 17 de mayo de 2002.[72] El mismo día participó también en las XV Jornadas Alarconianas, en Taxco, Guerrero, en la Plaza Borda, donde exhibió *Carmen*.[73]

Viaje a la luna. Coreografía de Raúl Parrao. Foto: Guillermo Galindo.

Durante la Temporada INBA a los niños. Un domingo increíble, la CND presentó *La fille mal gardée* en la Explanada del Museo Nacional de la Estampa (2 de junio),[74] y para la Temporada Millennium, llevó al Teatro de las Artes su estreno *El viaje a la luna, o viaje a la X (De la luna a la Tierra)*, homenaje a Georges Méliès por el centenario de su película *El viaje a la luna,* del 27 al 30 de junio. La idea original, puesta en escena y coreografía fue de Raúl Parrao, la escenografía e iluminación de Alejandro Luna, la música de Marcelo Gaete, el vestuario de Tolita y María Figueroa, y la imagen de Raúl Luna. Esta obra se desarrolló en varios cuadros: Introducción; Cuadro 1, El salón; Cuadro 2, El taller, la plataforma; Cuadro 3, La luna, el sueño; Cuadro 4, El cráter y viaje con hongos, La captura; Cuadro 5, El palacio, la huida y caída; Cuadro 6, el espacio (el viaje), el mar, al fondo del mar; Cuadro 7, La Tierra, Epílogo, Méliès y Aeón.[75]

Después de este estreno la CND realizó una extensa gira al norte del país: primero visitó Ciudad Victoria, Tamaulipas, para participar en el Festival Janambre, Música y Danza, que se llevó a efecto del 29 de mayo al 8 de junio. En esa localidad bailó *Onegin* el 5 de junio, en el Teatro Amalia G. Caballero de Castillo Ledón.[76] En Monterrey exhibió una Gala de Ballet en el Teatro Interior Parque Fundidora del Centro de las Artes, con las obras *Suite de Raymonda, Fugit amor, Sobre los techos de la luna, Las llamas de París, Don Quijote, Cisne blanco* (*pas de deux*), *Fuga no. 2, La silla* y *Suite de Diana y Acteón* (los días 7, 8 y 9 de junio). También presentó *La fille mal gardée* (los días 8 y 9 de junio).[77] En Saltillo, llevó el mismo programa al Foro al aire libre del Museo del Desierto (10 de junio).[78] Asimismo organizó una función infantil con *La fille mal gardée* en el Lobby del Museo del Desierto, el día 11.[79] Enseguida fue a Durango para

[68] XVIII Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, CND, Conaculta/Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México/Gobierno del Distrito Federal. México, D. F., abril de 2002, ACND.
[69] Programa de mano *La fille mal gardée*, CND, Conaculta/INBA/Gobierno del Distrito Federal. México, D. F., abril de 2002, ACND.
[70] Programa de mano *Dido y Eneas, Ciclo, espiral y fuga,* CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., mayo de 2002, ACND.
[71] Programa de mano *La bayadera*, CND, TBA, Conaculta/INBA/FIC. México, D. F., mayo de 2002, ACND.
[72] Programa de mano Gala de Ballet, Feria de Puebla 2002, Fiestas de mayo, CND, Conaculta/INBA/Comité de la Feria de Puebla. Puebla, Pue., mayo de 2002, ACND.
[73] Programa de mano XV Jornadas Alarconianas, Conaculta/INBA/Gobierno del Estado de Guerrero/Instituto Guerrerense de la Cultura. Taxco, Gro., mayo de 2002, ACND.
[74] Volante *La fille mal gardée*, Conaculta/INBA. México, D. F., junio de 2002, ACND.
[75] Programa de mano *El viaje a la luna, o el viaje a la X* (*De la luna a la Tierra*), Millennium, Teatro de las Artes, Conaculta/INBA/Cenart. México, D. F., junio de 2002, ACND.
[76] Programa de mano Festival Janambre, Música y Danza, CND, Conaculta/INBA/Instituto Tamaulipeco de Cultura, mayo-junio de 2002, ACND.
[77] Programa de mano Gala de Ballet, *La fille mal gardée*, CND, Conaculta/INBA/Centro de las Artes. Monterrey, N. L., junio de 2002, ACND.
[78] Programa de mano Gala de Ballet, CND, Conaculta/INBA/Instituto Municipal de Cultura de Saltillo. Saltillo, Coah., 10 de junio de 2002, ACND.
[79] Programa de mano Ballet Función Infantil, CND, Conaculta/INBA, 11 de junio de 2002, ACND.

Igor Iakovlev en *La sílfide y el escocés*. Coreografía de August Bournonville en versión de Terrence S. Orr.

presentarse en el Teatro Ricardo Castro, con la Gala (14 de junio),[80] y el día 15 repitió la misma, además de presentar *La fille mal gardée.* En Ciudad Delicias, llevó al Teatro de la Ciudad la Gala de Ballet (17 de junio),[81] y en el Teatro de los Héroes presentó *Onegin* un día después.[82]

En los extremos, viajó del norte de la república a Oaxaca para presentar el 21 de junio la misma Gala en el Teatro Álvaro Carrillo, dentro de la denominada Gira Nacional 2002.[83] El día 24 bailó *Onegin* en Villahermosa, donde pisó el Teatro Esperanza Iris,[84] el día 25 de junio bailó *La fille mal gardée* y la Gala de Ballet en el Teatro al aire libre del Parque La Choca.[85] En Tuxtla Gutiérrez, esta vez en el Teatro Emilio Rabasa, repitió sus programas *La fille mal gardée* y en la noche la Gala de Ballet (27 de junio).[86] En el Teatro José Peón Contreras, de Mérida, la CND presentó *Onegin* (30 de junio y 1 de julio),[87] y en el Teatro Mérida *La fille mal gardée* (1 de julio).[88] Para dar fin a su gira actuó en el Teatro de la Ciudad Francisco de Paula Toro, en Campeche, con la Gala de Ballet (2 de julio).[89]

De vuelta en su teatro sede, la CND ofreció, los días 1, 3 y 5 de septiembre, el tercer acto de *Raymonda* y *La sílfide y el escocés*.[90]

Para el 7º International Ballet Festival de Miami 2002, en el Jackie Gleason Theatre de Miami Beach, dentro del Amaturo Theatre, Broward Center for the Performing Art, la CND presentó por primera vez un programa completo, compuesto por las obras *Secretos, Resignación, Sobre los techos de la luna, Y sin embargo… se mueve* y *Fuga no. 2* (6 de septiembre); y en el mezzanine bailó el *pas de deux* de *Don Quijote* (11 de septiembre).[91] Ese mismo mes, pero los días 10, 11, 12 y 13, viajó a Lyon, Francia, para ofrecer la obra *El viaje a la luna*, de Parrao, en la Ópera de Lyon.[92]

El 22 de septiembre, en el AN, la compañía bailó *Raymonda* tercer acto y *Carmen*; y el día 29 se presentó con *Fragmentarios, Fuga no. 2, Sinfonía para nueve hombres* y *¡Esquina bajan!*[93]

Durante la temporada del TD organizó una función con *Fragmentarios*, y los estrenos *En el mezzanine*, coreografía y vestuario de Óscar Ruvalcaba Pérez (con música de Underworld, y diseño de iluminación de René Mendoza); *Spectros* (una fantasía erótica a Michel Fokine), coreografía de Alberto de León (con música de Seal); *Dermis*, coreografía de David Attie (con música de Arvo Pärt, video de Negemie Tenenbaum, diseño de vestuario de Sara Salomón, e iluminación de René Mendoza); *Mea Culpa,* coreografía de James Kelly (con música de Crescencio Luviano, diseño de vestuario de Gabriel Rizo, y video de James Kelly y Cuauhtémoc Nájera). Las funciones fueron los días 10, 11 y 12 de octubre.[94]

[80] Programa de mano CND, Función de Gala, DIF/Gobierno del Estado de Durango. Durango, Dgo., junio de 2002, ACND.
[81] Programa de mano CND, Gala de Ballet, Conaculta/INBA/Gobierno del Estado de Chihuahua/Instituto Chihuahuense de la Cultura. Ciudad Delicias, Chih., junio de 2002, ACND.
[82] Programa de mano CND, *Onegin*, Teatro de los Héroes, Conaculta/INBA/Instituto Chihuahuense de la Cultura. Chihuahua, Chih., 18 de junio de 2002, ACND.
[83] Programa de mano CND, Gala de Ballet, Conaculta/INBA/Instituto Oaxaqueño de las Culturas. Oaxaca, Oax., 21 de junio de 2002, ACND.
[84] Programa de mano CND, *Onegin*, Conaculta/INBA. Villahermosa, Tab., 24 de junio de 2002, ACND.
[85] Programa de mano CND, La Gala, Conaculta/INBA. Villahermosa, Tab., 25 de junio de 2002, ACND.
[86] Programa de mano CND, La Gala de Ballet, Conaculta/INBA. Tuxtla Gutiérrez, Chis., 27 de junio de 2002, ACND.
[87] Programa de mano CND *Onegin*, Conaculta/INBA/Instituto de Cultura de Yucatán, junio-julio de 2002, ACND.
[88] Programa de mano CND, *La fille mal gardée*, Conaculta/INBA/Instituto de Cultura de Yucatán. Mérida, Yuc., junio-julio de 2002, ACND.
[89] Programa de mano CND, La Gala de Ballet. Campeche, Camp., julio de 2002, ACND.
[90] Programa de mano *Raymonda y La sílfide y el escocés*, CND, Conaculta/INBA, septiembre de 2002, ACND.
[91] Programa de mano VII International Ballet Festival de Miami 2002, Jackie Gleason Theatre, Conaculta/INBA/Miami Hispanic Ballet/American Airlines, septiembre de 2002, ACND.
[92] Programa general 10 Biennale de la Danse Terra Latina du Rio Grande a la Terre de Feu. Lyon, Francia, del 10 al 29 de septiembre de 2002, ACND.
[93] Programa de mano CND, Conaculta/INBA. México, D. F., septiembre de 2002, ACND.
[94] Programa de mano Temporada en el Teatro de la Danza, CND, Conaculta/INBA. México, D. F., octubre de 2002, ACND.

Dentro del Festival de Arte México 2002 Expresarte, la CND preparó las obras *Adiós Nonino*, *Amor fugit, Arlequinada* (*pas de deux*), *Cisne blanco, Sobre los techos de la luna* y el *pas de deux de Azúcar* de *El cascanueces*, el 30 de noviembre.[95]

En el TBA, los días 5, 7 y 8 de diciembre, la compañía escogió como programa las obras *Abstente y sostente; Psique y Amor*, coreografía de Manolo Vázquez (con música de Sergei Rachmaninoff, diseño e iluminación de Víctor Flores); *Dermis*, coreografía de David Attie (con música de Arvo Pärt, video de Nejemie Tenenbaum, diseño de Sara Salomón, y diseño de iluminación de René Mendoza); y *3.1416* (*Tres punto catorce dieciséis*), coreografía de Tania Pérez Salas (con música antigua de los siglos XIII y XIV, diseño de escenografía de Jorge Ballina, vestuario de Eloise Kasan, y diseño de iluminación de Víctor Zapatero).[96]

Este agitado año daría fin con la presentación en el AN de *El cascanueces*, los días 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21 y 23 de diciembre.[97]

Iraxte Borguetti y Gustavo Sanders en *Tres punto catorce dieciséis*. Coreografía de Tania Pérez-Salas. Foto: Guillermo Galindo.

El 16 de marzo asistió a la Gala de Ballet, dentro del programa Covarrubias 20, Toda la danza, donde bailó *Asesino corazón de naranjas*, de Josué Valderrama (con música de Crescencio Luviano); *Y sin embargo… se mueve; Sin tregua; Quisiera acariciarte* y *Sinfonía para nueve hombres*.[98] En paralelo, en marzo participó en la Gala de Ballet dentro del Festival Jóvenes del Tercer Milenio, para el Instituto Mexicano de la Juventud, en el Palacio de los Deportes (26 de marzo).[99]

La CND preparó una Gala de Ballet con las obras *Diana y Acteón, Divertimento, Sin tregua, Quisiera acariciarte, El corsario* y *Las llamas de París*, durante el 7º Festival Cultural de Primavera Netzahualcóyotl, en el Foro al aire libre de la Explanada de Bosques de los Continentes (el 9 de abril).[100]

[95] Programa de mano Festival de Arte México 2002, CND, Conaculta/INBA/Hipódromo de las Américas. México, D. F., del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 2002, ACND.
[96] Programa de mano, Compañía Nacional de Danza. TBA Conaculta/INBA, México, D.F., diciembre de 2002, ACND.
[97] Programa de mano. *El cascanueces*, CND, AN, Conaculta/INBA/Telmex, México, D.F., diciembre de 2002, ACND.
[98] Programa de mano Covarrubias 20 Toda la Danza, Difusión Cultural UNAM/Conaculta/INBA, México, D.F., del 4 al 19 de marzo de 2000, ACND.
[99] Gafete, CND. No se sabe el programa que bailó la CND en dicha ocasión.
[100] Programa de mano. 7º Festival Cultural de Primavera, abril 2000, Club Rotario de Aragón, Academia de Ballet del Bosque, ayuntamiento de Netzahualcóyotl, México, D.F., 9 de abril de 2000, ACND.

En el Foro Experimental de la CND, antes Academia de Ballet de Coyoacán, se presentó el Taller de la CND con *Las llamas de París, Festival de las flores en Genzano, El corsario, Cisne blanco, Adiós, Profecía Eros 6 00 91, Quisiera acariciarte, Del negro al blanco* y *Juego de poder* (5, 6, 7 y 8 de julio).[101]

Durante el 8vo Festival Cultural de Primavera Nezahualcóyotl, en el Foro al aire libre de la Explanada Bosques de los Continentes, ofreció al público otra Gala de Ballet con el programa *Del negro al blanco, Cisne blanco* (*pas de deux*), *Cisne negro* (*pas de deux*), *Suite de Diana y Acteón, El primer homicidio, Voz sumergida* y *Sinfonía para nueve hombres*, el día 8 de abril.[102]

La CND "Nueva generación" se presentó los días 5, 6, 7 y 8 de diciembre, en el Teatro Isabela Corona, con *La bella durmiente, pas de deux; El corsario*, variación femenina; *La fille mal gardée, pas de deux; Deco*, coreografía de José Luis González (con música de Central Europe Performance); *Chaikovski pas de deux; La caída; El carnaval de Venecia, pas de deux; Those foolish things,* coreografía de Ares Perezmurphy (con música de Benny Goodman); *El pájaro azul, pas de deux;* y *Don Quijote, pas de deux*.[103]

Dentro del 9° Festival Cultural de Primavera, Gala de Ballet Nezahualcóyotl, la CND llevó al Foro al aire libre de la Explanada Bosques de los Continentes su programa *Las llamas de París, El cisne blanco, Sobre los techos de la luna, Arlequinada, Resignación, La silla, Fugit amor* y *El cisne negro, pas de deux* (27 de abril).[104] En la Plaza de la Música, y dentro de la celebración del XVII Día Internacional de la Danza, la CND presentó una Gala de Ballet con las obras *Cisne blanco, Las llamas de París, Gopak, Sobre los techos de la luna, Don Quijote, Fugit amor*, y *Diana y Acteón.*[105]

En el Teatro Isabela Corona la CND bailó el programa *Cisne blanco; Piel constante no. 4,* de Yasmín Barragán; *Grand pas classique; El carnaval de Venecia,* de Petipa (con música de Pugni); *Divertango*, de Víctor Cervantes (con música de Piazzolla); *La fille mal gardée, pas de deux; La caída,* de Caleb Olvera; y *Pas de vandanges* (agosto 11, 18 y 25 y septiembre).[106]

En México, la compañía fue invitada a las funciones del ciclo Arte 01, que se llevó a cabo en el TD del 6 al 28 de octubre, donde bailó *Sueños de amor y muerte,* obra colectiva que se conformó con las siguientes partes: *Sueña*, idea original, dirección escénica y coreografía de Alberto de León (con música de Henryk Górecki, texto de Fernando Pessoa, diseño de escenografía y vestuario de Gabriel Rizo). *En espera,* coreografía de Silvia Vergés (con música de Manuel M. Ponce y diseños de Gabriel Rizo); *Fuga no. 2, De efe,* coreografía de Jaime Camarena (con música de John Adams y diseños de vestuario de Sara Salomón); *Abstente y sostente*, producción multimedia, coreografía de Jaime Camarena (los días 25, 26 y 27 de octubre).[107]

[101] Foro Experimental de la CND, CND, México, D.F., junio 2000, ACND.
[102] Programa de mano. "8vo Festival Cultural de Primavera". CND, Ayuntamiento Constitucional de Nezahualcóyotl, México, D.F., abril de 2001, ACND.
[103] Volante CND, Nueva Generación, Teatro Isabela Corona, diciembre de 2001, ACND.
[104] Programa de mano 9° Festival de Primavera en Nezahualcóyotl, Gala de Ballet, CND, Conaculta/INBA. México, D. F., abril de 2002, ACND.
[105] Programa de mano XVII Día Internacional de la Danza, CND, Conaculta/INBA/CNA. México, D. F., abril de 2002, ACND.
[106] Programa de mano CND, TIC, Conaculta/INBA/Fonca/IMSS. México, D. F., agosto-septiembre de 2001, ACND.
[107] Programa de mano Arte 01, Vive el arte diferente, CND, TD, Conaculta/INBA. México, D. F., octubre de 2001, ACND.

Capítulo XIV

Jóvenes coreógrafos dentro de la CND

Cuauhtémoc Nájera abrió la CND a jóvenes coreógrafos mexicanos, la mayoría de ellos provenientes de la danza contemporánea, que se movían en el círculo de los grupos de danza independiente. Algunos eran ya reconocidos dentro del medio, como Marco Antonio Silva, Lidya Romero o Paulina Lavista; otros pertenecían a la generación de los años noventa, ganadores de los premios de coreografía, o cuya obra fue presentada con éxito por algunos de los muchos grupos existentes. Sin embargo, a lo largo de los años, dentro de la CND se impulsó a sus integrantes para que produjeran obra, como fue el caso de Alejandro Vargas, Jaime Camarena, Carmen Correa, Yasmín Barragán o Diana Angelini. Asimismo, al sumarse el INBA al Premio de Coreografía de la UAM, se abrió la oportunidad para que los miembros de la compañía se interesaran en el concurso y participaran como bailarines o coreógrafos.

La primera y muy arriesgada puesta en escena con la finalidad de rejuvenecer a la CND fue *Hoy no circula:* coreografía colectiva de Beatriz Madrid, Paulina Lavista, Lidya Romero y Marco Antonio Silva. Antes de su estreno, y para crear expectativas en el público, Eugenia Pérez Olmos preguntó a los coreógrafos y al director de la CND si tenían idea de cómo sería recibida esta obra por el público, a lo que los creadores respondieron no estar seguros, pero que lo urgente era la apertura de la línea coreográfica de la CND. La periodista dio a conocer entonces los lineamientos para la realización de *Hoy no circula:* cada sección duraría quince minutos, cada uno de los participantes podría elegir a sus ejecutantes bajo la consigna de compartir de manera democrática a los primeros bailarines; los creadores tendrían la libertad de escoger a un compositor para la música, pero el vestuario sería diseño de Sara Salomón y la escenografía de Alejandro Luna, con el fin de unificar los criterios escénicos. Después de establecer estos lineamientos se dio libertad de expresión a cada coreógrafo.

Marco Antonio Silva añadió que la obra gustaría, pues los espectadores creerían estar viendo a "otra compañía": él no montaría danzas abstractas, no habría príncipes o princesas, y lo que el público apreciaría serían las ejecuciones de "bailarines entrenados de la manera tradicional, en un contexto totalmente contemporáneo". Señaló que la música de Arturo Márquez abordaba el tema de la ciudad en forma poética y con mucha fuerza. Beatriz Madrid –coreógrafa del BTE– relató la dificultad que enfrentó durante el montaje: "un bailarín de contemporáneo entiende cuando le dicen que se tire al suelo, sabe cómo hacerlo. En cambio, con los bailarines clásicos había que explicar todo detalladamente". Si bien las escenas en el guion, elaborado por Juan Villoro, describían de una manera muy rica los aconteceres de la ciudad, explicó que ella hizo un análisis y una decantación para poder llevarlo a la coreografía. Por su parte, Paulina Lavista decidió no desarrollar el cuento de Villoro, que se tejía alrededor de un personaje que poseía un plumero mágico que convertía las cosas feas en agradables. En cambio, quiso dar énfasis a la perspectiva femenina, por lo que imaginó las azoteas de una vecindad, lugar donde cohabitan muchas mujeres, y estableció "un diálogo entre cuerpo y cuerpo más que de cabeza a cabeza".[1]

Para Juan Villoro ésta fue una experiencia radical, ya que abordaba por primera vez un libreto para danza, en el que manifestó:

[1] Eugenia Pérez Olmos, "*Hoy no circula*, fusión de coreografía y literatura", en *El Nacional*. México, D. F., 26 de agosto de 1997.

> …la jornada prohibida de los nómadas en esta ciudad, que todos los días nos enfrentamos con esta imposibilidad o posibilidad de movernos a partir del programa Hoy no circula. Por eso hicimos una obra que parte de un tema cotidiano y presenta los diferentes movimientos producto del anhelo, el deseo, el sueño y la ilusión, más que de la realidad.[2]

En entrevista con Patricia Velázquez Yebra, Juan Villoro describió sus retos: abstenerse de retratar la psicología de los personajes, no utilizar diálogos, salvo el del cuerpo, y no dar cuenta del estilo literario. El proyecto conjugó el trabajo de artistas de distintas disciplinas durante diez meses, lo cual les permitió abordar este tema desde perspectivas diferentes. Para el escenógrafo Alejandro Luna, esta inusitada oportunidad lo determinó a renovar el lenguaje de la escena en la danza, que no avanzaba al ritmo de los tiempos: "parece que se ha quedado en el siglo XVIII o XIV" [*sic*]. Explicó que la corriente dominante en danza era conservar un espacio prácticamente vacío, sin escenografía, y apegado a "lo tradicional". Desde su visión, hablar de la ciudad de México era mostrar un cielo que no se veía debido a la lluvia de cenizas del volcán, referirse a temblores y situaciones semejantes que concordaban más con una tragedia griega.[3]

Después de su presentación, *Hoy no circula* fue comentada por varios reporteros y críticos. Mónica Mateos escribió que la obra recreaba "las experiencias cotidianas de los habitantes de una ciudad absurda, onírica, en donde prevalece el anonimato y el sentirse perdidos en una de las doscientas veintitrés calles que se llaman avenida Hidalgo". Describió que el elemento unificador de los cuatro sueños eran los espacios creados por Luna, quien explicó que su escenografía obligaba a los bailarines a confinarse en espacios pequeños y complicados para dar emoción, estimular la historia y provocar ideas en el espectador, a la vez que permitía que la danza fluyera. Estas cualidades hacían de *Hoy no circula* un parteaguas dentro de la danza mexicana.[4]

En otro artículo, Carlos Ocampo opinó que, más que una obra homogénea, *Hoy no circula* se desplegaba, ante los atónitos ojos del espectador:

> …como un abigarrado amasijo de ideas que nunca llegan a fusionarse en un cuerpo unitario, en un discurso coherente. Imposible desdeñar los decorados o la iluminación de Luna; impensable a la proyección porno-calendárica de Andrea di Castro; inútil eludir el impacto poderoso de la partitura de los Márquez. […] Sobresale el desnudo de un mecánico que se baña a punta de manguerazo, el uso de las llantas y los overoles que liberan al torso, o la vestidísima desafiante. Y más que nada, convence el aprovechamiento de un ámbito limitado para desarrollar ideas coreográficas a partir de las aptitudes de los bailarines. Por otro lado, este segmento, como el resto, sólo refiere a la ciudad de México de manera epidérmica. El imaginario de nuestros coreógrafos se encuentra catapultado a Nueva York, no al Distrito Federal posapocalíptico que imaginó Villoro. […] También retrata, de manera nítida, la cohabitación artística que priva en el fin de siglo y las dificultades que lastran los proyectos institucionales que fomentan (se dice) a la danza mexicana.[5]

Dora Luz Haw abordó el tema: un hombre que llega a la ciudad y descubre el programa Hoy no circula, por lo que decide esperar a la orilla de la carretera:

> El tiempo se asienta en sus párpados y poco a poco se queda dormido. Cuatro sueños se apoderan de su imaginación [...] En el primer sueño, la soledad y el abandono aquejan a una mujer, en otro, un vulcanizador enfrenta mil peripecias para atravesar el Distrito Federal, en el tercero, un grupo de mujeres representa la vida de vecindario, y el último, Tezcatlipunk busca rescatar al mundo de la polución [...] cuatro historias de Juan Villoro con un hilo conductor, la ciudad de México y la vida de los defeños, sus anhelos.

[2] Patricia Rosales y Zamora, "*Hoy no circula*, con la CND, del 4 al 14", en *Excélsior*. México, D. F., 27 de agosto de 1997.
[3] Patricia Velázquez Yebra, "*Hoy no circula*, la ciudad vista por cuatro coreógrafos. Nuevo montaje de la Compañía Nacional de Danza", en *El Universal*. México, D. F., 27 de agosto de 1997.
[4] Mónica Mateos, "*Hoy no circula,* jornada prohibida en el devenir de los chilangos", en *La Jornada*. México, D. F., 27 de agosto de 1997, ACND, Cenidi Danza.
[5] Carlos Ocampo, "Circula/no circula", en *El Financiero*. México, D. F., 11 de septiembre de 1997, Expediente CO, BNA.

Explicó Haw que con esta obra se intentaba romper con las concepciones estereotipadas de la CND al crear un repertorio más fresco. La idea de elegir a cuatro coreógrafos de generaciones y estilos distintos, y que "pueden hablar a partir de su propia experiencia", le pareció muy interesante. Por su parte, Villoro aseguró que la narración fue lo de menor interés para la puesta en escena: "simple pretexto o disparador para el movimiento". Después de haber presenciado la función, Haw comentó que los bailarines tenían un ánimo más fresco, y describió las obras: en *La persecución,* Beatriz Madrid presentó la imagen de un ama de casa que, aburrida de su labor, observa tras la ventana a un corredor y llena de esperanza sale en su búsqueda. La coreógrafa mostró este relato casi de forma textual, pero desde una mirada onírica, plástica y estética muy personal. En *La travesía,* Romero abordó la inmensidad y la confusión que provoca la ciudad, ya que el protagonista debe "llevar una llanta y atravesar la ciudad llena de indicaciones confusas y caóticas que lo llevan al absurdo". Si bien Romero aceptó ser "por lo general muy caótica" en su construcción, asentó que trabajar con Alejandro Luna la obligó a decidirse por lo que quería. Así, escogió a catorce bailarines que entendieron de manera adecuada su movimiento; la composición musical estuvo a cargo de Javier Álvarez y fue grabada. Por su parte, Claudia Lavista no hizo caso del guion, que le sirvió sólo de ambientación para una escena, cuyo desarrollo sucedía en la azotea de un edificio donde representó a las mujeres que viven en provincia, en colonias populares, y para quienes las relaciones que establecen en el vecindario son fundamentales. Ella jugó con lo onírico y lo simbólico al usar la música de Joaquín López *Chas*, que resultó exacta. Finalmente, Marco Antonio Silva trabajó *Contra la máquina nefasta*, con base en el cuento *La rebelión del aire,* en el que dos fuerzas antagónicas se enfrentan: la de los vigilantes opresores y la del pueblo oprimido. En esta confrontación surgían Tezcatlipunk y cinco rebeldes, un pequeño grupo de inconformes que se rebelan contra un artefacto, una máquina, una bola y una computadora nefasta que busca mantener el dominio. Su tratamiento fue humorístico y un tanto esperanzador, aunque, dijo Silva, "al final, triste".[6]

Patricia Camacho aseguró estar favorablemente impresionada con el trabajo de los bailarines de la CND por su desempeño en *Hoy no circula:* "Y es que no es lo mismo ser el príncipe Sigfrido que Tezcatlipunk, ni ser una willi que una mujer fregando ropa en el lavadero. Ese traslado al mundo real y contemporáneo, exigió de los intérpretes no sólo una diferente construcción dramática de sus personajes, sino penetrar en códigos de movimiento inusuales para ellos".

Continuó su reseña puntualizando que a las facultades técnicas de los bailarines se aunaba "el manejo de un elevado nivel de energía y el haber asumido con profesionalismo y seriedad el reto que les planteó ese trabajo, con el que hoy circula un espíritu que refresca a la CND". Dijo Camacho que la obra tenía una estructura narrativa redonda, no sólo por su carácter, sino por la eficacia para funcionar como un bastidor que sostiene el desarrollo de los cuatro sueños, y abundó:

> Donde hallé mayor apego fue en las coreografías de Beatriz Madrid y Marco Antonio Silva. La primera, en gran medida gracias a su articulación con la escenografía de Alejandro Luna. Pudo poner en alto relieve las palabras del escritor, con resoluciones como el crear el doble de un personaje para expresar a una mujer y su deseo, que resultaron eficaces por la congruencia entre el espacio escénico y el espacio dramático, planteando con nitidez la historia de amor platónico surgida y cultivada en las madrugadas urbanas.

El caso de Marco Antonio Silva implicó el reto de manejar, en la era del futuro, a un contingente de policías represores con sus correspondientes oprimidos. Indicó Camacho que esta idea se logró mediante el vestuario futurista y la iluminación robótica, aunados al comportamiento cinético actoral de los intérpretes, que fueron desplazados en trazos limpios y claros, lo que apoyó la transmisión del sentido de la narración. Explicó también la autora, que Claudia Lavista no se había apegado al texto pero que su obra estuvo bien lograda: "entre la rutina, el pleito, el chisme y el enamoramiento, sitúa en la azotea de un edificio a un grupo de féminas, consiguiendo trazar un poema coreográfico lleno de lirismo sobre la actualidad de la mayoría de las mujeres". Desde su perspectiva, la obra más gustada fue la de Lidya Romero que, sin embargo, no logró resolver el complejo cuento que para este sueño escribió Villoro. El resultado fue "una obra efectista, ciertamente con momentos muy álgidos, como los desarrollados

[6] Dora Luz Haw, "La ciudad que se baila. Vuelve la Compañía Nacional de Danza a lo contemporáneo", en *Reforma*. México, D. F., 26 de agosto de 1997, ACND, Cenidi Danza.

en el vagón del Metro que diseñó el maestro Luna, pero que a nivel de contenido se quedó muy pobre; los hombres que trabajan en la vulcanizadora manipulan llantas, gustan de recortes de mujeres desnudas y con ellas sueñan".[7]

El 12 de septiembre, Carlos Ocampo y Óscar Flores realizaron una crítica a dos voces de *Hoy no circula*, en la que argumentaron que el objetivo prioritario de la obra se había perdido, que no resultaba unitaria, y que lo más impactante era la escenografía. Flores expuso que, a pesar de que los coreógrafos se habían engolosinado con la técnica y capacidad expresiva de los bailarines, la pieza representaba un esfuerzo por "modernizar a un dinosaurio". Para Ocampo, el experimento abusó de recursos visuales, por lo que resultó un espectáculo inusitado y en muchos sentidos fallido debido a la dispersión. La primera obra de Madrid, dijo el crítico, "cayó en lo descriptivo, abusó del melodrama y no profundizó en ninguno de los temas tratados, ni logró representar a la ciudad de México". En pocas palabras, "le quedó grande". Para Flores, la obra más impactante fue *Arqueología posmoderna,* sin embargo indicó que en ella se fantaseaba demasiado —la gente que viajaba en el metro parecía londinense—, aunque lo consideró un trabajo "virtuoso e impactante visualmente". De la misma obra, Ocampo opinó que Romero trató de poner en primer plano "un crudo erotismo urbano, pero en general trabajado con exceso de sofisticación", y señaló que el video de las mujeres desnudas, que aparecía en la primera parte, era tan fuerte que el público se perdía en él. Desde su punto de vista la mejor escena de Romero fue la del metro, pero agregó que, en comparación con los representados, "nuestros vulcanizadores son pobres y desnutridos". Flores gustó de las lavanderas en la azotea, escena más cercana a nuestra idiosincrasia: "es la única que tiene un tono intimista, donde maneja la soledad y redime los problemas y los conflictos con sueños", asentó. Con respecto a la obra de Silva, Ocampo mencionó que no veía aportación sustantiva en su lenguaje y que la imagen del robot se convertía en puntal, pese a la cantidad de bailarines que manejaba. Flores sintetizó: "faltó una visión más comprometida y politizada: la mirada es pequeño burguesa". Así también, le parecieron terribles los tiempos muertos, los evidentes movimientos de tramoya, la falta de fluidez entre obra y obra, y su final "aguado". Ambos coincidieron en que los coreógrafos tenían que revisar hasta qué punto habían producido un lenguaje afín, ya que hubo un contraste brutal entre el virtuosismo técnico de los bailarines y la capacidad para guiarlos dancísticamente. A pesar de los errores descritos, Flores agregó que era alentador ver a una compañía dispuesta a bailar, por lo que se manifestó a la espera de ver el mismo espíritu en sus "obras clásicas". Ocampo finalizó el dueto crítico al ofrecer alientos a la CND por mostrar un aspecto diferente al que acostumbraba.[8]

Por su parte, Patricia Cardona reportó haber visto una cara inédita de la CND dirigida por Nájera, quien había tenido la audacia de convocar a un equipo de creadores contemporáneos. Después de mostrarse sorprendida por la escenografía de Alejandro Luna —quien "nos ha situado en conjuntos habitacionales, un vagón del metro, azoteas comunicantes, una metáfora de los signos visuales más fuertes de nuestra ciudad (Torre Latinoamericana, Bellas Artes, el Popo, el Izta), así como una nave de luz amenazante"— expresó su agrado por ver a una CND dispuesta a salirse de los cánones de manera tan radical y "con resultados de excelencia". Se refirió a los fallidos intentos previos por renovar el repertorio con obras que incursionaron en raíces míticas y mitos prehispánicos, y pretender "la fusión imposible entre el lenguaje clásico y la estética precolombina". Lamentó entonces la carencia de coreógrafos interesantes dentro del género clásico, lo que hacía indispensable la presencia de los contemporáneos, expertos en la resolución de obras a partir de "la nada". Con excepción de la presencia de Carlos López, quien, dijo, logró sostener la frescura y la capacidad de asombro, el panorama creativo para la CND "ha sido desolador". Finalizó su reseña con un elogio a la agrupación por su "elenco pleno de vitalidad y entusiasmo, comprometido con la renovación de su lenguaje y de su imagen".[9]

Eugenia Pérez Olmos también hizo referencia a *Hoy no circula.* De la primera escena, realizada por Beatriz Madrid, señaló que, pese al abuso de personajes que no añadían nada a la propuesta narrativa, fue la única parte que aprovechó la técnica de Alma Rosa Cota para lograr en ocasiones "poemas visuales". De Lidya Romero destacó el primer desnudo integral masculino de la CND, al retratar al macho trabajador de la refaccionaria bañándose. Describió entonces a las mujeres de calendario en pantalla

[7] Patricia Camacho, "*Hoy no circula*", en *La Jornada*. México, D. F., 14 de septiembre de 1997, ACND, Cenidi Danza.
[8] *Idem*.
[9] Patricia Cardona, "*Hoy no circula*", en *Unomásuno*. México, D. F., 13 de septiembre de 1997, ACND, Cenidi Danza.

gigante, diapositivas que "bailaban con la música". Sin embargo, percibió que los bailarines de clásico se veían con poca fuerza, lo que puso en evidencia su falta de preparación para realizar esta coreografía de tintes gimnásticos. Asimismo, Pérez Olmos comentó que esta parte había relajado al público con el personaje del travesti que engatusaba al macho, y abordó la escena del metro en la que "los chavos banda se colgaban, se subían a los tubos, caían, bailaban al unísono, constituyendo un deleite para la vista". La crítica observó que en esta parte se cumplía "lo que uno como espectador espera de un trabajo coreográfico". Claudia Lavista, en cambio, abordó el mundo de la mujer de trabajo, y si bien la coreografía contaba con muchos aciertos, opinó la crítica, el exceso de movimiento de las telas utilizadas "la saturó". Por el contrario, Marco Antonio Silva realizó una escena futurista en la que cierta gente lucra con el aire; surgía entonces un héroe con gran movimiento de escena en el enfrentamiento de dos bandos: los oprimidos y los opresores. El "pero", advirtió Eugenia Pérez, "fue la falta de entrenamiento de los bailarines de danza clásica para el tipo de obra coreográfica".[10]

Tras hacer una descripción de los principales momentos de la historia de la danza nacional, en la que enfatizó la lucha de poder entre las compañías y las tendencias clásica y moderna, Colombia Moya afirmó: "Hoy el repertorio de la CND es fuerte y variado. Sin embargo, la compañía aún no tiene un sello propio, ni un estilo definido, ni la fuerza que la impulse a presentarse en Londres, Moscú o Nueva York […] los años y pesos transcurridos en su conformación, las lágrimas y sudores de tantas generaciones, ahora parecen tener esperanza".[11]

Enrique R. Mirabal comparó a la mujer de la primera escena con un pájaro atrapado, anhelante de compartir la jungla urbana, pero que al bajar al mundo terrenal se enfrenta a la violencia cotidiana: ladrones, violadores y agresores de todo tipo. En la obra, dijo, se aludía a los mitos mexicanos como el machismo y el culto a la Virgen de Guadalupe. De los cuatro coreógrafos, el lenguaje de Madrid fue el más próximo al virtuosismo académico, además de que "la obra estuvo bien armada, fue fluida y equilibrada". Señaló además que en cada una de sus obras había un elemento sorpresivo que lo dejaba en suspenso hasta su próxima creación. El segundo sueño retrató: "El onirismo onanista de la mecánica nacional, con regadera incluida. La sensualidad a flor de piel y grasa". Las llantas representaron los apéndices del cuerpo masculino, objeto de trabajo y de fetiche. La escena del metro le pareció "una delirante suma de toda la iconografía urbana de la posmodernidad y del *underground*", y explicó su idea: "El inframundo que viaja en el subterráneo se desquicia. Un travesti dispara el chorro apocalíptico de un extinguidor, una de las mejores obras de la coreógrafa, afín a la línea de su sensibilidad artística". Acerca de Lavista, coreógrafa *sui generis*, aseguró que su azotea era la metáfora del chisme de lavadero elevado a la categoría de tragedia griega. Las "furias" celebraban su asamblea "a grito pelado y a golpe de trapo". Después expresó su punto de vista con respecto a la obra de Silva, que se nutría de la pesadilla, aunque con malos resultados: "la aparición de un Prometeo punk, redentor de su pueblo —aquí entra el populismo cheguevarista— mal informan un ballet que navega entre el humor involuntario y el tedio discotequero, hasta naufragar en el bostezo final, anticlímax de todo lo construido en los tres sueños anteriores, al toparse con el muro del sinsentido". A la estructura coreográfica le faltó un objeto, espacio o tema que unificara la totalidad: "De esta manera, los cuatro sueños de *Hoy no circula* se sienten desarticulados, como si cada coreógrafo hubiera seguido sus propios impulsos y no hubiera considerado un guion que los cohesionara".[12]

En el 2012, Cuauhtémoc Nájera aceptó haber disfrutado el proceso de *Hoy no circula*, aunque su resultado no lo convenciera totalmente, ya que los coreógrafos no habían entendido lo que se podía hacer con los bailarines de la compañía y no hubo una verdadera compenetración entre ellos. Nájera observó que años después se logró un dueto muy interesante con Claudia Lavista en la obra colectiva *Danza Rock*. El primer intento, *Hoy no circula*, desde su perspectiva fue demasiado ambicioso, y al haber sido la primera experiencia le faltó madurez. Asimismo asentó que hubo bailarines que se resistieron a bailar un tipo de danza que no les gustaba.[13]

[10] E. Pérez Olmos, "Ciudad de México, tema coreográfico", en *El Nacional*. México, D. F., 13 de septiembre de 1997, ACND, Cenidi Danza.
[11] Colombia Moya, "*Hoy sí circula*", en *La Jornada*. México, D. F., 14 de septiembre de 1997, ACND, Cenidi Danza.
[12] Enrique R. Mirabal, "Hoy sí circula la danza contemporánea", en *El Heraldo*. México, D. F., 18 de septiembre de 1997, ACND, Cenidi Danza.
[13] Cuauhtémoc Nájera en entrevista citada.

Silvia Unzueta

Unzueta inició sus estudios de danza a los nueve años en la ADM, institución de la que es egresada. También estuvo cercana al teatro, donde adquirió experiencia al trabajar con Abraham Oceransky, con quien colaboró en *Simio*, entre otras obras. Fue miembro de compañías como BCoADM y BI. En este último se estrenaron sus obras *Cuarto interior*, *Puerta abierta*, *Ventanas* y *Oasis*. Fue intérprete y coreógrafa, fundadora y directora del grupo Púrpura Danza-Teatro (1987), y también dirigió la Compañía de Danza Contemporánea de Morelos. Como coreógrafa ha explorado la mexicanidad en obras como *Rapsodia en rojo*, *La chingatta*, *Ojo de venado*, *Calakmul*, *La llorona* y *Sor Juana Inés, erudita pasión*.[14] En dos ocasiones fue invitada al American Dance Festival, a donde llevó *La carta*, dentro del International Choreographers Concert. De igual forma participó en el V Encuentro Internacional de Creadores, en Venezuela, y en el Evento Cultural México-España, en Mojácar, España.

Su propuesta escénica incorpora lenguajes y recursos expresivos de la disciplina teatral. En sus obras *A flor de piel*, estrenada en el Palacio de Bellas Artes (2004), y *Al filo de la luna* (2005), continúa explorando la fusión de la emoción, el texto y el movimiento, lo que define el sentido en la secuencia de las obras de su repertorio.

En 2000 fue invitada por el colectivo Mujeres en el Arte para producir *Ciclo, espiral y fuga* con la CND, que se estrenó en el Teatro de las Artes durante el Día Internacional de la Danza del año 2000, y tres días más en el TBA. La música fue de Alejandra Hernández, que colaboró con Alicia Sánchez, y el vestuario estuvo a cargo de Sara Salomón.[15] Unzueta describió la experiencia general del montaje:

> La obra se basa en la relación hombre-mujer, y alude en particular a la complejidad de la pareja debido a las características que permean los sentimientos, actitudes, necesidades, e inclusive la química que corresponde a cada género. Obviamente todo proyectado desde una perspectiva femenina. La dramaturgia de la obra está estructurada mediante un prólogo y tres bloques o escenas: Prólogo: a) las particularidades de género femenino-masculino, b) problemática de la relación hombre-mujer-pareja, y c) conclusión (desde una perspectiva utópica). La temática, sin ser del todo descriptiva, recurre a la simbología en cada parte de la dramaturgia. Asimismo, el diseño de escenografía se refiere a la analogía de los significados temáticos. El objetivo era plantear desde otra perspectiva la eterna problemática de la pareja que, si bien es muy recurrente, puede ser reflexionada desde otra arista...
>
> Trabajar con los bailarines de la CND fue sin duda una experiencia, pues aunque están muy bien entrenados y son excelentes bailarines, les fue difícil lograr la calidad del movimiento contemporáneo. El tiempo de ensayo fue muy corto, apenas el suficiente para montar, mas no para pulir, limpiar, profundizar. Existe tal carga de trabajo que generalmente están agotados. Pero puedo decir que fue una gran y grata experiencia, porque se entregan con todas sus posibilidades, especialmente en el foro.
>
> Trabajar con la CND me permitió entrar en una dinámica de trabajo que no se acostumbra en los grupos independientes, ya que todo tiene que estar muy bien calculado para montar rápido, lo cual resulta un reto en los procesos creativos.[16]

Marco Antonio Silva

Con el objetivo de expandir la línea coreográfica de la CND, Cuauhtémoc Nájera solicitó a Silva la obra *En espera de Ulises*, ganadora del concurso INBA-UAM. Esta coreografía fue ejecutada sólo por varones y se acompañó de los versos de Marcela Sánchez, con el tema de la espera, el viaje. En la propuesta de Silva había dos personajes: uno ataviado de negro que durante toda la obra atravesaba corriendo el primer plano del escenario, se azotaba, y se iba quitando la ropa poco a poco. El otro, vestido de blanco, estaba sentado en una silla, casi no se movía, y tardaba veinte minutos en quitarse la camisa.

[14] Silvia Unzueta fue ganadora del IV Premio INBA-UAM y Jurado Calificador del VI y XX Premio Nacional e Internacional de Danza Contemporánea INBA-UAM. A lo largo de su carrera se ha presentado en los principales foros y festivales de la ciudad de México y el interior de la república, así como en Francia, Holanda, Cuba, Sudamérica y Estados Unidos. Ha creado más de cuarenta obras coreográficas y en la actualidad es coordinadora académica del Centro de Formación y Producción Coreográfica en Morelos.

[15] Silvia Unzueta, en comunicación vía Internet con María Cristina Mendoza, julio de 2012.

[16] *Loc. cit.*, octubre de 2012.

Mientras tanto, los otros participantes —Los navegantes— bailaban en colectivo o pequeños solos. Al final, cuando todo acababa, el personaje de blanco hacía un solo y desaparecía. *En espera de Ulises* fue por algún tiempo parte del repertorio de la CND y se llevó a muchos lugares, incluso a Francia. Afirma Cuauhtémoc Nájera: "Yo creo que funcionó bastante bien, nada más que en lugar de hacerla con ocho bailarines, se hizo con veinticinco. Es una pieza que se hizo vieja, pero que gustó bastante".[17]

El beso… fue otra de las obras de Silva que la compañía llevó al escenario del TBA en 1999. En dicha ocasión, Sandra Aguilar Loya dijo que *El beso…* invitaba al espectador a explorar los recovecos del amor; según Silva, el beso era "el instrumento humano por excelencia para fijarnos en esta vida". En la obra, declaró Silva, él planteaba esa relación a la que San Juan de la Cruz hacía referencia: "un beso no es un intercambio de fluidos, sino ese abismarse hacia el espíritu del otro. Aquí planteo esa incertidumbre, lo que significa este momento". Al componer la obra el coreógrafo quiso también acercarse a las formas de la danza contemporánea, por ejemplo, la creación de atmósferas, de textos coreográficos: "Con la idea de texto, el bailarín viene a ser un intérprete que busca, a través de las palabras (que en este caso son los gestos), descifrar lo que el autor intenta decir y ver qué hay detrás de cada movimiento", aseguró. El reto de la obra, según Silva, fue articular un discurso y desarrollarlo con bailarines con los que no estaba acostumbrado a trabajar. Él buscó romper reglas, aunque dijo estar consciente de que el coreógrafo nunca tiene la última palabra, es sólo "el que deja correr la mano sobre la página en blanco con una idea en la cabeza", pues los bailarines son los que dan sentido y cuerpo a esa idea. Silva especuló que la obra tendría poca aceptación entre un público acostumbrado al lenguaje tradicional, sin entender que la CND era susceptible de articular también un lenguaje contemporáneo. Los primeros bailarines de *El beso…* fueron Tihui Gutiérrez, Laura Morelos, Raúl Fernández y Jaime Vargas.[18]

Con respecto a *El beso…*, Ocampo expuso que:

> …las hasta entonces ingrávidas bailarinas de la CND, con Laura Morelos a la cabeza, se despojaron de su piel de "willi" para transformarse en esas damas dinámicas y arrolladoras que pueblan los parajes oníricos de Marco Antonio Silva […] Silva echa mano de su más que probado oficio y urde un dueto que se replica en un vistoso juego de sombras que terminan por volverse hombres y mujeres de carne y hueso. Se trata, una vez más, del amor. O de su evocación […] el coreógrafo se vale de un diseño calmo que evita a sus intérpretes los riesgos físicos a los que habitualmente somete a sus elencos. El movimiento concebido para esta danza es suave e ingrávido, casi deslavado. La sordina que lo tamiza devuelve el ejercicio apenas convincente. Silva confía demasiado en sus recursos y, de manera inevitable, se cita a sí mismo con tal frecuencia que resulta difícil deslindar en esta propuesta lo reiterativo de las obsesiones autorales.[19]

Para Raúl Díaz, *El beso*:

> …constituyó una reminiscencia imaginativa de Silva, quien toma esta palabra-hecho-acto, que igual es punto de partida que de despedida, y a partir de él elabora una coreografía plena de madurez al tiempo que llena de frescura, en la que una pareja central de bailarines nos va mostrando diferentes etapas de una relación amorosa que, como todas las de su tipo, está plagada de avenencias y desavenencias, encuentros y desencuentros, momentos de placidez y otros tantos rebosantes de pasión y erotismo.

Se refirió también el crítico al espléndido diseño de luces (Silva-Karen Ángel) y a los recursos escenográficos, "una gasa blanca a mitad del escenario", que hicieron posible un juego de luces y sombras muy interesante, ya que las tres parejas de bailarines se colocaban atrás de la gasa, "creando efectos visuales de gran belleza". Consideró Díaz que el vestuario (Georgina Martínez Madrid y Cinthya Paris) había desentonado: las bailarinas usaban un vestido corto, a medio muslo, pero "¡horror!", las cubrieron

[17] Cuauhtémoc Nájera en entrevista citada.
[18] Sandra Aguilar Loya, "Pasos hacia el fin del milenio", en *El Financiero.* México, D. F., 31 de julio de 1999, ACND, Cenidi Danza.
[19] C. Ocampo, "El rostro contemporáneo de la Compañía Nacional de Danza", en *Reforma*. México, D. F., 17 de agosto de 1999, ACND-BNA.

con unos "calzones negros largos haciendo perder el efecto de atractiva sensualidad". Díaz reseñó que Laura Morelos y Jaime Vargas mostraron "ductilidad en los roles centrales".[20]

En otra entrevista acerca de *El beso*…, Silva manifestó a Angélica Valenzuela que a partir de los besos "podemos reconocer nuestra historia y evocarlos en la memoria, cuando ya no se repiten por la ausencia del ser amado". Indicó que la temporada de verano era una buena experiencia, pues les permitía a los integrantes de la compañía —que mostraban muy buena disposición— vivir aventuras con textos coreográficos contemporáneos. Explicó que su punto de vista no era literario, pero se apoyaba en un texto de Tomás Segovia donde encontró "todos los posibles besos que es capaz un amante de dar a su amada". Sin embargo, en la obra realmente no había besos: "yo propongo y me refiero al beso no como acción sino como consecuencia", pues la obra trataba de afectar la emoción mediante cuatro parejas, cuerpos sensuales que narran historias.[21]

Danzón, otra de las obras que Silva montó a la CND, llamó la atención de Mirabal, quien expresó que esta coreografía era la visualización del entrañable ritmo, según la versión musical de Arturo Márquez: "Sin altibajos ni sorpresa. Silva no traiciona su manera de hacer y, por suerte, no aludió el baile de pareja, aunque se saliera del mosaico reglamentario del danzón".[22]

Ocampo incluyó en su crítica una descripción de *Danzón*, que fue interpretada en 1996 por otros bailarines, en una locación distinta:

> La primera puesta en escena de *Danzón* se llevó a cabo en un escenario del todo insólito: el costado de Palacio Nacional […] En medio de la noche, las sombras distorsionadas de los bailarines se proyectaban sobre el tezontle de los añosos muros del Palacio. La cantidad de parejas convocada en aquella oportunidad le imprimía un aliento colectivo a la coreografía que, de inmediato, encendía la sangre de quienes contemplaban aquel derroche de vivacidad y juventud.

El autor lamentó que al remontarse la obra —tamizada por el rigor academizante de la CND— perdiera "buena parte de su vitalidad dionisiaca". El número de bailarines disminuyó, y con ello, "el convencimiento y el entusiasmo de los primeros intérpretes ha dado lugar a una corrección que tiende más al oficio rutinario que a la entrega apasionada". Así las cosas, la propuesta careció de sus cualidades: "potencial revolvente, empuje animal, capacidad para pulsar las fibras eróticas del espectador con el eterno juego del escarceo gozoso entre hombres y mujeres.[23]

Cristina Gallegos

Con respecto a *Jeremías 10:36*, Carmen Correa, quien fuera parte de su elenco, la describe como una obra "abstracta, inspirada en la música que Ennio Morricone compuso para el filme *La misión*. Era un grupo grande y jugaba con tríos, duetos, con una estructura muy estable, muy utilizada en los ballets neoclásicos". El tema era bíblico, muy evocativo.[24]

Echevarría comenta que Gallegos montó varias coreografías con la CND, entre ellas *Andante*, un *pas de deux* con Sylvie Reynaud y Dariusz Blajer, "precioso, muy bonito, con música de Shostakóvich, y luego otra obra con música de Nino Rotta [*Jeremías*] que no tuvo mucho éxito […] yo creo que no ensayaron bien, no se vio integrado […] también salió de repertorio de pronto. Así sucede en la compañía, sale de repertorio… ¿por qué?, no lo sé".

[20] Raúl Díaz, "Estreno de la CND", en *El Universal*. México, D. F., 24 de agosto de 1999, ACND-BNA.
[21] Angélica Valenzuela, "Presentan *El beso* dentro de los estrenos de la Compañía Nacional de Danza", en *El Universal*. México, D. F., 2 de agosto de 1999, ACND-BNA.
[22] E. R. Mirabal citado en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.*, p. 689.
[23] C. Ocampo, "¿A dónde va la Compañía Nacional de Danza?", en *Reforma*. México, D. F., 5 de mayo de 2000, ACND-BNA.
[24] Carmen Correa en entrevista citada.

Coreógrafos pertenecientes a la CND
Carlos López

En 1995 Carlos López compuso una de sus mejores obras: *Fragmentarios*.

Para componer *Fragmentarios,* López estableció por primera vez una relación artística con Joaquín López *Chas*, la cual resultó una mancuerna "sensacional" a la que se unió en la iluminación César Pérez Soto. Este ballet fue de corte "muy contemporáneo", aunque se bailaba en puntas. En un inicio la montó para la escuela con tres jóvenes: Denia Castelán, Ana Lilia Díaz y Elisa Carrillo. En total manejó quince bailarines y, como su nombre lo indica, la obra se estructuró mediante fragmentos. La música fue "a la carta", con un trabajo intenso entre Carlos López y *Chas*:

> …yo le pedía los ritmos. Llevé una danza chilena, le llevé el *compact* y le sugerí que tomara de ella sólo el ritmo. Él lo trasladó a la computadora, me gustó el ritmo, y después le pedí que le diera a la composición un carácter totalmente abstracto. Él sacó muchos sonidos, entre ellos unas "campanitas", y le solicité entonces que ligara el ritmo con las campanitas, y así se hizo toda la música.[25]

Fragmentarios. Coreografía de Carlos López.

En un boletín de prensa se explicaba que *Fragmentarios* fue un encargo que la ENDCC hizo al maestro Carlos López. Su preestreno fue en Mérida, Yucatán. "En la danza había secuencias en las que tres parejas de bailarines hacían gala de plasticidad, ritmo y armonía; un dueto de hombres jugaba con la fuerza

[25] Carlos López en entrevista citada.

de gravedad, de ida y vuelta como en un juego de espejos, mientras que un grupo de bailarinas se multiplicaba en un tablero de ajedrez de luz, y caían en el centro de manera infinita". La descripción proseguía: "fragmentos musicales, coreográficos, de color y luz que, una vez unidos, logran desde el centro del escenario una manifestación dancística que desde hacía tiempo se tenía reservada".[26]

Laura Echevarría hizo referencia a la musicalidad y dinamismo de Carlos López, a la vez que a su fuerza varonil:

Jaime Vargas en *Rituum*. Coreografía de Alejandro Vargas. Foto: Felipe Monsiváis.

> Yo me acuerdo de esa *Fanfarria* que estuvo en el repertorio por años […] salían las muchachas como valquirias, y eso me encantaba; no como sílfides, sino como generalas. La obra se refería a los inicios del ballet, con el *Rey Sol*, y por eso todo era tan luminoso. Y después me encantó cómo de unos pasitos de minué se llegó a la explosión solar, amarillos, naranjas, rojos, y a los movimientos tan fuertes, tan vitales.[27]

En términos generales, las obras de López no se interesan por la narración, no presentan argumentos literarios, aunque sí coreográficos. Echevarría asienta:

> *La silla* tiene un ejercicio de Marcel Marceau. Yo creo que ahí se conjugaba todo, la interpretación y la técnica […] la gente que la bailaba me decía que te sacaba el aire, que necesitabas estar súper entrenada. Son tres personajes: uno es La silla […] ellos están todo el tiempo en el foro, y aunque dura nueve o diez minutos […] necesitas tener muy buen *training*. *Serenata opus 8* era con una música de cámara de Beethoven y la hicieron todas las [niñas] que habían llegado de Cuba […] Él [Carlos López] ha elegido a gente muy jovencita. La obra daba la impresión de ser muy clásica, un poco como *Fanfarria*, pero nunca se quitaban el vestido de la época. Carlos había hecho *Vivaldi para trece bailarines* en la escuela. Para la compañía tomó jóvenes egresados en el Taller. Gustó tanto que formó parte del repertorio de la CND. También es una obra muy vital.[28]

Alejandro Vargas

Inició sus estudios en el Centro de Arte y Ballet bajo la dirección de Tita Ortega. Se graduó con honores en danza clásica de la Royal Academy of London y participó como bailarín invitado en el Ballet Concierto de Corpus Christi, Texas, y con el TCUNAM. En 1987 ingresó a la CND, donde cuatro años después alcanzó el grado de solista. En 1991 fungió como maestro, y posteriormente como ensayador, miembro del Consejo Artístico de la CND, entrenador, y coreógrafo para diferentes concursos internacionales. Recibió varias becas de la CND para reforzar el desarrollo de sus conocimientos y aptitudes creativas.[29] Vargas participó en el curso de Dirección Escénica impartido por Ludwik Margules, y en el taller de la CND denominado Expresión de la voz y el texto en la danza, que impartieron integrantes del grupo de Philippe Genty. En 1990 colaboró con el Taller Coreográfico de la UNAM, y en 1991 se integró al grupo Danza Nueva Era, en el que inició su trayectoria como coreógrafo con *La espera*, que llevó a varias giras al interior de la República Mexicana. Dos años después entrenó a Alma Rosa Cota y a Raúl Fernández para el Concurso Internacional de Ballet en Varna, Bulgaria, con el dueto antes mencionado. *La espera* fue la obra seleccionada para representar a la CND en las actividades del Día Internacional de la Danza de 1992 en el TBA. En 1995 entrenó a Sandra Bárcenas para el Concurso Internacional de Ballet en Helsinki, Finlandia, y creó los solos *Yulunga*, que se bailó en el Día Internacional de la Danza de 1997, y *Remembranzas*, que se presentó en el TBA. Al año siguiente entrenó a Jaqueline López y a Fidel García para el Concurso Internacional de Ballet en Nagoya, Japón, con su obra *Rituum* y una adaptación de *La espera*.

[26] Boletín núm. 595. México, D. F., 20 de junio de 2001.
[27] Laura Echevarría en entrevista citada.
[28] *Loc. cit.*
[29] Alejandro Vargas se trasladó a la ciudad de Nueva York, donde asistió a clases en: Steps, Alvin Ailey Dance Center, la escuela del American Ballet, David Howard Dance Center y Broadway Dance Center. Trabajó con Larry Silberman, director teatral del Grupo 55; permaneció tres meses con la CND; y posteriormente tomó un curso dirigido a Coreógrafos para la creación de espectáculos infantiles.

En noviembre de 1997 participó en el Concurso Continental de Danza Contemporánea INBA-UAM con la obra *Acerca de fe... y locura,* y pocos meses después, en febrero de 1998, creó *Agonía*, en colaboración con el Joven Ballet de Francia y la CND, pieza que se presentó en el TBA. Ese mismo año fue invitado como coreógrafo por la coordinadora del área de Clásico de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, para la que creó *1, 2, 3...* En 1998 obtuvo una beca del Fonca. Dentro del espectáculo *Danza Rock*, del cual fue coordinador general, creó la obra *Sin t...*, y fue invitado por el Ballet de Milwaukee a crear *Sueños de muerte.*

Rosario Manzanos observó, en 1997, que con la obra *Remembranzas* su creador tenía la intención de ir más allá del lenguaje tradicional del ballet clásico. "Diseñada a partir de una estación de trenes, la coreografía de Vargas busca tener un tono realista". En entrevista, el coreógrafo mencionó que el contenido de una coreografía le resultaba fundamental.[30]

En un artículo, Ocampo se refirió al trabajo de Alejandro Vargas, que sobresalía por su propuesta coreográfica. *Remembranzas* era una danza que se desarrollaba en un andén, "donde los pasajeros manifestaban su soledad, sus miedos, sus angustias y deseos". Destacó el uso generalizado del suelo, el vestuario cotidiano, la inclusión de gestualidad acrobática, el empleo de elementos teatrales, como la voz o el histrionismo, que hacían de la puesta en escena un ejercicio de libertades que podrían significar "la apertura de fisuras por las que circulara el aire fresco en los pasillos de la CND". Comentó:

Remembranzas. Coreografía de Alejandro Vargas. Foto: Felipe Monsiváis.

> El aislamiento general es la norma; de ahí al desencanto sólo hay un paso. El reloj de pared marca el tiempo, y un anciano que barre las instalaciones observa desde la distancia de su experiencia lo que sucede alrededor. Al cundir la desesperación, una niña devuelve a cada cual su vitalidad […] A punto de desbordarse en lo cursi, la obra se mantiene en los límites del íntimo decoro emocional.[31]

En *Agonía*, Vargas se planteó la idea de "reconocer que la muerte es un proceso indisoluble de la vida", y señaló: "La CND en un principio parecía avejentada, tanto en su expresión como en su movimiento. Hoy está sumamente revitalizada por las personas que la han dirigido en los últimos años". Dijo que la CND tenía mucho que dar en esos momentos: "Su proceso de revitalización ha estado regido por un continuo atreverse a cometer el error, a la osadía […] lo más importante hasta el momento ha sido abrirnos a los lenguajes y a las propuestas diversas".[32]

Carmen Correa

Correa estudió en el Sistema de la Real Academia de Londres con Perla Shlam, Ronald Emblend y Brenda Last. Obtuvo una beca para estudiar en la escuela Palucca, en Dresden, Alemania, donde fue alumna de E. Zhemchuzhina y Miguel López en la técnica Horton. En 1993 recibió una beca del INBA para tomar clases en la ciudad de Nueva York durante un año con los maestros W. Burman, D. Howard y E. Ettlin, y ensayos con Gilsey Kirkland. Carmen Correa participó en los concursos de Jackson, Mississippi, y Moscú,

[30] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.*, p. 651.
[31] C. Ocampo, "Compañía Nacional de Danza: Hojalatería", en *El Financiero.* México, D. F., 23 de mayo de 1997, ACND-BNA.
[32] Compañía Nacional de Danza, BNA.

y en 1994 ganó el segundo lugar femenil y premio a la mejor pareja en el I Concurso Internacional de Ballet en Guadalajara, Jalisco. Fue becaria del Fonca en 1996.[33]

Durante la temporada de primavera de 1997 en el TBA, en la que Correa presentó *Trasluz mirada*, Manzanos expresó que era una historia de amor, y mencionó que la novel coreógrafa "estaba interesada en experimentar dentro del trabajo de las puntas, pero con un lenguaje más contemporáneo o neoclásico". En ese momento, Correa afirmó que verse en puntas le maravillaba, por lo que en sus obras hacía uso de éstas.[34]

Carmen Correa explica la manera en que su obra fue escogida para presentarse en el TBA:

> Le dije a Cuauhtémoc que tenía una música preciosa de David Darling, con un chelo y piano, con la que quería hacer una coreografía. Diseñé un dueto amoroso neoclásico, que a su vez se basó en algo que yo había escrito tiempo atrás: "…por cada hueco que conduce a ti y penetra el torbellino de tu cuerpo, me seduces y me pierdo en un camino donde ni el miedo me toque". La idea era el sentimiento de soledad de una joven y el arribo del amor; cursi como el demonio, pero tenía cosas lindas en términos de secuencias. Nada novedoso. Lo curioso fue que estrenamos en el Julio Castillo, y al poco tiempo del estreno Cuauhtémoc nos dijo que uno de los coreógrafos que iba a presentar su obra en Bellas Artes había cancelado. Como había gustado de mi obra y de la de Alejandro, nos propuso llevarlas a Bellas Artes. Fue todo muy circunstancial.[35]

Correa comenta que para componer otra de sus obras, *Remedios para el vacío,* también le planteó a Nájera la idea. Él le dio luz verde, con la condición de que ella tendría que hacerse cargo de la producción de manera total: organizar por las tardes los horarios de ensayo, conseguir las fechas para los ensayos en el teatro, definir el orden del programa, el vestuario, las luces, entre las tareas principales. Correa manifiesta: "Esa vez estábamos Reyna Pérez con un solo, *Cenzontle*; Josué Valderrama con la *Lola*, que ganó el INBA-UAM, y Alberto de León. La obra [*Remedios para el vacío*] resultó un sexteto súper neoclásico en el que también usé como vestuario mallas completas y faldas".[36]

Mirabal abordó esta obra, que describió así: "construida mediante un vocabulario académico y poses de extracción balanchineana [los bailarines] llenan un espacio y un tiempo en el que no parece haber mucho que decir, pero lo poco que se dice está expresado correctamente". Le aconsejó Mirabal a la novel coreógrafa observar las obras de la CND para lograr fluidez en la sintaxis y plasticidad en las composiciones.[37]

Por otra parte, Ocampo describió el tema de *Remedios para el vacío:* "habla de cómo vamos por la vida y encontramos distintas parejas que al final se van", obra que no es dramática, sino "sensual y cachonda", con seis bailarines, con movimientos inspirados en la música y donde se disfruta el "cuerpo en movimiento".[38]

Correa relata que *Pájaro sol,* otra de sus obras que se incluyó en una coreografía colectiva con música de rock:

> …fue un proyecto que Cuauhtémoc inventó. Él siempre estuvo apostando a lo novedoso, y algunas de sus apuestas fueron tremendas, y otras muy buenas. Creyó en los coreógrafos mexicanos y jóvenes […] En la obra de rock, todos estamos de acuerdo en que fue "un resbalón en la vida", porque la única consigna fue el uso de rock en español. Aquello fue de chile, de dulce y de limonada. Fue muy desigual, yo hice un cuarteto espantoso y cursi. Se integraron Josué Valderrama, Alberto de León, James Kelly, Claudia Lavista, que compuso algo de lo más bonito: *Tierra de gigantes; La persiana americana* fue de Alberto de León y fue muy buena, y párale de contar, todo lo demás […] fue un resbalón, un programa de lo más desigual.

[33] Programa de mano Compañía Nacional de Danza, TBA. México, D. F., junio de 1997, ACC.
[34] M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.,* p. 651.
[35] Carmen Correa en entrevista citada.
[36] *Loc. cit.*
[37] E. R. Mirabal, "Taller de la Compañía Nacional de Danza", en *El Heraldo.* México, D. F., 5 de diciembre de 1999, ACND, Cenidi Danza.
[38] S/a, "Estrena la CND dos obras en el Teatro de la Danza", en *El Universal.* México, D. F., 25 de noviembre de 1999, BNA.

Martha de Ita en *Pájaro sol*. Coreografía de Carmen Correa. Foto: Felipe Monsiváis.

Esta obra colectiva se presentó en la SMC, en la UNAM, donde el público era más abierto, pero Carmen Correa afirma que no obtuvo buena crítica.[39]

Alberto de León

Entró a la CND en 1991, en el periodo de Susana Benavides, y permaneció un año en ella. Recibió una beca para ir a Austria e Italia a los veintiún años, pero su carácter inquieto lo llevó a Barcelona, donde estudió ballet y danza contemporánea, y se encontró con Jaime Camarena. Regresó a fines de 1995 a la CND, a la cual encontró "muy plana". Al poco tiempo se convirtió en director de la misma Cuauhtémoc Nájera, quien apoyó a jóvenes de provincia con medias becas para tomar clases dentro del Taller de la CND, en el que De León impartió clases y montó coreografía. En aquel Taller estaban Silvia Vergés, "una coreógrafa natural", Víctor Cervantes, Yazmín Barragán, entre otros muchos. Fue coreógrafo residente desde 1998 y permaneció durante varios años en ese puesto, una etapa brillante que después de Nájera "nadie retomó". Cuando el Taller cumplió su ciclo, fundó su propio grupo con el nombre de Fuera de Centro.

Algunas de sus obras se eligieron para presentarse en el TBA y llamaron la atención de público y de críticos. Al presenciar *Hold on to me*, Mary Carmen Glezz Ventura indicó que había llegado "la hora de que la CND se soltara el pelo en busca de una propuesta contemporánea", y señaló que el tema elegido por De León era la relación entre un hombre enfermo de sida y su hermana, quien lo apoyaba hasta el último momento. Como escenografía, el creador usó bancos móviles que representaban la vida de cada persona: "Cuando caían de los mismos eran sujetados por otros, acción metafórica del apoyo afectivo y espiritual". Su búsqueda era, según declaró a Mary Carmen Glezz, volver a las raíces del ballet clásico para ir más allá.[40]

[39] Carmen Correa en entrevista citada.
[40] Mary Carmen Glezz Ventura, "La CND abre rutas a lo contemporáneo", en *Reforma*. México, D. F., 13 de agosto de 1999, ACND, Cenidi Danza.

Ocampo opinó que *Hold on to me* era una obra de desesperanza y de búsqueda del otro: "El ritmo sincopado de aire oriental, el uso de tres bancas que son muelle, trampolín o dintel desde donde se arroja(n) la(s) intérprete(s), y un aparato de iluminación desnudo, son los recursos que aplica De León".

Nájera informó que *Hold on to me* fue realizada para el Premio INBA-UAM, en el que intervinieron muchos bailarines de la compañía,[41] y que él se la había pedido a De León. La obra duró bastante en el repertorio: "había gente que gustaba de ella y otra no, en general el tema era de solidaridad, de ternura".[42]

Desde la perspectiva de su creador esta obra fue muy bien recibida, pues "dio una personalidad" a la CND. En esta pieza no usó el *release-contact,* ya que él no seguía el camino de los coreógrafos mexicanos del momento. Sus ideas partían del medio europeo, de Pina Bausch, de coreógrafos españoles con propuestas de ruptura, debido a que allá los creadores "eran muy libres, utilizaban varias técnicas, además de la teatralidad". De tal manera, De León indica que su mensaje pretende ser contundente, por lo que usa como apoyo la "dramaturgia semiótica": un drama bien arreglado, donde lo importante no es el movimiento, sino la construcción dramática.[43]

El tema de la obra *No está en los genes* fue el racismo, y para su desarrollo De León recurrió a ocho bailarines: "de una matriz de licra salían dos personajes, uno blanco y uno negro. El resto usaba como distintivo una jaula metálica en la cabeza. Éstos acababan matando a los otros dos personajes". No tenía escenografía, ya que generalmente no le gusta usarla. La obra resultó, desde su perspectiva, "muy *naïve*".[44] Para *Danza rock*, obra de creación colectiva, compuso *Ruido de fondo,* coreografía en la que privilegió el humor. Jugaba con la conciencia interna, y se inclinó hacia la parodia, la paradoja. Para *El primer homicidio* trabajó el enfrentamiento entre Caín y Abel: los dos personajes iban acercándose mediante un "bloque de monotonía", una repetición que se hace más corta hasta el momento en que finalmente sucede el homicidio; una quijada de burro era el elemento escenográfico. Mauricio Matamoros expresó en una nota que De León se basó en el mito bíblico de Caín y Abel. Advirtió en esta entrevista el coreógrafo: "quise mostrar que la violencia es inherente al ser humano y puede salirse de control en cualquier momento. Es un trabajo muy fuerte, en un constante clímax que es acrecentado con la música de Tambuco, que es fuerte deliberadamente".[45]

Para *Día de playa*, De León retomó la idea de la guerra de los Balcanes y le dio forma mediante una comedia: el escenario se dividía en dos con una delgada línea, y cada mitad estaba ocupada por personajes que iban a la orilla del mar y peleaban entre ellos de manera absurda. *Adiós*, describe el creador, fue un dueto amoroso entre una muñeca y un soldado.[46]

Para Angélica Valenzuela, en la *Fuga número 1* De León pretendió "decodificar los gestos para ampliar el lenguaje del cuerpo. Es una obra no figurativa que parte del lenguaje del ballet académico, lo deconstruye y reinterpreta a través de elementos coreográficos".[47] Raúl Díaz opinó que *Fuga número 1* era una obra de sólo diez minutos de duración, en la que el creador daba "libre juego al movimiento a través de seis bailarines, tres por sexo, que evolucionan rítmicamente y aceleradamente para el disfrute de la danza".[48]

Ocampo también reseñó el estreno de *Fuga número 1*, en la que "el artista juega con las diferentes variaciones del vocabulario balletístico. Y ahí se queda".[49]

En *Fuga número 2*, el coreógrafo usó resortes en los cuerpos de los bailarines, quienes formaban un cuarteto. Nellie Happee señaló que esta obra era "redonda", lo cual alegró a De León. La pieza denominada *Estanque* fue finalista para el Premio INBA-UAM correspondiente a 1998, y en ella abordó el tema del suicidio; la obra estaba dedicada a su amigo, el bailarín ruso Igor Iakovlev.[50]

---

[41] Cuauhtémoc Nájera aseveró que en ese tiempo participaban muchos bailarines de la CND en el Premio INBA-UAM.
[42] E. R. Mirabal citado en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.*, p. 689.
[43] Alberto de León, en entrevista realizada por María Cristina Mendoza. México, D. F., 31 de julio de 2012.
[44] *Loc. cit.*
[45] Mauricio Matamoros, "Este año la Nacional de Danza se lo dedica a Tihui Gutiérrez", en *Unomásuno*. México, D. F., 21 de junio de 2000, ACND, Cenidi Danza.
[46] Alberto de León en entrevista citada.
[47] A. Valenzuela, "Presentan *El beso* dentro de los estrenos de la Compañía Nacional de Danza", *op. cit.*
[48] R. Díaz, "Estreno de la CND", *op. cit.*
[49] C. Ocampo, "El rostro contemporáneo de la Compañía Nacional de Danza", *op. cit.*
[50] Otras obras de Alberto de León fueron: Religión, en la que trabajó con once bailarines y música de Bach, una de sus favoritas. Para crear esta pieza se inspiró en un poema de Khalil Gibran que relata la historia de un hombre que hablaba cada mil años con Dios. En un principio, el hombre se acercó a Dios como un sirviente, luego como alguien que lo adora, y al final como amigo, idea con la cual congeniaba De León. También compuso *Espectro*, con base en *El espectro de la rosa*, con un trabajo de fuga y repetición; y *Llanto*, que trata la historia de Otelo, con música de Carlos Chávez y valses mexicanos, para el Premio INBA-UAM 2002. Esta obra se situó en una hacienda, y su planteamiento era que se debía responsabilizar a

En el año 2000 De León experimentó un cambio después de participar en los cursos que ofreció Luis de Tavira. Trabajó entonces con actores y creo *Sueños de ego,* en la que, a manera de símil, usó un globo que se inflaba y se desinflaba. En *Sueña*, De León declaró que en la música de Henryk Górecki y en la poesía de Fernando Pessoa encontró el puente para llegar al alma y al espíritu humanos, aunque de una manera fantástica. La obra iniciaba con un individuo frente al aparato de televisión, quien en un momento determinado comenzaba a abstraerse del mundo, a dejarse llevar por la ensoñación y a trasladarse a un universo apartado de la realidad. El personaje se valía de la tecnología para crear un ambiente onírico, cargado de sueños eróticos y sexuales fantásticos, así como de deseos reprimidos, entre ellos, reencontrarse con la figura de su padre y enfrentar temores infantiles que arrastraba en su adolescencia y madurez. *Sueño*, concluyó De León, es "un canto en defensa del derecho a desprenderse del pesado lastre de estar sujeto a las nuevas formas tecnológicas inventadas por el hombre, para recuperar esa manera antigua de evasión, imaginación y júbilo, llamada soñar".[51]

El coreógrafo, ya fuera de la CND, busca ahora la diversión, la experimentación constante, y hace una crítica a las compañías "demasiado estables".[52]

Jaime Camarena

Estudió en la END del INBA y formó parte del elenco de la CND (1984-1990). En 1990 viajó a Barcelona y permaneció ocho años en Europa, tiempo en el que se desarrolló como bailarín, coreógrafo y maestro de distintas compañías. En 1999, ya de regreso en México, recibió el Premio INBA-UAM con la coreografía *E pur si muov*e, y un año después, el primer lugar del Premio Iberoamericano de Coreografía en La Habana, Cuba, con *Latitud 0… en el punto de la memoria.* En 2001 fue finalista en el Premio Internacional de Danza, en París, con las obras *Latitud 0…* y *Sobre los techos de la luna.* En 2002, su obra *Libro del 0* también fue reconocida en el marco del Premio INBA-UAM.

Fue coreógrafo residente de la CND del 2000 al 2002.[53]

Para Enrique R. Mirabal, *Voz sumergida* fue un solo femenino que no pasó de ser un despliegue de bonitas poses y artificios bastante primarios, como "el irse despojando la intérprete de unos palitos chinos, parte de su tocado […] un ejercicio banal, gratuito, que no debió pasar del salón de clase", afirmó.[54] Óscar Flores Martínez asentó que la obra consistía en "un bello bosquejo manierista de movimientos fluidos y ondulantes que desafortunadamente pierde consistencia al leer la descripción literaria en el programa de mano".[55]

Carmen Correa mencionó que en esta obra aparecía un faro precioso como escenografía, mismo que ayudaba a dar peso a la idea, que hacía referencia a la soledad de una chica. La música, un fado portugués, le imprimía un carácter íntimo al desarrollo. La obra, según indica Correa, "duró largo tiempo en el repertorio".[56]

Mirabal también abordó *Y sin embargo se mueve:* "un ejercicio en el más puro estilo minimalista", que hacía uso de la repetición incesante de las mismas frases coreográficas, apoyado por la música con un final que no cuajó. Se refirió el crítico a la manta que permanecía en el escenario que, por innecesaria, distraía. Afirmó Mirabal en ese momento: "Este taller debe, por salud de la compañía, permanecer activo y mostrar sus obras una o dos veces al año como mínimo.[57]

Blanca Valadez reportó que *Abstente y sostente*, compuesta por Jaime Camarena a la muerte de su madre, pretendía compartir su descubrimiento de que "la muerte y la vida forman parte de un mismo evento, como el yin-yang, la oscuridad y la claridad". En la obra, percibió Valadez que Camarena había

la sociedad por la muerte de Desdémona, ya que Otelo era repudiado.

[51] Blanca Valadez citada en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…, op. cit.,* p. 705.

[52] Alberto de León en entrevista citada.

[53] Jaime Camarena es fundador y director del grupo A Poc A Poc; su obra ha sido presentada en diversos foros internacionales de Alemania, Estados Unidos, Cuba, Francia, Paraguay, Brasil, Perú, así como en los principales escenarios del país.

[54] E. R. Mirabal, "Taller de la Compañía Nacional de Danza", *op. cit.*

[55] Óscar Flores Martínez, "A la búsqueda del coreógrafo del nuevo milenio", en *Reforma*. México, D. F., 12 de diciembre de 1999.

[56] Carmen Correa en entrevista citada.

[57] E. R. Mirabal, "Taller de la Compañía Nacional de Danza", *op. cit.*

recogido cierta dosis de luto, culpa y rencor ante el abandono, además de dejar claro que en la vida no hay sorpresas, por lo que debemos preparar nuestro propio funeral.[58]

Por su parte, Correa menciona que la obra "tenía un trío precioso, tres mujeres con el torso desnudo, y unas faldas como de yute, pero no era una obra erótica". Continúa aseverando que era una pieza maravillosa, un cuarteto que marcó la historia de Jaime Camarena, con un movimiento muy al estilo de Jiri Kylian: "Era muy rápido y contenía unas imágenes preciosas, con dos sillas y una mesa […] yo creo que ya los títulos no dicen nada, o 'dicen' en términos muy conceptuales. Fue la pieza más grande que montó para la compañía y que hacía uso de la multimedia. No sé si el video era de Cuauhtémoc".[59]

La misma Correa indica que *Sobre los techos de la luna* fue realizada con fandangos españoles antiguos: "Era un dueto, caía algo del cielo […] era del estilo de Jaime, a quien siempre le han gustado las bailarinas clásicas y por lo mismo ha trabajado mucho con ellas". En *Sin embargo se mueve* había un dueto maravilloso de las dos mujeres como en un espejo. Era un movimiento muy rápido, cercano al *release*: "mucho brazo, mucha mano… y traslados en piso". *Latitud 0* fue otro dueto que montó para el concurso de coreografía de La Habana, y ganó. Lo bailaban Débora Díaz y Alberto de León, un dueto precioso con música de *Chas* y el tema era el amor: "Las chicas tienen movimientos muy ondulados y cargadas arriesgadas, y el chico tiene varias evoluciones en el aire." *Fugit amore* fue otro dueto donde la mujer va muerta (era Martha de Ita). Es una pareja y ella está muerta".[60]

Según afirma Cuauhtémoc Nájera, "Jaime traía una experiencia interesante de lo que se estaba haciendo en España, por lo que mezclaba el ballet con lenguajes corporales nuevos. Ésta sigue siendo un poco una línea entre ballet y danza contemporánea, forma muy socorrida, al menos hace unos veinte años".[61]

Reyna Pérez

Reyna inició sus estudios en la ADM, donde estudió la carrera de Bailarín de concierto (1964-1972). Entre sus maestros se cuentan Carola Montiel, Mirna Villanueva, Artemisa Pedroza, Nelsy Dambre, Ruth Noriega, Michael Resnikoff, Miguel Ángel Palmeros y Bodil Genkel. Bailó en varias óperas y en el Ballet de las Américas. Se integró en 1971 al BCoADM, con el que realizó varias giras por la República Mexicana. A partir de 1972 formó parte del personal docente de la ADM. También ha dado clases en varias compañías nacionales, como el BI y la CND, de cuyo Taller se encargó durante varios años. Dentro del mismo presentó sus obras *Cenzontle* y *Corazón negro.*

Mirabal describió la primera obra como un dueto para dos hombres con música popular del estado de Tabasco, "fantasía digna de figurar en las giras del BFM".[62]

Ocampo se refirió a *Cenzontle* en una larga nota acerca del Taller. Indicó que para crear la obra, la coreógrafa se inspiró en un poema indígena del príncipe de Texcoco, Huexotzincotzin, que databa de 1484. A través de un dueto —integrado por Carlos Carrillo y Ryoichi Iketani— se recreaban las cuatrocientas voces del pájaro por medio del movimiento y la ejecución de la danza; la duración de la pieza era de cuatro minutos. La coreógrafa expresó que ésta era una "danza para la felicidad y la rememoración de las raíces y la herencia indígena que hoy nos hace ser el pueblo que somos".[63]

Flores Martínez coincidió con Ocampo en destacar *Cenzontle*: "un dueto masculino que mezcla acertadamente el academismo con detalles neomexicanistas, como algunos giros de danza de concheros. Pérez sabe bien cuáles son las limitaciones técnicas de sus intérpretes, e inteligentemente sabe que al lucir sus bailarines, luce también su trazo".[64]

Pérez relató que a la muerte de su padre ella compuso *Cenzontle* como un homenaje a su persona. Explicó que en el Taller nunca hubo clases de coreografía y que, en su caso, el deseo de componer le surgió espontáneamente, quizá porque cuando estudió con Bodil absorbió el material que "ella le

[58] B. Valadez citada en M. Tortajada Quiroz, *75 años de danza…*, *op. cit.*, p. 705.
[59] *Idem*.
[60] *Idem*.
[61] Cuauhtémoc Nájera en entrevista citada.
[62] E. R. Mirabal, "Taller de la Compañía Nacional de Danza", *op. cit.*
[63] C. Ocampo, "Estrena la CND dos obras en el TD", en *El Universal*. México, D. F., 25 de noviembre de 1999, ACND-BNA.
[64] O. Flores Martínez, "A la búsqueda del coreógrafo del nuevo milenio", *op. cit.*

ofreció, lo que la ayudó enormemente". *Corazón negro* no tuvo buena crítica, a pesar de que ella se sintió satisfecha con el trabajo, en el que obtuvo el patrocinio para presentarla con música en vivo. Jorge Bueno (Coco) hizo la música y ambos se basaron en una investigación acerca de la influencia de la cultura negra en México. Los bailarines tomaron un taller de danzas afro para lograr los movimientos que se requerían.[65]

Óscar Ruvalcaba

Coreógrafo, bailarín y maestro, inició sus estudios de danza clásica a los trece años en Guadalajara, con los maestros Helen Hoth, Alejandro Zybin y Pablo Serna. En 1981 partió a Los Ángeles, California, donde estudió con George Samaniego, Glenn White, Sally Whalen, Meridith Baylis (Joffrey Ballet), Patrick Frantz (Ballet de la Ópera de París) y Lawrence Blake (Pacific Northwest Ballet). En esa ciudad estadunidense inició su actividad como bailarín profesional, formando parte de Samaniego Dance Gallery y Los Angeles Chamber Ballet. Con veinte años de trayectoria, Ruvalcaba se ha destacado como un creador de múltiples trabajos, entre los que se cuentan: *Mona Lisa, Madre Tierra, París en primavera, Ariel, Los poemas de Lucy, Del amor y otros pecados capitales, Tarde en Mogador, La divina María Callas in memóriam, Dido y Eneas, En el mezzanine, Vigía, Luz de neón para Prometeo, Canto, E-nicolle, y Carlota, la del Jardín de Bélgica;* en la vertiente infantil ha llevado a escena *El paraíso perdido, Cenicienta… Cenicienta,* y *De eso se trata.*

Como maestro ha desarrollado su propia investigación de movimiento y ha planteado nuevos usos para la técnica clásica; también ha impartido cursos a diversas compañías independientes como Antares, UX Onodanza, Danza Luthor y Opus Nigrum, además de trabajar como docente en los Talleres Libres de Danza de la UNAM, la Universidad de Las Américas y la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. Actualmente continúa con su investigación personal de movimiento y coreografía.

Viaje a la luna. Coreografía de Raúl Parrao. Foto: Guillermo Galindo.

Raúl Parrao

Cynthia Palacios Goya describió *El viaje a la luna o viaje a la X (de la luna a la Tierra):* "Con unos lentes para ver en tercera dimensión como equipaje, el público podrá viajar al espacio… Espacio dancístico virtual en el que el coreógrafo hace un homenaje a Mélies para conmemorar el centenario de esta cinta que se filmó en mayo de 1902". Explicó Palacios que en la obra, algunas imágenes del filme eran llevadas al escenario mediante la construcción de catorce escenas, una introducción y un epílogo en los que se respetaba la cronología de la cinta (con una duración de trece minutos), que se convirtió en una coreografía de una hora y diez minutos, a la que se añadieron personajes con la idea de reforzar la trama. Su intención, afirmó Palacios, fue retratar la debilidad del ser humano: "porque si bien en la película el personaje del doctor Barben Fouillis planea llegar a la luna, y regresa con grandes homenajes", en la versión coreográfica se plantea cómo Mélies fue olvidado por muchos años, a pesar de ser casi el padre del cine —como industria— y de haber convertido a este medio en un narrador de historias. En la obra, indicó Parrao, el doctor verá cómo es reconocido el hecho, no a la persona que lo lleva a cabo, por lo que también él es olvidado, hasta que alguien por ahí lo rescata. El montaje se llevó a la Bienal de Danza de Lyon, Francia, que comenzó el 10 de septiembre de 2002. Alejandro Luna colaboró en la escenografía; su sobrino, Raúl Luna, en la imagen digital; Marcelo Gaete en la música; y Tolita y María Figueroa en el vestuario.[66]

Otra nota puntualiza que Parrao hacía una travesía alucinante y reflexiva en *Viaje a la luna…*, dentro de la temporada Millennium, del 27 al 29 de junio. En ella se destacó a Luna, quien realizó una

[65] Reyna Pérez, en entrevista realizada por María Cristina Mendoza. México, D. F., 18 de enero de 2012.
[66] Cynthia Palacios Goya, "Del cine a la danza", en *El Universal*. México, D. F., 22 de junio de 2002, ACC.

escenografía virtual en tercera dimensión, y también se elogiaba el vestuario de casi ciento cuarenta cambios, y la música que tuvo una cinta electroacústica y la interpretación del grupo Kalispherion. Parrao explicó que este viaje no sería representado por su compañía, pero que seguía dentro de su línea estilística, en la que se hacía referencia al cine, la ciencia ficción, el cómic, la creación de realidades dentro de otras realidades, la estética visual, el sonido poco convencional y el uso de la expresión multidisciplinaria. Pero indicó que priorizaba en ella la reflexión interna de los personajes y la exploración de los lados oscuros del ser humano: "Se trata de un viaje a la luna, pero también es un viaje hacia el interior del protagonista, a la deconstrucción de su realidad y la reflexión que le provoca encontrarse a sí mismo fragmentado, para descubrir que no hay una comunicación con sus otros yos". Advirtió que la primera parte era en blanco y negro, y en la segunda se daría paso al colorido alucinante. La obra apunta, dijo el coreógrafo, hacia la mal entendida individualidad del hombre actual y a su imposibilidad de trabajar en equipo. El personaje femenino, interpretado por Carmen Correa, representaba el lado emotivo.

El coreógrafo describió el reto de trabajar con la CND:

> Tuve que adaptarme al trabajo con bailarines de clásico quienes, a pesar de manejar el lenguaje contemporáneo, tienen como base el del ballet. Fue enriquecedor trabajar en la asimilación de la coreografía, ya que jugamos con otras posibilidades, pero no había mucho tiempo para esto. Sin embargo, el resultado es algo muy interesante entre la danza contemporánea y la danza bizarra.[67]

Fin del Taller Coreográfico de la CND

Reyna Pérez expuso que en el Taller se impulsaba a jóvenes con talento para que ensayaran papeles coreográficos bajo la supervisión de un miembro más experimentado. Después se armaba una función en un teatro más pequeño o con un público menos exigente, para que poco a poco se fuera dominando el papel y de esa forma programarlo en foros más importantes. De tal manera, el Taller servía para elevar el nivel técnico e interpretativo de los bailarines, y como un semillero para los interesados en hacer coreografía.

Pérez se encargó en un principio de su coordinación, después ésta pasó a manos de Ares Perezmurphy, Carmen Correa y Alejandro Vargas; y en otro momento Alejandro, Carmen y Reyna estuvieron al frente del mismo.

Como en otras ocasiones —durante el periodo de Guillermo Arriaga y el de Patricia Aulestia— el Taller se desarrolló después del horario de trabajo de la compañía, pero, según explica Pérez, no se trataba de que sus integrantes asistieran a una clase de coreografía y como resultado se exhibieran los mejores montajes. Cada participante proponía su idea y entregaba su proyecto a los coordinadores, quienes seleccionaban aquellos que "se podían hacer". Afirma Reyna que todo era muy intuitivo, y que alguna vez ella propuso un taller de actuación con Ludwig Margules, idea que fue apoyada por Cuauhtémoc Nájera.

Según recuerda Pérez, casi todo lo que producían en el Taller se llevaba a escena, pero éste se dio por concluido después de que Nájera saliera de la dirección, y Dariusz Blajer impulsó entonces a José Luis Gonzáles, integrante de la compañía, para realizar los programas infantiles.

En opinión de Pérez, la CND no ha dado mucha importancia a la creación: "La gente de contemporáneo tiene que estar creando para expresarse. En cambio, en la expresión clásica, el repertorio tradicional detiene mucho el proceso creativo propio. Pero siempre hay oportunidades para la creación, y mucho depende del interés del coreógrafo".[68]

Carmen Correa, quien participó en el Ballet Neoclásico de Viginia Carlovich, recuerda haber bailado en el TD y en el Teatro de los Insurgentes obras como *Huapango, Piazzollando,* y la coreografía de Rafael Kastell. Sin embargo, considera que los coreógrafos contemporáneos no están preparados para trabajar con los bailarines de la compañía:

[67] S/a, "Viajan de la luna al interior", s/r, ACC.
[68] Reyna Pérez en entrevista citada.

> Quizás el único que supo sacar jugo y buscar un lenguaje propio fue Jaime Camarena; siempre tuvo muchísimo talento y tuvo muy clara su visión. Trabajaba muy bien con bailarines clásicos, nunca en puntas […] pero es el único que ha logrado el puente, un poco la transición. Como Jiri Kylian, que investiga nuevas formas de moverse, pero muy sustentadas en el entrenamiento clásico.

Desde su perspectiva, el Taller estaba enfocado a foguear coreógrafos, ofreciéndoles un espacio "maravilloso". Por otro lado, también se impulsaba en él a los nuevos bailarines:

> Se montaban *pas de deux* para alentar a los jovencitos. Era un esfuerzo extra y estábamos los que queríamos estar. Me pareció un trabajo muy loable, pero creo que tenía que haber existido una cabeza que realmente hiciera una programación y le diera continuidad. Yo fui testigo de la 12ª o 10ª edición del festival que hace el Nederlands Ballet, que está especialmente diseñado para dar oportunidad a los coreógrafos. Es otro tipo de estructura: se hace un *workshop* muy grande, durante un periodo largo de trabajo, y se seleccionan piezas que van al festival. Además están los chicos que quieren hacer producción, que también ése fue otro acierto del Taller de la CND: el haberme encargado de toda la realización de mi obra fue una gran experiencia, había gente que iluminaba, había quien se encargaba de otras cosas, fue un lugar donde muchos aprendimos tareas distintas.[69]

Laura Echevarría indica que en el BCM, y luego en la CND, siempre existió la preocupación por montar obras nuevas. En 1968, para la gira a Grecia, se llevó *Encuentro*, de Nellie Happee, *Huapango* y *Vitálitas*. Durante el periodo del ingeniero, él empujó a la gente a hacer coreografía: Carlos López compuso la *Suite de jazz*, y Jorge Cano *Arlequinada*, y remontó *Fuego muerto,* que se llevaron a Bellas Artes; por su parte, Laura Echevarría montó, gracias a su impulso, *Hansel y Gretel.* Desde la perspectiva de Echevarría, Vázquez Araujo empezó a dar importancia a la producción coreográfica, pero al irse se suspendió esta posibilidad dentro de la CND. Laura Echevarría menciona que estas obras, y muchas otras que la compañía ha tenido en su repertorio, no se vuelven a exhibir: "Yo creo que no tienen el éxito esperado, o cuesta mucho su reposición. Por ejemplo, *Hoy no circula* nada más se hizo una temporada, pero es que metían un coche al foro, luego los vagones del metro […] todo el conjunto era un poquito complicado. No sé si es por eso, o porque no atrajeron el interés del público, y no se considera entonces su reposición".[70]

Mirabal se refirió en 1999 a la obra *El asesino corazón de mujeres,* de Josué Valderrama, con música de Crescencio Luviano, una críptica leyenda "de forzadas metáforas que nunca vemos materializadas en la escena, y los azotes ya instituidos como patrón de identificación". La diferencia con otros grupos, expresó el crítico, es que aquí estuvo "muy bien bailado o, simplemente, bailado". Sin embargo, afirmó: "Este taller debe, por salud de la compañía, permanecer activo y mostrar sus obras una o dos veces al año, como mínimo".[71]

[69] Carmen Correa en entrevista citada.
[70] Laura Echevarría en entrevista citada.
[71] E. R. Mirabal, "Taller de la Compañía Nacional de Danza", *op. cit.*

Capítulo xv

Primeros bailarines de la cnd

Susana Benavides

En palabras de Nellie Happee, que podrían ser corroboradas por muchos de los bailarines que tuvieron la suerte de compartir la escena con ella, Susana Benavides bailaba con tal seguridad que "uno, como espectador, nunca se preocupaba, sólo se sentaba cómodamente en la butaca y gozaba". Sus primeros pasos en la danza los dio en Ballet Concierto de México, a los catorce años de edad, donde alcanzó la categoría de solista en 1959. Ahí tuvo como maestros a Guillermo Keys y a Sergio Unger.

En 1963, ya dentro del BCM, logró ser primera solista y Michael Lland le dio la responsabilidad de ser primera bailarina. Con la CND fue primera bailarina, y al final de su carrera se le concedió el título de Primerísima bailarina, esperando mostrar con éste el grado de madurez técnica e interpretativa que alcanzó Susana Benavides, quien nunca llegó a tener los desplantes de diva que se han dado en muchos casos de bailarinas exitosas.

Susana se siente afortunada por haber desarrollado su carrera en condiciones favorables. Le tocó la época del apoyo institucional, por lo cual gozó de un sueldo fijo, de presupuesto para producciones, espacios adecuados para clases y ensayos, la posibilidad de tomar clases con maestros extranjeros, como Michael Lland y algunos otros grandes bailarines y mentores cubanos, además de acompañarse de bailarines huéspedes de renombre: Bill Martin Viscount, Lázaro Carreño, Burton Taylor, Kirk Peterson y Fernando Bujones. Benavides expresa que Lázaro Carreño fue uno de sus mejores *partenaires,* lleno de energía y fogosidad, mientras que Burton Taylor era místico y meticuloso. Martin Viscount le daba tranquilidad y confianza, y con Fernando Bujones tuvo la inigualable experiencia de bailar *Grand pas classique, El corsario*, y finalmente, una *Giselle* que le trabajó el mismo Fernando Alonso.

En 1974 y 1976 representó a México en el Festival de Ballet de La Habana, y en 1978 asistió como huésped de honor al Festival Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria.

Susana agradece profundamente a sus ensayadores, Michael Lland y Joaquín Banegas, en especial, pues gracias a ellos pudo perfeccionar los papeles que interpretó. Le regalaron horas enteras para pulir sus personajes: el maestro Banegas le diseñó su propio *Cisne negro,* así como su *Don Quijote* y su *Giselle*.

Sylvie Reynaud

Como sucedió con muchas otras bailarinas nacionales, la inspiración de Sylvie Reynaud para dedicarse a la danza fue Laura Urdapilleta. De pequeña Sylvie estudió una temporada en la escuela de la Ópera de París, y en México entró a la ADM con maestros como Jorge Cano, Sonia Castañeda y, al pertenecer al BCM, Michael Lland. Sylvie Reynaud viajó a Bélgica para estudiar durante un año en la escuela del Ballet del Siglo XX, dirigida por Maurice Béjart. Después viajó a Londres, donde bailó en el London Festival Ballet (English National Ballet) en obras de Antony Tudor, Jack Carter, Ben Stevenson y Leonid Massine.

Woclow Orlikowski, coreógrafo y director de la Ópera de Graz, en Austria, le ofreció bailar papeles principales y le creó nuevas coreografías. Como primera figura de esa compañía interpretó obras del repertorio tradicional, como el *pas de deux* de *El cascanueces, Scheherezade, Prince Igor, Gaité parisienne*, y participó dentro de obras originales, como *Jeux de cartes* y *Opernball*, ambas de Orlikowski.

En 1977 la CND la invitó participar en el I Festival de Música y Danza de Monterrey, y al constatar la rápida evolución que había alcanzado la danza en México, regresó al país de forma definitiva para incorporarse a la agrupación como primera bailarina. Entre sus interpretaciones se encuentran el *Cisne negro, Odette, La bella durmiente, La fille mal gardée, El pájaro azul*, el Hada de Lilas y la reina de las willis en *Giselle, Coppélia, Don Quijote* y *Carmen*. En 1978 y 1980 bailó con el BNC *El lago de los cisnes*.

Su rol preferido fue el de *Giselle*, con el que se despidió de la escena en 1993, fecha en la que recibió la medalla de oro de Bellas Artes de manos de Gerardo Estrada, director de la institución. Sus características como bailarina fueron la de una bella presencia, una grácil figura y una técnica limpia y cuidada.

Elena Carter

Su figura, esbelta, grácil: la nuca se unía con la espalda —una columna de músculos— de manera vertical; piernas y brazos largos, flexibles; el rostro armonioso, adornado con una sonrisa franca y afectuosa, así era Elena Carter, bailarina mexicana que destacó en el Dance Theatre of Harlem después de iluminar los escenarios nacionales con su presencia de gacela.

Elenita Carter nació el 26 de diciembre de 1948. Inició a los once años los estudios de ballet, cumpliendo con los grados requeridos para graduarse en la Academia de Balé de Coyoacán. Su siguiente paso fue incorporarse en 1969 al Ballet Clásico de México (BCM). Durante el tiempo que permaneció como miembro de la compañía participó en los distintos montajes del momento como cuerpo de baile. En 1970, bajo la dirección artística de Miro Zolan, bailó en *Jig-saw, Concerto* y *La bella durmiente.* Ese mismo año fue invitada como Primera bailarina por el Ballet Real de Nueva Zelandia. En 1971 se incorporó al Ballet Clásico 70 (BC70), que desde un año antes había comenzado a ensayar para crear un repertorio original con la coreógrafa Nellie Happee, y en esta pequeña compañía destacó en distintas coreografías. Después de asistir a una audición que ofreció el Dance Theatre of Harlem (DTH) —compañía que se había presentado en junio de 1973 en el Palacio de Bellas Artes— fue invitada por su director, Arthur Mitchell, a integrarse al colectivo con el puesto de solista, e interpretó *El corsario,* que bailó con Ronald Perry, y después con Paul Russell, ambos bailarines principales. Tiempo después presentó el *pas de deux* de *Don Quijote* con Joseph Wyatt, su futuro marido, como pareja. El coreógrafo Walter Reiner creó para ella el papel de Medea en la obra *Después de Corintio*, que quedó dentro del repertorio de la compañía.

A finales de 1976 regresó de nueva cuenta a nuestro país como artista huésped de la CND, donde tomó clases con connotados maestros cubanos y Joaquín Banegas la apoyó para delinear varios de los personajes que le fueron asignados. Elena Carter estrenó el papel protagónico del ballet de la ópera *Aída*, interpretó a Myrtha, reina de las willis, del ballet *Giselle*. En *El lago de los cisnes* bailó Odile, y para la gala de ballet dentro del 1er Festival de Música y Danza de Monterrey 77, Elena Carter y Joseph Wyatt estrenaron la sarabanda de *Sinfonía simple*, y el papel principal de La bacanal del tercer acto de la ópera *Sansón y Dalila.* También dentro de la CND interpretó *El combate*, el *Grand pas classique*, el Hada de Lilas de *La bella durmiente*. Ya como Primera bailarina descolló por su encarnación de Swanilda en el ballet *Coppélia*, de Lisette en *La fille mal gardée,* y de *La bayadera* y *Las sílfides*. El tiempo que Elenita permaneció en la Compañía Nacional de Danza compartió el nombramiento de Primera bailarina con Laura Urdapilleta, Martha Pimentel, Sylvie Reynaud y Susana Benavides. Regresó a la ciudad de Nueva York, donde nuevamente se incorporó al DTH, dentro del cual estrenó la producción de *Paquita*. Después de su retiro se dedicó a la docencia.

Zygmunt Szostak

Nació en Malochwiej, Polonia, e hizo estudios de ballet con Ladislao Mlon, y de danza moderna con Konrad Drzewiecki. Viajó a Moscú, becado por el Ministerio de Arte y Cultura Polaco, e ingresó en el Instituto Estatal de Arte Teatral Lunacharsky. Estudió Metodología de la Danza Clásica con German Privilov e Ivan Tarasov, y Danza de carácter con Tamara Tkackenko.

En 1975 llegó a México e ingresó a la CND, en cuya primera temporada obtuvo el rol principal del ballet *La noche de los mayas.* Desde entonces se entrenó bajo la asesoría cubana con Joaquín Banegas,

Aurora Bosch, Loipa Araujo y Karemia Moreno, y participó en coreografías de Alicia Alonso, William Dollar, Nellie Happee, Rose Marie Valaire, Michael Lland y Job Sanders, que se presentaron tanto en la capital como en giras en todo el país.

En 1979 fue ascendido a Primer solista y en 1980 representó a México en el III Concurso Mundial de Japón y en la X Competencia Internacional de Varna, Bulgaria, año en que fue promovido a Primer Bailarín. Zygmunt Szostak bailó también como invitado en compañías de Estados Unidos, como el Delta Festival Ballet de Nueva Orleans, El Paso Ballet y Loubbock Civic Ballet.

Su atlética figura y elegante personalidad lo hicieron memorable en los escenarios de México.

Diane Gaddy

Nativa de Augusta, Georgia, Diane Gaddy fue producto de la Escuela de Artes de Danza de Raleigh, Carolina del Norte, en cuya compañía, Civic Ballet, actuó como solista y Primera bailarina. Como solista fue parte del Columbia City Ballet de Carolina del Sur y del Bristol Concert Ballet de Bristol, Virginia, donde también destacó como Primera bailarina. Después de hacer estudios becarios en la Escuela del Robert Joffrey Ballet y en el Southwest Ballet Center, en Forth Worth, Texas, llegó a México para unirse en calidad de Segunda solista a la CND, en 1975. Participó en todas las temporadas de la compañía en el PBA, en el TB y el TD, así como en diversas giras al interior del país.

En 1978 viajó como asistente del maestro Felipe Segura para montar *La fille mal gardée* al Southwest Ballet Center, dirigido por William Martin Viscount.

Diane sacó buen provecho de su bella imagen, y al entregarse a la danza de forma seria y concentrada, pulió su técnica y los roles que interpretó, cualidades que la llevaron a ocupar el puesto de Primera bailarina.

Joseph Wyatt

Originario de Trinidad, Indias Occidentales Británicas, estudió danza en la Universidad del Estado de Nueva York. En 1972 participó en el Festival de Danza de Verano en el Jacob's Pillow de Massachussets. A su regreso ingresó en el Dance Theater de Harlem, en Nueva York, donde el coreógrafo Louis Johnson creó *Alas* especialmente para él. Con esta compañía participó en giras por Estados Unidos y Europa.

En 1976 ingresó a la CND en calidad de solista, y un año más tarde fue ascendido a Primer bailarín. Durante su carrera artística tuvo los siguientes maestros: Arthur Mitchel, William Griffith, Karol Schook, Margaret Craske y William Glassmann, en Nueva York.

Al ser primera figura masculina compartió los papeles estelares de las obras que se montaron en aquel momento, como *El lago de los cisnes, Giselle, La bella durmiente del bosque,* además de bailar en las óperas *Sansón y Dalila*, y *Aída*. Su alargada figura y control técnico hicieron que el público buscara su presencia en escena.

Dariusz Blajer

Nació en Varsovia, Polonia. Estudió en la Escuela Estatal de Danza y Coreografía de su ciudad natal. Debutó como solista de la Gran Ópera de Varsovia en 1971. Fue bailarín principal del Conjunto Popular de Polonia Mazowske, y solista de la Compañía de Roland Petit, en Marsella, en 1976; y al año siguiente del Ballet del Siglo XX. Fue invitado como bailarín principal del Ballet de El Paso, del Chicago City Ballet y del Forth Worth Ballet.

En 1980 fue contratado como bailarín principal por la CND, donde se convirtió en Primer bailarín (1982-1987) y primer bailarín huésped (1987-1989). Participó en *El lago de los cisnes, Giselle, Coppélia*, *Espartaco, La consagración de la primavera, Carmen* y *Carmina Burana*. En 1996 inició su desempeño como maestro de la CND y ocupó el puesto de director de 2003 a 2008.

Dariusz Blajer se destacó por su complexión atlética y su fuerza escénica, sobre todo en papeles de carácter expresivo, como en *Carmina Burana.*

Igor Iakovlev

Nació en Illevsk, URSS, donde inició sus estudios, que continuó en Saratov y en Leningrado. Trabajó profesionalmente en varias ciudades de su país natal y en 1984 ingresó al Ballet Kirov, de Leningrado, compañía en la que bailó papeles estelares. A partir de 1985 trabajó con el Teatro Ballet Contemporáneo de Eifman, donde recibió una medalla en el Festival Internacional de Ballet, en Lodz, Polonia, por su interpretación de Jesucristo en *El maestro y Margarita.*

En 1987 se incorporó a la CND como solista huésped. En sus actuaciones con la compañía destacó en los roles estelares de *Divertimento, El lago de los cisnes, La bayadera* y diversos *pas de deux.*

Irma Morales

Nació en la ciudad de México. En 1984 se graduó de la Escuela Nacional de Danza Clásica, donde tuvo como maestras a Elsa Recagno y Sylvia Ramírez. En ese mismo año ingresó a la CND, en la cual alcanzó en 1987 la categoría de corifeo. Obtuvo una beca para estudiar en la Escuela de Palucca, en Dresden, Alemania, donde fue alumna de E. Zhemchuzhina y Kirstein Ralov.

Durante un año fue integrante del Ballet Clásico de Zaragoza, con el que participó en coreografías de Jiri Kylian, Patrice Montagnon, Robert Metz y Cristina Miñana. A su regreso a México se reincorporó a la CND, con la que interpretó los papeles principales de *El lago de los cisnes, Coppélia, Don Quijote, Serenata, Chaikovski pas de deux, La bella durmiente, Diana y Acteón, El cascanueces* y *El corsario,* entre otras obras.

Participó en el V Festival de Ballet de Camagüey y en el XII Festival de Ballet de La Habana, evento este último en el que fue nombrada una "revelación". En 1990 ganó la medalla de bronce, en la categoría Senior, en la V Competencia Internacional de Ballet de Jackson, Mississippi. En 1991 obtuvo el quinto lugar, en la misma categoría, en la II Competencia Internacional de Ballet de Helsinki. En diciembre de 1992 fue ganadora de la medalla de plata en la categoría de parejas para el V Concurso Internacional de Ballet de París. En enero de 1993 fue finalista en el 1er Concurso Internacional de Ballet, en Nagoya, Japón.

Laura Morelos

Nació en la ciudad de México en 1966. Inició sus estudios de ballet a los seis años en la Academia de Ballet de Coyoacán, y los continuó en la Escuela Nacional de Danza Clásica del INBA. En 1984 ingresó a la CND, donde interpretó a Odette en *El lago de los cisnes*, y se distinguió en obras como *Huapango* y *Carmina Burana*, así como en los *pas de deux* de *El corsario* y *Diana y Acteón.* Participó en diversos concursos nacionales, y también en los de Nueva York y Jackson, E. U., y Lausana, Suiza, en 1986; y el de Varna, Bulgaria, en 1988, donde obtuvo, junto con Cuauhtémoc Nájera, el premio a la mejor pareja.

Bailó los papeles estelares de *Coppélia*, el *pas de deux* de *Esmeralda* y *La sílfide y el escocés*, que se estrenó en 1990. Ese año, y dentro del marco del Gran Festival de la Ciudad de México, obtuvo el premio a la mejor bailarina por su interpretación en *La sílfide y el escocés*, donde hizo el papel estelar con Julio Bocca. También en ese año fue invitada por el English National Ballet para acompañar al bailarín Maximiliano Guerra durante su gira por Argentina, con el que alternó en los *pas de deux* de *Don Quijote* y de *Diana y Acteón* en el Teatro Colón, y con quien bailó además *La sílfide y el escocés* en el Festival Cultural de Sinaloa.

En 1991 recibió el premio de danza que otorga la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música. Fue becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Su repertorio incluye los roles principales de *La sílfide y el escocés, Carmina Burana, Carmen, El lago de los cisnes, Coppélia, El cascanueces, Serenata, Chaikovski pas de deux, El corsario, Dionaea* y *Rara avis.*

Jesús Corrales

Nació en La Habana, Cuba, en 1969. Cursó sus estudios en la Escuela Nacional de Arte de La Habana, de la que se graduó en 1987. Sus principales maestros fueron Clara Carranco, Joaquín Banegas y Asari Plisesky.

Ese mismo año participó en el concurso de Lausana, Suiza, en la categoría junior, obteniendo mención honorífica. Como miembro del BNC participó en el concurso de Río de Janeiro, donde le fue otorgada la medalla de oro y el Premio Vaslav Nijinsky al mejor bailarín.

Jesús Corrales ha interpretado los papeles principales de *Coppélia, Las sílfides, Don Quijote* y *Giselle*, además de ballets contemporáneos de importantes coreógrafos cubanos y extranjeros. Con el BNC realizó giras por países de Europa, Asia, América del Sur y Centroamérica. También trabajó para el Ballet de Monterrey, y con la primera bailarina y coreógrafa Ann Marie de Angelo.

Cuauhtémoc Nájera Ruiz

Nació en marzo de 1965, estudió bailes folclóricos en la escuela de baile de Amalia Hernández, y ballet clásico en la Academia de la Danza Mexicana. En 1977 recibió una beca para continuar sus estudios en la Escuela Nacional de Ballet, en Cuba, donde en 1982 recibió un premio por su coreografía *Despedida*. Se gradúo en 1983, pero continuó con estudios de música en el Conservatorio Nacional de Música, y diversos cursos de actuación, pintura y fotografía.

En 1983 ingresó a la Compañía Nacional de Danza; en 1987 asumió la categoría de primer solista y en 1993 de bailarín principal. Participó en 1984 y 1987 en la Competencia Internacional de Ballet de Nueva York, y fue finalista en las dos ocasiones. En 1986 asistió a la Competencia Internacional de Ballet de Jackson, Mississippi, y en 1988 ganó el premio a la mejor pareja en la Competencia Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria.

En 1989 trabajó como primer bailarín del BTE en el Festival Cervantino, con el estreno de la obra *Sinfonía fantástica.* Fue bailarín huésped del grupo Utopía, con el que realizó diferentes giras por el país y Estados Unidos. Asimismo, fue bailarín huésped del Taller Coreográfico de la UNAM y del Ballet de Cámara de la Ciudad de México.

Fue fundador y director del Ballet de Cámara de la Compañía Nacional de Danza, con el que efectuó diversas giras por el país; fundador y director ejecutivo del Ballet Danza-Vértice, con el que produjo el espectáculo *Polvo de ángel* y diversos espectáculos al aire libre, principalmente en la explanada del Centro Cultural Universitario y en diferentes zonas de Ciudad Universitaria.

Cuauhtémoc Nájera trabajó bajo la dirección de importantes coreógrafos como: Marco Antonio Silva, en las obras *En espera de Ulises* y *El aire rinde tributo a la ausencia,* obras ganadoras del Premio Nacional de Danza y del Premio Bellas Artes, respectivamente. Fue bailarín en obras de Nellie Happee, Carlos López, Michel Descombey, Gloria Contreras, Michel Uthof, Mauricio Wainrot y Gustavo Herrera.

Entre sus roles principales figuran: el torero en *Carmen*, Albrecht en *Giselle*, Sigfrido en *El lago de los cisnes*, Otelo en *La pavana del moro*, El bobo y Colin en *La fille mal gardée,* el caballero del Hada de Azúcar en *El cascanueces,* Hércules en *Hércules y el león*, el papel principal en *Tema y variaciones, Saerpil, Dionaea, En espera de Ulises, Reflejos del arroyuelo, ¡Esquina bajan!, Concierto en Re, Huapango, Serenata,* entre otras obras.

Se retiró de la escena en el año de 1995 y el 1 de julio de 1996 recibió la dirección de la Compañía Nacional de Danza, que asumió durante dos periodos.

Tihui Gutiérrez

Nació en México y estudió en la Academia de Ballet de Coyoacán con Ana del Castillo. A los doce años obtuvo una beca para estudiar en la Escuela Nacional de Arte de La Habana, Cuba (Cubanacán), con los maestros Ramona de Sáa, Mirtha Hermida y Joaquín Banegas. Después de tres años se graduó (1975-1978) e ingresó al BNC. Participó en los concursos de Jackson, Mississippi, y Varna, Bulgaria, donde obtuvo el premio como mejor pareja en 1978, junto a René de Cárdenas. Su debut profesional tuvo

lugar el 2 de octubre de 1978, en una Gala que se llevó a cabo en el Teatro García Lorca, de La Habana, para conmemorar los treinta y cinco años de la primera *Giselle* de Alicia Alonso. Ese mismo año se integró a la CND, en donde bailó una ninfa en el segundo acto de *La bella durmiente*, y fue asistente de hadas en el prólogo de la misma, el 2 de febrero de 1979 en el TBA.

En 1981 fue integrante del BNC, y de vuelta en la CND se le nombró Primera bailarina en 1993. Obtuvo el Premio Nacional de la Juventud en 1987 y fue galardonada por la Unión Mexicana de Teatro y Música como la mejor bailarina de 1989 por el rol protagónico de *Carmen*. Entre los papeles que se le concedieron figuran: *El lago de los cisnes, Catulli Carmina, Carmina Burana, El cascanueces, Coppélia, Rara avis, Dionaea, La bella durmiente, La fille mal gardée, Giselle, Elixir Glass, Conversation piece, 2 para 3* —creada para su despedida por el coreógrafo francés Philippe Tréhet—, y las dos creaciones de John Cranko: *Oneguin y Romeo y Julieta*, con la cual se despidió el 12 de noviembre del 2000.

Blanca Martínez

Estudió en la ADM de 1972 a 1975. Obtuvo una beca para continuar con sus estudios en la Escuela de Arte de La Habana (1975-1978), donde fue alumna de Ramona de Sáa y Mirta Hermida. Ingresó a la CND en 1979, en 1982 fue ascendida a la categoría de solista y en 1987 se convirtió en Primera solista. Carlos López compuso el ballet *Simisma* para ella en 1985, que se presentó en el TBA. De 1993 a 1997 fue Primera bailarina de la CND, donde interpretó los papeles de Odile y Odette en *El lago de los cisnes,* Myrtha, reina de las *willis* en *Giselle*, Carlota Grisi en *Grand pas de quatre,* el Hada de Azúcar de *El cascanueces,* la Princesa Aurora en *La bella durmiente,* y Lisette en *La fille mal gardée.*

Jaime Vargas

Nació en México y estudió en el Centro de Arte y Ballet, con Tita Ortega y el sistema de la Royal Academy of Dancing. Fue becado por el London Studio Center, y en 1989, premiado como el estudiante extranjero más sobresaliente en la escuela de Ballet Australiana en Melbourne; Nueva York (1991 y 1994); Londres (1994); y el Fonca (1993).

En 1992 obtuvo medalla de plata en París y fue finalista en Nagoya, Japón (1996). Asimismo, fue premiado por la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música en 1994. Se incorporó a la CND en 1991 y fue promovido a Primer bailarín en 1996. Ese año participó en el Ballet Hispano de Miami, y en 1998 fue parte de la gira por México del Joven Ballet Francés.

Sandra Bárcenas

Estudió en la Escuela Nacional de Danza Clásica. En 1988 ingresó a la CND, donde interpretó roles de solista en *El cascanueces, El lago de los cisnes, Coppélia, Carmen, Romeo y Julieta,* y *Giselle*, entre otros. En 1990 colaboró con las compañías Comunale de Florencia, Italia; Ballet Contemporáneo de Barcelona y Ballet de Zaragoza, España.

En 1993-1994 fue becada por el INBA para tomar clases en Nueva York; en 1994 ganó el segundo lugar femenil y premio a la mejor pareja en el I Concurso Nacional de Ballet en Guadalajara, Jalisco, y en 1995 fue finalista en el Concurso Internacional de Helsinki, Finlandia. Un año después fue becaria ejecutante del Fonca, y a partir de 1998 fue nombrada primera bailarina de la CND.

Raúl Fernández

Nació en Córdoba, Veracruz; en 1990 se graduó de la Escuela Nacional de Danza Clásica y trabajó para la Compañía de Ballet de Monterrey. En 1991 ingresó a la CND, donde ha interpretado los roles principales en las obras *Carmina Burana, El cascanueces, El lago de los cisnes, Giselle, Dionaea, Romeo y Julieta, Hoy no circula* y *¡Esquina bajan!,* entre otras.

En 1992 participó en el XV Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria, y en 1994 ganó el premio a la mejor pareja en el I Concurso Nacional de Ballet en Guadalajara, Jalisco. En 1995-1996 fue becario ejecutante del Fonca, y en 1997 recibió un reconocimiento del Centro Cultural Veracruzano como ciudadano distinguido por su trayectoria dentro de la danza. A partir de 1998 fue Primer bailarín de la CND.

Carlos López, director artístico, coreógrafo y *régisseur*

Nació en Guadalajara, Jalisco. Sus principales maestras fueron Amelia Bell y Ana del Castillo. Es el primer bailarín mexicano graduado dentro del sistema de la Royal Academy of Dancing de Londres. Ha formado parte de las compañías Ballet de Cámara, Ballet de Bellas Artes, Ballet Nacional de Cuba, Ballet Concierto, Ballet Clásico de México, Ballet Clásico 70 y Taller Coreográfico de la UNAM. En 1977 ingresó como primer solista en la Compañía Nacional de Danza, en la que posteriormente fue maestro, director y coreógrafo. Ha sido galardonado por la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música y por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Actualmente es creador artístico del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Ricardo Rincón, *régisseur*

Nació en México y estudió en la Academia de Ballet de Coyoacán con el sistema de la Royal Academy of Dancing. En 1971 se integró al Ballet Clásico de México, y en 1975 formó parte del cuerpo de baile de la Compañía Nacional de Danza, donde ese mismo año logró interpretar los *pas de deux* de las nieves en *El cascanueces* y en *Baile de graduados*. En 1981 realizó la coreografía para la ópera *Don Giovanni*, y desde entonces ha montado distintas coreografías para óperas. Desde 1984 forma parte del cuadro de maestros y del consejo artístico de la Compañía Nacional de Danza, y a partir de 1996 se le otorgó el cargo de *régisseur.*

Laura Echevarría, *régisseuse* y *maîtresse* de ballet

Nació en México; estudió y formó parte del Ballet Concierto de México. Sus maestros fueron Sergio Unger, Nelsy Dambre y Martín Lemus. En 1968 fue convocada por el maestro y director artístico, Michel Lland, para integrarse al Ballet Clásico de México. Desde la fundación de la Compañía Nacional de Danza ha colaborado en diferentes épocas siendo bailarina, maestra, repositora, parte del consejo artístico en 1982, y en 1983 en el cargo de *régisseur*. Incursionó como coreógrafa en la ópera *Hansel y Gretel* y en la suite de *Don Quijote*. Es a partir de 1996 que se desempeña como *maître* de ballet.

Clara Carranco, *régisseuse* y *maîtresse* de ballet

Nació en Torreón, en el año de 1940. Estudió en la escuela de la maestra Ana del Castillo, que pertenecía al sistema inglés de enseñanza de la danza. Al finalizar sus estudios se integró al recién formado Ballet de Cámara, dirigido por Nellie Happee y Tulio de la Rosa, y fue parte del Ballet de Bellas Artes, compañía de danza contemporánea. Siendo miembro de esta agrupación conoció al maestro Fernando Alonso y decidió viajar a Cuba para estudiar con él. Se incorporó al Ballet Nacional de Cuba, en el cual se desarrolló como bailarina hasta ascender a Primera solista. Desde que se inició el convenio México-Cuba, formó parte de la Compañía Nacional de Danza como un miembro fundamental: bailarina, *maîtresse* y *régisseuse*. Con base en sus amplios conocimientos sobre la metodología dancística, ha sido asesora de la CND, de la ahora Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea y del Incoloballet de Colombia. Por su emérita labor en la danza, Clara Carranco ha recibido varios premios en Cuba: la medalla Raúl Gómez García por más de veinticinco años de trabajo, el diploma Centenario de la Edad de Oro, el diploma al Mérito Pedagógico, y la medalla Distinción por la Cultura Nacional. En México recibió la medalla que se le otorga a las personalidades distinguidas en el homenaje Una vida en la danza (1996).

Conclusiones

Las instituciones son máquinas y, como toda máquina, tienen engranes que requieren ser diseñados de manera perfecta para que al ensamblarse puedan funcionar correctamente. Una falla puede desviar o descomponer el proceso, y hasta echar a perder la máquina. Las máquinas sociales son más difíciles de mantener que las máquinas industriales, el componente humano las dota de una complejidad extraordinaria, sobre todo cuando distintos cerebros se encargan de su diseño y función. Debido a esto, en una institución siempre existen jerarquías y cabezas que dirigen su funcionamiento, cabezas que eligen a otras que se cree son similares —que piensan igual, ya sea porque han tenido la misma formación, coinciden en objetivos y procesos, o se asimilan a la maquinaria de forma dócil— por lo que comparten y reproducen su funcionamiento.

No obstante, siempre hay posibilidad de desajustes. Los inconformes producen rechinidos, que por lo general no impiden que se siga funcionando, pero evitan que se produzcan óptimos resultados. A pesar de esta aparente automatización, llega el momento en que por más composturas que se intenten, la máquina se detiene y da espacio para modificaciones sustanciales. A veces sólo se canalizan los flujos caóticos; en otras ocasiones, hay que cambiar de maquinaria…

En esta especie de automatización —ese echar a andar un proyecto que se sustenta en sus enunciados—, las cabezas rectoras generan acomodos dentro del esquema general de operación y provocan matices en los flujos, que a la larga dan un color distinto a la producción. No obstante, la máquina sigue trabajando…

Con esta idea en mente recupero las reflexiones de la Introducción a estos dos textos sobre el BCM y la CND:

Carlos Chávez consideró pertinente que México tuviera una compañía de danza que fuera representativa de la dinámica cultural del país y desplegara ante los ojos del mundo occidental el desarrollo creativo de la cultura mexicana como signo de modernidad, como lo fuera en su momento el muralismo mexicano. Este deseo no sólo fue una necesidad política y demostrativa hacia el exterior, sino al interior del propio país que recién salía de una cruenta revuelta —la Revolución de 1910—, en la que el salvajismo había dado la nota a pesar de que esta lucha fue considerada como un síntoma del desarrollo político y económico mexicano.

En los años sesenta, pasado el fervor nacionalista de la denominada "época de oro" de la danza mexicana, que generó el primer gran despliegue de la danza en todos sus órdenes —educativo, profesional, ideológico, productivo—, resurgió de manera un tanto desconcertante el apoyo institucional al ballet romántico y a sus expresiones modernistas, que hasta ese momento se mantuvo de manera independiente gracias a los esfuerzos de sus cabezas y al público que asistía a las funciones. Espectadores de tendencia contraria —casi todos intelectuales y funcionarios— menospreciaban a aquellos que se dejaban llevar por la dificultad técnica y la simpleza fantasiosa de obras como *Coppélia, La fille mal gardée* o *Las sílfides*. Sin embargo, la danza moderna, que había contado con el apoyo oficial durante largos años, vivía estancada debido a la carencia de una técnica que vitalizara la simpleza del movimiento corporal que se sostenía con el apoyo de libretos, música y decorados nacionalistas, o el deseo de expresar ideas filosóficas profundas, sólo manifiestas en el programa. Esta situación, indicaron algunos funcionarios y críticos, alejó a los espectadores de las funciones de danza.

En 1963 fue patente el esfuerzo que realizó el INBA, a través de los medios impresos, por convencer a los lectores de las ventajas de apoyar el ballet, expresión estética que al no tender hacia el

intelectualismo resultaba ideal, según algunos pareceres, para introducir la danza a un público masivo y adiestrarlo en su disfrute. Uno de objetivos de este intento fue promover el convencimiento de que la producción dancística nacional pronto se encontraría a la altura de las grandes compañías internacionales, y al mismo tiempo exaltar el carácter sensible e inventivo de los mexicanos que, sin poseer una tradición asentada, eran capaces de sorprender a los extranjeros con sus propuestas y experiencia coreográfica.

La necesidad de profesionalizar la danza mediante un soporte técnico "efectivo", así como la inyección económica a la producción de los espectáculos de esta expresión modélica, determinó a los altos funcionarios de aquel entonces a esforzarse por elevar el nivel de la enseñanza y la producción de la actividad. De tal manera que una vez decretada la tendencia oficial, se invitó a los bailarines de la expresión moderna a que, además de su entrenamiento particular, se sumaran al estudio del ballet con el fin de desarrollar sus capacidades físicas, sin tomar en consideración que la técnica, en aquel momento, era una visión de vida.

Al crearse el BCM la agrupación contaba, como lo dijeron acertadamente los críticos estadunidenses, con tres estrellas principales, dos de ellas rutilantes, pues ya eran conocidas y queridas: Laura Urdapilleta y Jorge Cano, así como Sonia Castañeda, que trataba de competir con Urdapilleta para ganarse a pulso la preferencia del público; con solistas agraciadas, cada una poseedora de cualidades distintivas —Ruth Noriega, Socorro Bastida, Bettina Bellomo, Laura Echevarría, Claudia Trueba, entre otras, de las cuales sin duda destacaba Susana Benavides—, y un joven cuerpo de baile fluctuante y en vías de desarrollo, que incluía a bailarines provenientes del extranjero —Joyce Vives, Bettina Bellomo— y nacionales, como Maya Ramos y Tania Álvarez, y otras alumnas recién egresadas de la ADM, de la END, o de otras academias particulares.

La carencia de varones —especialmente con buena formación— saltaba a la vista, lo cual hacía del BCM una compañía con grandes disparidades, difíciles de unificar no sólo en sentido técnico, sino estético. De los directores contratados para dirigir el BCM —Enrique Martínez y Michael Lland, ambos de las filas del ABT—, Lland fue el que se comprometió con el grupo en un esfuerzo por unificarlo y brindarle un estilo, cosa que a los tres años de trabajo fue visible. Sin lugar a duda, Michael Lland elevó el nivel del BCM con sus clases y visión profesional, que se tradujo en la adecuada colocación de torso, cabeza y brazos, indispensable para mostrar un estilo, así como para el lucimiento de los primeros bailarines y para dotar de vida al cuerpo de baile. No obstante, no hubo una partida presupuestal suficiente para mantener la plataforma del BCM en ascenso, como lo demuestra el hecho de que se les suspendiera el sueldo a los bailarines después de las primeras presentaciones, lo que detuvo su progreso.

Al entrar Clementina Otero como jefa del Departamento de Danza supo equilibrar fuerzas y, a pesar de las críticas, salió airosa y con un saldo positivo de su primera gestión, al dotar al BCM de una organización mínima y darle una movilidad que le permitió, cuando menos, experimentar con nuevos espacios y programaciones. La idea de la gran compañía seguía presente, por lo que el BCM recibió mayor apoyo que los otros grupos de danza existentes, lo que causó airados reclamos hacia la institución de parte de simpatizantes de las tendencias modernas. En esos momentos el BCM salió al extranjero en busca de internacionalizarse, quizá demasiado pronto, pues en Houston, pese a las buenas intenciones de los críticos, se le tildó de "exótico". En Grecia llamó la atención debido a sus coreografías de corte modernista, por lo que notas de aquel momento vaticinaron como su línea el adoptar y experimentar dentro de esta forma híbrida, entonces denominada en México como "clásico-contemporánea".

Sin embargo, el BCM volvió a decaer después de los intentos de Clementina Otero de poner al día a la agrupación mediante la visión coreográfica de Job Sanders. Otras dudas surgieron cuando este coreógrafo expuso una manera diferente del baile de puntas con obras que mostraban formas complejas, nuevos movimientos y temáticas que se referían a problemáticas contemporáneas, algunas de ellas de crítica social. Una parte del público se entusiasmó debido al manejo coreográfico que, como contraparte, no fue aceptado por algunos de los mismos bailarines, quienes preferían las expresiones más conservadoras de la danza clásica.

La práctica superó las contradicciones de las argumentaciones críticas en torno a la danza, que se veían rezagadas cuando una historia distinta, en busca de nuevas alternativas, se daba tiempo atrás en otras de las expresiones artísticas nacionales: la música, las artes plásticas, la literatura, que se abrían a expresiones de corte universal —¿una nueva territorialización?— ligadas a nuevos desarrollos políticos

y económicos con intereses —o flujos de deseo— cercanos a la incorporación de las nuevas tecnologías y atentos a los sectores de la economía financiera mundial.

Después de otros años de inmovilidad, Salvador Vázquez Araujo dio el impulso integral y definitivo para el desenvolvimiento de la danza mexicana, al tomar el "toro por los cuerpos" e implementar a través de su "Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza" un desarrollo estable, que a la larga preparó sus propios cuadros de maestros y bailarines. Los progresos que se alcanzaron durante su dirigencia acallaron las críticas negativas y dieron aliento para pensar en la posibilidad de una verdadera gran compañía de ballet, tras la conformación de una base sólida de la cual partir.

Después de su gestión, Guillermo Arriaga y Patricia Aulestia, considerados extraños dentro del medio balletístico, hicieron el esfuerzo de probar nuevas posibilidades organizativas y productivas dentro de la CND. Sin embargo, y por distintas razones, estos intentos loables nunca se integraron realmente al proceso de la compañía y a veces quedaron como apéndices extraños: con Guillermo Arriaga, los coreógrafos de danza contemporánea no pudieron consolidar un grupo representativo; y con Patricia Aulestia, la solución de varias compañías no produjo el interés generalizado por la producción coreográfica dentro de la compañía.

Los periodos de Susana Benavides y Fernando Alonso se ocuparon de encauzar y disciplinar a la CND en los altos estándares de la danza clásica, y aunque atendieron la exhibición de obras de corte contemporáneo, no impulsaron a los jóvenes coreógrafos nacionales, quizá debido a lo corto de su estadía como dirigentes, además de priorizar la atención de otras necesidades de mayor urgencia para la CND.

Horacio Lecona, con una visión más actualizada de la industria de la cultura, se involucró con el desarrollo balletístico neoyorquino, que vinculó al adiestramiento técnico y estilístico de la compañía. Asimismo, trajo a la compañía obras de alto nivel, de coreógrafos reconocidos de tendencia contemporánea, entre ellos John Cranko, que vitalizó su imagen. Cuauhtémoc Nájera continuó esta línea con mayor ímpetu y creó y sostuvo el Taller de Coreografía, aunque por motivos de exceso de trabajo no lo dotó de la infraestructura necesaria para su plena consolidación.

Estos distintos matices dentro de la tendencia general de la CND muestran la apremiante necesidad de implementar un área de producción coreográfica, mediante una instancia especialmente definida que apunte con seriedad a este objetivo. Desde mi perspectiva, será la única vía para que mediante ensayo y error se vaya conformando una línea artística original dentro de la CND.

Si bien las grandes compañías establecidas sienten el miedo a perder su estatus cuando los críticos o el público manifiestan comentarios adversos, pues corren el peligro de desestabilizarlas, el hecho de que la CND tenga subsidio gubernamental le permite darse el lujo de la experimentación en temporadas organizadas y promocionadas para dar paso a las nuevas producciones de sus creadores. Si este empeño le exige la programación de menos funciones, bien valdría la pena el intento.

Esta sugerencia no limita la tendencia a guardar en su repertorio obras de reconocida calidad dentro de la tradición del ballet, sino que abre la posibilidad de trabajar sobre una identidad que incorpore de manera integral la trayectoria de esta tendencia artística.

Contra la mitología

Las compañías desarrollan un estilo propio que a su vez deriva de una técnica, y técnica y estilo poseen en común un componente cultural que dota de identidad a cada una de ellas. Esta cualidad da como resultado la imposibilidad de ser imitadas a la perfección, de ahí su característica distintiva. De tal manera, los cubanos bailan *Giselle* según su propio estilo —por supuesto dentro de las características estilísticas propias de la obra—, y no por eso se dejará de apreciar su interpretación particular o las dotes técnicas de sus bailarines, muy distintas a las de los miembros del Bolshoi.

¿Qué se debe exigir pues en una puesta en escena de un ballet tradicional por parte de la CND?

En principio, habría que destacar que la CND posee ya opiniones respetables de bailarines, coreógrafos y repositores extranjeros que reconocen sus características: la fuerza interpretativa con respecto a otras compañías europeas, y su ductilidad para absorber las cualidades de una obra. Es así que las puestas nacionales lucirán siempre diferentes a otras, no sólo por la línea técnica que se desarrolló en

México, sino por las características propias de los cuerpos de los bailarines mexicanos. Buscar que luzcan semejantes al modelo elegido será bastante difícil.

Una compañía de ballet tiene una historia detrás que se asienta en una larga tradición. Se ha difundido a nivel popular que el Bolshoi es la mejor compañía del mundo aunque nunca se haya tenido la fortuna de comprobar esta aseveración, no obstante que siempre nos admiremos de sus producciones. Sin embargo, hay parámetros que permiten estas comparaciones, como las presentaciones de compañías extranjeras que los espectadores han tenido oportunidad de ver en el extranjero, o cuando éstas han visitado nuestro país. Por supuesto hacemos referencia a una minoría en México, gente con recursos que viaja o puede pagar el costo de los boletos en Bellas Artes para presenciar estos eventos, así como los propios involucrados en el proceso artístico, desde funcionarios hasta reporteros.

En la producción humana siempre existirá la comparación entre lo cercano y lo lejano; entre lo nacional y lo extranjero; lo ajeno o lo propio. También existe la tendencia a crear mitos, en el sentido de eternizar ciertas características —positivas o negativas—, sin considerar que la historia nunca permanece inmóvil.

La afirmación de que México nunca podrá aspirar a parecerse al Bolshoi o a la Ópera de París es fortuita, pues su pasado ha sido distinto y sus bailarines otros. Tratar de mejorar la técnica y determinado estilo podrá ser una meta a seguir, pero el objetivo principal debería ser dar vida a la necesidad de expresión de sus partícipes, atender al público interesado en estas manifestaciones, así como formar e incorporar a otros posibles públicos.

Al respecto uno se pregunta si Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Susana Benavides, Sylvie Reynaud, Laura Morelos, Irma Morales, Tihui Gutiérrez, o tantas otras bailarinas mexicanas destacadas necesitaron lucir diferente para conmover al público nacional y extranjero.

La CND debe aprender a reconocer sus características, desarrollar estrategias para profundizar en ellas, y trabajar de manera específica la interpretación y la profundidad de los personajes de las obras tradicionales y de las de tendencia contemporánea. Pero sobre todo, debe conocer y aquilatar sus cualidades para sacar provecho de ellas con coreografías que resalten estas cualidades. La compañía luce muy bien en obras contemporáneas que requieren de fuerza y dinámica contrastante, obras con movimientos de búsqueda y audaces, ya que ha satisfecho a los espectadores en las obras de coreógrafos cubanos como Herrera y Alonso, por mencionar las más exitosas. Sin embargo, no debe tratar de imitar esta tendencia, pues a pesar de que nuestra cultura tiene lazos con la cubana, sus mestizajes son distintos. En dado caso, Gloria Contreras, Carlos López y Nellie Happee han sabido, cada quien dentro de su propia línea, lucir las posibilidades de los cuerpos, la música, la plástica mexicanos, sin acudir a un nacionalismo ya imposible de definir.

La atención a un público masivo

Lo verdaderamente significativo para el BCM —tendencia que heredó la CND— fue su ideal de democratizar la danza, de ampliar el número de espectadores y de educar a la juventud, consignas derivadas de la política cultural posrevolucionaria, presentes aún en el imaginario nacional. Éste ha sido un síntoma derivado de la ideología posterior a la revolución que se ha mantenido en la definición de nuestras instituciones culturales. De tal manera, resulta sorprendente ver la cantidad de ciudadanos que asisten a las distintas convocatorias de la oferta cultural por su accesibilidad económica.

Si bien ésta es una actitud loable, que no debería perderse, habría que preguntarse si una compañía puede crear, o perfeccionarse, cuando su objetivo declarado es presentar más de doscientas funciones al año. Esta pregunta no pretende demeritar esta consigna en busca de popularizar la cultura, sino exhibir las contradicciones existentes: el BCM surgió de los conflictos entre las tendencias ideológico-estéticas del momento, representadas por la danza moderna y la clásica, donde esta última era acusada de estar alejada de la realidad del país y ser reaccionaria, al apegarse a la tradición dancística europea y al gusto de las capas sociales de altos ingresos. No obstante, la respuesta del público popular hacia el ballet mostró que estas ideas son parte de nuestra mitología. En realidad el público escoge, entre la oferta cultural, lo que más le gusta. Las familias llevan a sus hijos a estos eventos y a su vez van conformando una cercanía con las manifestaciones artísticas que frecuentan, que pueden variar a lo largo de los años por razones distintas.

Se podría asegurar que en México hay público para todo y, en dado caso, la profesionalización, en cualquiera de sus campos, hace que la cultura de la disciplina, que tanta falta le hace a nuestro país, oriente su capacidad expresiva y artística. Ver un cuerpo de danza disciplinado, que se mueve al unísono, admira al público y lo hace consciente de esta fuerza y potencialidad humanas.

Democratizar la danza no es planear enormes paquetes de funciones que recorran el país presentándose en plazas públicas, ni extender las temporadas de *El lago de los cisnes*, aunque sea parte de esta apertura. Tampoco es presentar sólo las obras tradicionales, o diversificar las funciones para abarcar más con programas de calidad distinta. Democratizar la danza es presentar a la compañía con su grandiosidad, en funciones siempre ejemplares, que infundan el ánimo en su público y que muestren la capacidad de presentar mundos distintos, tanto del pasado como del presente.

Democratizar la danza es programar de manera convergente e integradora —otras instancias que promueven y difunden la danza— para atraer al público desde distintos frentes, siempre con funciones de calidad.

La tradición

Existe en los distintos dirigentes de la CND el miedo a no hacer las cosas bien, debido a presiones y a críticas, a veces fuera de lugar. Me admira que aún en el siglo XXI se siga hablando de las diferencias entre el ballet clásico y las tendencias contemporáneas. ¿No existirán otras problemáticas más trascendentales dentro del arte nacional?

Se argumenta que es el público el que exige la presentación de obras sin contenidos profundos, pero ¿acaso *Giselle* no tiene un contenido moral profundo, a pesar de que la trama se desarrolle en una época pasada? ¿Se deben descartar las novelas románticas, pues han pasado de moda?

Me uno a los que opinan que una obra del pasado o actual trasciende cuando alcanza su óptima realización. Una obra así, siempre conmueve. Al estar bien realizada, el espectador se lleva consigo el gusto de haber presenciado algo especial, congenie o no con su temática o medio expresivo. Podrá causarle disgusto, pero reconocerá el esfuerzo detrás de una presentación. También hay que enseñar al público a recibir nuevas sensaciones, cualidad que no debe olvidarse al tratar de definir las características de lo artístico.

Como la historia, la obra de arte cambia… Nosotros cambiamos constantemente, y al cambiar nos hacemos conscientes de la necesidad de ser tolerantes, respetuosos, abiertos hacia otras identidades en perpetuo movimiento.

Fuentes bibliohemerográficas

Libros

Cardona, Patricia, *La danza en México en los años setenta.* México, UNAM, 1980.
Flores Guerrero, Raúl, *La danza moderna mexicana 1953-1959.* México, Conaculta/INBA, 1990.
Flores Martínez, Óscar, *Cortes selectos.* México, Conaculta/INBA, 1991.
Escudero, María Alejandrina, *Zapatillas y recuerdos. La historia oral, una fuente para la historia contemporánea de la danza en México.* Tesis de Licenciatura en Historia, México, UNAM, 1999.
Melgoza Parizábal, Arturo, *El maravilloso monstruo alado*. México, UNAM, 1996.
Ramos Smith, Maya y Patricia Cardona Lang, *La danza en México, visiones de cinco siglos*, volúmenes I y II. México, Conaculta/INBA/Escenología A. C., 2002.
Sosa, José Octavio, *Orquesta del Teatro de Bellas Artes. 1955-2010.* México, Conaculta/INBA, 2010.
Tibol, Raquel, *Pasos en la danza mexicana.* México, UNAM, 1982.
Tortajada Quiroz, Margarita, *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, Conaculta/Cenidi Danza, 2010.
_____, *Danza y poder*, volúmenes I y II [CD-ROM]. México, Conaculta/ INBA/Cenart, 1995.
_____ *Frutos de mujer.* México, Conaculta/INBA, 2001.

Artículos periodísticos

Sin autor (S/a):
"A Susana no le interesa el dinero ni las categorías; sólo bailar", *Excélsior*. México, D. F., 8 de noviembre de 1981, FFS-BNA.
"*Aída* en conglomerado", *Novedades*. México, D. F., 30 de julio de 1982, FFS-BNA.
"Alberto Méndez visita México", *Excélsior*. México, D. F., 29 de noviembre de 1988, FFS-BNA.
"Apoyan a Guillermo Arriaga en el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza", *Excélsior*. México, D. F., 18 de junio de 1983, FFS-BNA.
"Cada país debe crear una danza propia, sin limitaciones", *Excélsior*. México, D. F., 18 de febrero de 1986, FFS-BNA.
"*Carmina Burana,* un placer de la vida", *El Informador*. Guadalajara, Jal., 10 de octubre de 1997, ACND, Cenidi Danza.
"*Carmina Burana*, en la reinauguración del Auditorio Nacional", *Excélsior*, 6 de septiembre de 1991, FFS-BNA.
"Cerró con arte puro la Compañía Nacional de Danza", *Momento*. San Luis Potosí, S. L. P., 24 de mayo de 1986, ACC.
"CND presents two fall seasons ballets", *The News*. México, D. F., 23 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
"Comienza a dar frutos la asesoría de maestros de ballet de Cuba", *El Día*. México, D. F., 5 de noviembre de 1975, AIA.
"Compañía de Danza de Bellas Artes actúa en la plaza", *Excélsior*. México, D. F., 25 de abril de 1989, FFS-BNA.

"Compañía Nacional de Danza", s/r, 20 de octubre de 1980.
"Compañía Nacional de Danza", *Gaceta de la UNAM*. México, D. F., 24 de julio de 1990, BNA.
"Con Awilda Verdejo, en *Aída* se inaugurará el 14 la controvertida temporada de ópera", s/r, 6 de abril de 1983, FFS-BNA.
"Con *Cascanueces* concluye actividades culturales la SHCP", *Excélsior*. México, D. F., 13 de diciembre de 1983, FFS-BNA.
"Con *Giselle* termina la Temporada de Danza", *Excélsior*. México, D. F., 1 de julio de 1993, FFS-BNA.
"Con la OSG se presenta hoy el cuerpo de ballet del INBA", *El Occidental.* Guadalajara, Jal., 21 de mayo de 1982, AJC.
"Coreografía de Alberto Alonso para la ópera *Carmen", Excélsior*. México, D. F., 22 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
"Coreografías de Méndez y Contreras en Danza del INBA", *Cine Mundial.* México, D. F., 7 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
"Dancísticamente, Cuba se actualiza", *Excélsior*. México, D. F., 1 de diciembre de 1988, ACND, BNA.
"De ocho a diez deserciones por año en la CND por malas condiciones de trabajo", *Unomásuno*. México, D. F., enero de 1986, FFS-BNA.
"Domingos culturales", *Excélsior*. México, D. F., 2 de agosto de 1986, FFS-BNA.
"Educación artística para evitar la deshumanización: Nellie Happee", *Excélsior*. México, D. F., 4 de febrero 1980, ANH.
"*El cascanueces*, un regalo de fin de año", *Excélsior*. México, D. F., 6 de diciembre de 1998.
"El cascanueces, en pantalla gigante", *Excélsior*. México, D. F., 17 de diciembre de 1997, ACND, Cenidi Danza.
"*El lago de los cisnes* en Chapultepec", *Excélsior*. México, D. F., 26 de febrero de 1993, FFS-BNA.
"*El lago de los cisnes* se prolongó otra semana", *Excélsior*. México, D. F., 1 de abril de 1993, FFS-BNA.
"El progreso de la Compañía Nacional de Danza se debe al auxilio cubano. Afirma Susana Benavides", *Excélsior*. México, D. F., 28 de septiembre de 1977.
"Elogio a la nostalgia", *Excélsior*. México, D. F., 31 de julio de 1999, ACND, Cenidi Danza.
"En danza importa más la libertad que la técnica", *La Jornada*. México, D. F., 24 septiembre de 1984.
"En el umbral de cumplir su primer siglo, *El cascanueces* es de los ballets más exitosos del mundo", *El Heraldo*. México, D. F., jueves 14 de diciembre de 1989, AJC.
"En noche de Gala, doña Carmen inaugura auditorio San Pedro", *Tribuna*. Monterrey, N. L., 20 de octubre de 1982, FFS-BNA.
"Estrena la CND dos obras en el Teatro de la Danza", *El Universal,* 25 de noviembre de 1999, BNA.
"Estreno de *Coppélia", Excélsior*. México, D. F., 17 de junio de 1989, FFS-BNA.
"Estreno teatral", *Excélsior*. México, D. F., 6 de junio de 1990, FFS-BNA.
"Fandango y *Weewis*, estrenos de la CND en su segundo programa", *Novedades*. México, D. F., 8 de junio de 1990, FFS-BNA.
"Festín de Ballet en Bellas Artes", *El Sol de México*. México, D. F., 29 de agosto de 1977, AJC.
"First International Ballet Festival of Miami", Miami Hispanic Ballet.
"Función a beneficio de damnificados", *Excélsior*. México, D. F., 13 de noviembre de 1999, BNA.
"Función de ballet", *Excélsior*. México, D. F., 14 de abril de 1991, FFS-BNA.
"Gala de Ballet en Bellas Artes", *El Universal*. México, D. F., 14 de agosto de 2004.
"Gala de Ballet en la culminación de la Tercera Temporada de Ópera-Ballet 77", *El Heraldo*. México, D. F., 29 de agosto de 1977.
"Gala de Ballet. Derroche de belleza", *El Diario de Monterrey*. Monterrey, N. L., 25 de octubre de 1979.
"Gira de la Compañía de Danza a Sn. Antonio, Tex.", *Excélsior*. México, D. F., 12 de mayo de 1991, FFS-BNA.
"Gracia, belleza y calidad en la presentación del ballet *Coppélia*", *El Heraldo*. México, D. F., 12 de julio de 1978, FFS-BNA.
"Gustó en Cuba la CND", *Excélsior*. México, D. F., 8 de julio de 1992, FFS-BNA.
"Habla Enrique Martínez, coreógrafo y bailarín", *El Sol de México.* México, D. F., 2 de junio de 1989, FFS-BNA.
"*Himno*, de Víctor Ruiz", *Excélsior*. México, D. F., 13 de marzo de 1999, ACND, Cenidi Danza.
"Homenaje póstumo de la CND a Ana Mérida", *Excélsior*. México, D. F., 18 de septiembre de 1991, FFS-BNA.

"Horacio Lecona, gerente ejecutivo de la CND", *Excélsior*. México, D. F., 28 de enero de 1993, FFS-BNA.
"Hoy se presenta la CND", *Novedades de Chihuahua.* Chihuahua, Chih., 26 de octubre de 1981, FFS-BNA.
"Humor keynotes. CND program", *The News*. México, D. F., 19 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
"Invitación al evento *El lago de los cisnes*", Socicultur/DDF/INBA/Delegación Miguel Hidalgo. México, D. F., 1995, AJC.
"IV Annual International Ballet Festival of Miami", CND, Miami Hispanic Ballet, American Airlines/American Eagle. Miami, Florida, septiembre de 1999, ACND.
"La CND creará un grupo exclusivo para montar el *Festival Cri-Cri*", s/r. México, D. F., 15 de enero de 1982.
"La CND cumple un año sin director artístico. Grandes figuras han quedado excluidas de la Compañía Nacional de Danza: Felipe Segura", *El Financiero*. México, D. F., 22 de agosto de 1995.
"La CND estrenó *Don Quijote", Excélsior.* México, D. F., 8 de junio de 1999, ACND, Cenidi Danza.
"La CND montará *Esquina Bajan", Excélsior*, agosto de 1999, ACND, Cenidi Danza.
"La CND, en buen momento: Reynaud", *Excélsior*. México, D. F., 11 de marzo de 1992, FFS-BNA.
"La CND, en una de sus mejores etapas: Nájera", *Excélsior*. México, D. F., 10 de septiembre de 1999, ACND, Cenidi Danza.
"La Compañía Nacional de Danza escenificará *El cascanueces* cuatro ocasiones", *Excélsior*. México, D. F., 11 de diciembre de 1981, FFS-BNA.
"La Compañía Nacional de Danza estrenará *Serenata*, de Balanchine", *El Día.* México, D. F., 1 de agosto de 1989, FFS-BNA.
"La Compañía Nacional de Danza hará jornadas de solidaridad", *Excélsior*. México, D. F., abril de 1986, FFS-BNA.
"La Compañía Nacional de Danza irá a la UNAM", *Cine Mundial.* México, D. F., 1 de junio de 1983.
"La Compañía Nacional de Danza ofrece temporada en Bellas Artes", *El Día.* México, D. F., 16 de abril de 1990, FFS-BNA.
"La Compañía Nacional de Danza presentará *Tema, variaciones y coda", Novedades.* México, D. F., 20 de octubre de 1989, FFS-BNA.
"La Compañía Nacional de Danza siempre ha tenido relación con Sinaloa", s/r, 6° Festival Cultural en Sinaloa, AJC.
"La Compañía Nacional de Danza, con gran éxito en Texas", *Excélsior*. México, D. F., 9 de junio de 1991, FFS-BNA.
"La coreografía *El cascanueces,* un regalo lleno de imaginación y fantasía para los escolares", *Diario de Colima*. Colima, Col., 8 de diciembre de 1998, ACND, Cenidi Danza.
"La danza nacional e internacional llegó a más públicos en 1998", *Excélsior*. México D. F., 30 de diciembre de 1998.
"La danza pasó de ser patito feo a un lugar preferencial: INBA", *Excélsior*. México, D. F., 27 de diciembre de 1981, FFS-BBN.
"*La fille mal gardée*, danza para niños", *El Financiero*. México, D. F., 7 de octubre de 1998, ACND, Cenidi Danza.
"*La pavana del moro,* al repertorio de la CND", *Excélsior*. México, D. F., 5 de abril de 1994, FFS-BNA.
"Las actividades dancísticas de 1991", *Novedades*, 3 de enero de 1992, FFS-BNA.
"Los Capitalinos", *Mañana*. México, D. F., 11 de diciembre de 1981, FFS-BNA.
"Lucida actuación de la Cía. Nacional de Danza", *El Sol de León.* León, Gto., 28 de mayo de 1981, AJC.
"Más de 200 funciones en 1980 ofreció la Compañía Nacional de Danza", *Novedades*. México, D. F., 17 de enero de 1981, FFS-BNA.
"Me interesa el ballet, no las guerras: Fernando Alonso", *La Jornada.* México, D. F., 19 de agosto de 1992, FFS-BNA.
"Me retiro cuando pierda calidad técnica y fuerza", *Unomásuno*. México, D. F., 17 de agosto de 1985, FFS-BNA.
"Medalla de oro a Sylvie Reynaud", *Excélsior*. México, D. F., 15 de junio de 1993, FFS-BNA.
"Medalla de plata a Irma Morales y Jaime Vargas", *Excélsior*. México, D. F., 19 de diciembre de 1992, FFS-BNA.
"Merecen apoyo los grupos independientes, reconoce Guillermo Arriaga", *Tiempo Libre*. México, D. F., 18 de febrero de 1988, FFS-BNA.

"Mes de la mujer en Pemex", CND, Pemex. México, D. F., mayo de 1998, ACND.
"México tiene un lugar sobresaliente en la danza mundial: Beatriz Correa", *Excélsior*. México, D. F., 26 de octubre de 1989, FFS-BNA.
"Mosaico de los matices del ballet", *Tiempo Libre*. México, D. F., 14 de abril de 1994, FFS-BNA.
"Nájera a la CND", *Excélsior*. México, D. F., 28 de junio de 1996, ACND, Cenidi Danza.
"Nellie Happee habla del Festival de Monterrey", *Excélsior*. México, D. F., 30 de septiembre de 1977, Carpeta XI, Reseñas, ANH.
"Notable superación en la Compañía Mexicana de Ballet: Lawrence Rhodes", *Excélsior*. México, D. F., 2 de octubre de 1977.
"*Onegin*, un relato de amor imposible", *Tiempo Libre*. México, D. F., 21 de octubre de 1999, BNA.
"Pasarán *El cascanueces* por Satélite Morelos II", *Excélsior*. México, D. F., 11 de diciembre de 1996, ACND, Cenidi Danza.
"Premio a Francisco Araiza, considerado el primer bailarín clásico de México", *El Heraldo*. México, D. F., 17 de marzo de 1981, FFS-BNA.
"Presentan hoy Centro de las Artes", *Excélsior*. México, D. F., 27 de abril de 1993, FFS-BNA.
"Presentarán primer acto de *El cascanueces", Diario de Colima.* Colima, Col., 6 de diciembre de 1998, ACND, Cenidi Danza.
"Queremos una Compañía Nacional de Danza de óptimo nivel: Happee", *Excélsior*. México, D. F., 29 de agosto de 1989, FFS-BNA.
"Rafael Tovar y de Teresa, titular del INBA", *Excélsior*. México, D. F., 27 de marzo de 1991, FFS-BNA.
"Regresó Compañía de Danza a México", *Excélsior*. México, D. F., 18 de julio de 1992, FFS-BNA.
"Regresó de Cuba un grupo de bailarinas y profesoras mexicanas de ballet", s/r. México, D. F., 29 de julio de 1975, Archivo Isabel Ávalos (AIA).
"Rodolfo Castellanos de Cuba con la CND", *Excélsior*. México, D. F., 7 de diciembre de 1981.
"Se anuncia estreno de nueva producción de *El lago, Giselle* y *Coppélia* por Antonio López Mancera", *El Heraldo*. México, D. F., 11 de marzo de 1981, FFS-BNA.
"Se estrenará una danza", *Excélsior*. México, D. F., 27 de septiembre de 1981, FFS-BNA.
"Se festejó el 30 aniversario de la Compañía Nacional de Danza en Bellas Artes", *El Heraldo*. México, D. F., 9 de noviembre de 1993, FFS-BNA.
"Se inició ayer la Temporada de Danza de la Compañía Nacional de Danza", *Excélsior*. México, D. F., 1 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
"Se inició la Temporada de Otoño de la Compañía Nacional de Danza", *Novedades*. México, D. F., 2 de octubre de 1987, FFS-BNA.
"Se presentó *Carmen* en el Palacio de Bellas Artes", *La Afición*. México, D. F., 23 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
"Se retirará la bailarina Blanca Martínez", *Excélsior*. México, D. F., 15 de febrero de 1994, ACND, Cenidi Danza.
"Sylvie Reynaud se despedirá en junio", *Excélsior*. México, D. F., 11 de diciembre de 1992, FFS-BNA.
"Temporada de ballet de *El lago de los cisnes", Excélsior.* México, D. F., 19 de febrero de 1993, FFS-BNA.
"Temporada de danza en Bellas Artes", *Excélsior*. México, D. F., 11 de mayo de 1992, FFS-BNA.
"Temporada de Invierno de la CND", *Excélsior*. México, D. F., 5 de noviembre de 1985, FFS-BNA.
"Temporada de la Compañía Nacional de Danza", *El Heraldo*. México, D. F., 2 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
"Temporada popular", *Excélsior*. México, D. F., 26 de marzo de 1976, Carpeta XI, documento 51, ANH.
"Terrence Orr montó la obra *La Sylphide*, con la Compañía Nacional de Teatro" [*sic*], *Excélsior*. México, D. F., 3 de abril de 1990, FFS-BNA.
"Toscano, gerente del Palacio de Bellas Artes", *Excélsior*, 8 de agosto de 1991, FFS-BNA.
"Tres estrenos bajo el calor de verano", *Tiempo Libre*. México, D. F., 7 de julio de 1994, FFS-BNA.
"Tres grandes puestas de ballet", *Excélsior*. México, D. F., s/f, ACND, Cenidi Danza.
"Un premio más para la danza mexicana", s/r, AJC.
"Una justa ovación para la Compañía Nacional de Danza", *El Heraldo.* México, D. F., 30 de mayo de 1983, FFS-BNA.
"Viajan de la luna al interior", s/r, ACC.
"*Viva Verdi", Unomásuno*. México, D. F., julio de 1982, FFS-BNA.

Aguilar Loya, Sandra, "Pasos hacia el fin del milenio", *El Financiero.* México, D. F., 31 de julio de 1999, ACND, Cenidi Danza.
Ávila Loya, Patricia, "La falta de recursos, problema de la danza; es necesario que la IP apoye la gestión rectora del estado: Aulestia", *El Financiero*. México, D. F., 29 de noviembre de 1988, APA.
Ávila, Norma, "La bailarina Susana Benavides decide guardar para siempre mallas y punteras en el armario", *Unomásuno*. México, D. F., 6 de abril de 1988, ASB.
_____, "En Carmen están los instintos salvajes de lo primigenio", *Unomásuno*. México, D. F., 6 de abril de 1988, FFS-BNA.
Ballesteros, Alejandra Mireya, "*Culturalíssimo", Novedade*s. México, D. F., 13 de septiembre de 1980.
_____, "Grandes contrastes coreográficos de la Compañía Nacional de Danza del INBA", s/r. San Luis Potosí, S. L. P., 30 de octubre de 1987, ACC.
Barrera, Lourdes, "Comienza la Temporada de Primavera de la CND", *El Día*, 28 de mayo de 1990, FFS-BNA.
Barros Sierra, José, "Éxito de *Carmina Burana", Excélsior*. México, D. F., 13 de noviembre de 1983, FFS-BNA.
_____, "Programa de danzas mexicanas", *Excélsior*. México, D. F., 2 de enero de 1985, FFS-BNA.
_____, "Temporada de Primavera", *Excélsior*. México, D. F., 20 de mayo de 1986, FFS-BNA.
Bastien, Kena, "La danza de los orfelinos", en Maya Ramos y Patricia Cardona (compiladoras), *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, vol. I. México, Conaculta/INBA/Escenología/Cenidi Danza, 2002.
Bedolla, Elizabeth, "*Onegin*, la danza y el mito, un ballet de cuento de hadas", *La Jornada*. México, D. F., 8 de junio de 2001, ACND, Cenidi Danza.
Beteta de Cou, Isabel, "Estrenó la CND *La consagración de la primavera*. Recatos y desacatos", *Tiempo Libre*, 19-25 de noviembre de 1987, ACND-BNA.
Cardona, Patricia, "*Hoy no circula", Unomásuno.* México, D. F., 13 de septiembre de 1997, ACND, Cenidi Danza.
Castillo Mireles, Ricardo, "En busca de personalidad propia está la Compañía Nacional de Danza", *Excélsior*. México, D. F., agosto de 1981, FFS-BNA.
Díaz, Raúl, "Estreno de la CND", *El Universal.* México, D. F., 24 de agosto de 1999, ACND-BNA.
Flores Martínez, Óscar, "A la búsqueda del coreógrafo del nuevo milenio", *Reforma*. México, D. F., 12 de diciembre de 1999.
Glezz Ventura, Mary Carmen, "La CND abre rutas a lo contemporáneo", *Reforma*. México, D. F., 13 de agosto de 1999, ACND, Cenidi Danza.
Gómez, Tania, "Busca *Giselle* atraer la atención", *Reforma*. México, D. F., 31 de marzo de 2000, ACND-BNA.
Haw, Dora Luz, "La ciudad que se baila. Vuelve la Compañía Nacional de Danza a lo contemporáneo", *Reforma*. México, D. F., 26 de agosto de 1997, ACND, Cenidi Danza.
Licona, Sandra, "Con el espectáculo *Himno*, cerró anoche el festival del Centro Histórico", *La Crónica.* México, D. F., 28 de marzo de 1998, ACND-BNA.
Longi, Ana María, "Incertidumbre por la Ciudad de las Artes", *Excélsior*. México, D. F., 13 de abril de 1993, FFS-BNA.
López, Marina, "National Dance Company to perform", *The News*. México, D. F., 6 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
Maceda, Elda, "Tropiezos en la danza", *El Universal.* México, D. F., 3 de agosto de 1988, ACND-BNA.
MacMasters, Merry, "Con sabor a Cuba, la temporada de la Compañía Nacional de Danza", *The News.* México, D. F., 28 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
_____, "Exitoso inicio de temporada de la Compañía Nacional de Danza", *El Nacional*. México, D. F., 2 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
_____, "Guillermo Arriaga. El baile de los presupuestos", *El Nacional.* México, D. F., 2 de marzo de 1983, expediente 2, Guillermo Arriaga, BNA.
_____, "Inició su tradicional temporada el ballet *El cascanueces", El Nacional.* México, D. F., 12 de diciembre de 1989, FFS-BNA.
Maldonado M., Fernando, "Compañía Nacional de Danza", *Correo Escénico*, s/f, c. 1990, AJC.
_____, "El *Zapata", Movimiento Actual*, s/f, ACC.
_____, "Nuevos aires", *Semanario de Política y Cultura Etcétera*, núm. 359. México, D. F., 16 de diciembre de 1999, ACC.
Marín, Brenda, "Estrenará cinco coreografías la Compañía Nacional de Danza", *La Afición.* México, D. F., 28 de mayo de 1990, FFS-BNA.

_____,"*La sílfide y el escocés* en la temporada de danza", *La Afición.* México, D. F., 31 de mayo de 1990, FFS-BNA.
Marisa, Adela, "A casi 100 años de su estreno, y a diez de montarse aquí, se ofrecen diez funciones de *El cascanueces*", *Tribuna*. México, D. F., 3 de diciembre de 1990, FFS-BNA.
Matadamas, Ma. Elena, "Gustavo Herrera. La coreografía no tiene nada que ver con la edad, yo tengo muchos años por delante", *Novedades*. México, D. F., 11 de octubre de 1980, FFS-BNA.
_____,"Se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes", *El Universal,* 8 de diciembre de 1988, FFS-BNA.
_____, "Visita de reconocido coreógrafo en México", *Novedades*. México, D. F., 14 de febrero de 1981, FFS-BNA.
_____,"Julio Bocca: el nuevo Nijinsky nunca se vio", *El Universal.* México, D. F., 6 de agosto de 1990, FFS-BNA.
_____,"*El lago de los cisnes,* espectáculo de luz y sonido, al aire libre y con paisaje natural", *Novedades*. México, D. F., 18 de marzo de 1983.
Matamoros, Mauricio, "Este año la Nacional de Danza se lo dedica a Tihui Gutiérrez", *Unomásuno*. México, D. F., 21 de junio de 2000, ACND, Cenidi Danza.
Mateos, Mónica, "*Hoy no circula*, jornada prohibida en el devenir de los *chilangos*", *La Jornada.* México, D. F., 27 de agosto de 1997, ACND, Cenidi Danza.
Meléndez, José, "No va el INBA al Festival de Arte de Costa Rica", *Excélsior*. México, D. F., 12 de marzo de 1996, ACND, Cenidi Danza.
Michelena, Margarita, "¿Qué pasa allí? INBA: Monstruo burocrático", *Excélsior*. México, D. F., 3 de diciembre de 1984, FFS-BNA.
Mirabal, Enrique R., "*Don Quijote* cabalga de nuevo", *El Heraldo.* México, D. F., 11 de junio de 1999, ACND, Cenidi Danza.
_____,"Estreno de *La sílfide y el escocés*", *El Heraldo*. México, D. F., 7 junio de 1990, FFS-BNA.
_____,"Hablemos de danza", *El Heraldo*. México, D. F., 17 de agosto de 1997, ACND, Cenidi Danza.
_____, "Más allá de sueños quijotescos: la CND, Laura Morelos y *Don Quijote*", *El Heraldo*. México, D. F., 3 de junio de 2001, ACND, Cenidi Danza.
_____,"Temporada de primavera de la CND", *El Heraldo.* México, D. F., 24 de junio de 1990, FFS-BNA.
_____,"Una *Carmen* para la década", *El Heraldo*. México, D. F., 6 de octubre de 1991, FFS-BNA.
_____,"Hoy sí circula la danza contemporánea", *El Heraldo*. México, D. F., 18 de septiembre de 1997, ACND, Cenidi Danza.
_____,"Taller de la Compañía Nacional de Danza", *El Heraldo*. México, D. F., 5 de diciembre de 1999, ACND, Cenidi Danza.
Moncada, Adriana, "*Giselle*: ochenta bailarines reviven el romanticismo poético del siglo XVIII", *Unomásuno*. México, D. F., 9 de junio de 1994, FFS-BNA.
Moya, Colombia, "La CND y G. M. Balanchivadze", Andanzas, *La Jornada*. México, D. F., 25 de mayo de 1993, FFS-BNA.
_____,"*Hoy sí circula", La Jornada*. México, D. F., 14 de septiembre de 1997, ACND, Cenidi Danza.
Nota de periódico, *Excélsior*. México, D. F., 18 de septiembre de 1982, FFS-BNA.
Nota de periódico, *Excélsior*. México, D. F., 6 de septiembre de 1985.
Nota de prensa, lunes 16 de 1986, CND, expediente G22, CND, CGB, BNA.
Nota periodística, *Ovaciones*, s/r. México, D. F., 20 de marzo de 1982.
Nota periodística, *El Occidental.* Guadalajara, Jal., 18 de mayo de 1982, AJC.
Nota s/r, ACND-BNA.
O'Farrill L., Jaime, "El arte de Euterpe, el arte de Terpsícore", *Adelante*. México, D. F., 8 de junio de 1993.
Ocampo, Carlos, "Adónde va la Compañía Nacional de Danza", *Reforma*. México, D. F., 5 de mayo de 2000, ACND-BNA.
_____,"Anuncia la CND tres grandes proyectos", *Reforma*. México, D. F., 6 de diciembre de 1998, ACND-BNA.

_____, "CND movimiento", *Tiempo Libre*. México, D. F., 12-18 de agosto de 1999, Expediente CO, BNA.
_____, "CND: hojalatería", *El Financiero.* México, D. F., 22 de mayo de1997, ACND-BNA.
_____, "CND: lo que quieren las niñas", *Reforma*. México, D. F., 17 de febrero de 2001, ACND, Cenidi Danza.
_____, "Compañía Nacional de Danza: Hojalatería", *El Financiero*. México, D. F., 23 de mayo de 1997, ACND-BNA.
_____, "*Coppélia*, no apta para diabéticos", *Reforma*. México, D. F., 26 de junio de 1999, ACND-BNA.
_____, "*Don Quijote* de vuelta en Bellas Artes", *Reforma*. México, D. F., 9 de junio de 1999, ACND-BNA.
_____, "*El cascanueces* paso a paso", *Siempre!* México, D. F., 13 de enero de 1999, ACND, Cenidi Danza.
_____, "*El cascanueces* según James Kelly", *Reforma*. México, D. F., 23 de diciembre de 1999, ACND-BNA.
_____, "*El cascanueces*, un ritual navideño", *Reforma*. México, D. F., 15 de diciembre de 2000.
_____, "El rostro actual de la Compañía Nacional de Danza", *Reforma*. México, D. F., 17 de agosto de 1999, ACND-BNA.
_____, "Érase una compañía de ballet", *Los Universitarios* (cuarta época), núm. 3. México, D. F., septiembre de 1997, ACND-BNA.
_____, "Éxito de bailarinas mexicanas en París", *Excélsior*. México, D. F., 8 de febrero de 1997, ACND-BNA.
_____, "Irma Morales y Jiandy Martínez, en Paraguay", *Excélsior*. 15 de octubre de 1999, ACND-BNA.
_____, "Juan José Calatayud y la Compañía de Danza, gustaron", *El Sol de San Luis*. San Luis Potosí, S. L. P., 26 de mayo de 1985, ACND-BNA.
_____, "La Compañía Nacional de Danza contempla proyectos nuevos para el año que comienza", *La Crónica*. México, D. F., 2 de enero de 1998, ACND-BNA.
_____, "La insoportable levedad del tul", transcripción de Óscar I. Cuéllar, *El Día*. México, D. F., 1 de junio de 1990, FFS-BNA.
_____, "La Ópera Danza '*Carmina Burana*', un soberbio cierre de primavera potosina", s/r, ACND-BNA.
_____, "Ni pasión ni entrega en la última temporada de la CND", *El Día*. México, D. F., 21 de diciembre de 1997, ACND.
_____, "Obras y Coreógrafos (Primera de dos partes)", *Siempre! Presencia de México*. México, D. F., 30 de diciembre de 1998.
_____, "*Onegin* o el destiempo amoroso", *Reforma*. México, D. F., 25 de octubre de 1999, ACND-BNA.
_____, "*Romeo y Julieta*, hoy", *El Financiero.* México, D. F., 20 de septiembre de 1996, ACND- BNA.
_____, "Un nuevo *Cascanueces", Reforma*. México, D. F., 3 de diciembre de 1999, Expediente CO, BNA.
_____, "*Cisnes", El Financiero*. México, D. F., 4 de abril de 1997, ACND-BNA.
_____, "Circula/no circula", *El Financiero*. México, D. F., 11 de septiembre de 1997, Expediente CO, BNA.
_____, "El rostro contemporáneo de la Compañía Nacional de Danza", *Reforma*. México, D. F., 17 de agosto de 1999, ACND-BNA.
_____, "Estrena la CND dos obras en el TD", *El Universal*, 25 de noviembre de 1999, ACND-BNA.
Oficio núm. 289/88, junio de 1988, c22, CND, CGB, ACND-BNA.
Osio, Evangelina, "Adiós a Susana Benavides", *Tiempo Libre*. México, D. F., 19-25 de mayo de 1988, Archivo Susana Benavides (ASB).
_____, "El Ballet Neoclásico de la CND, una agradable sorpresa dentro de un espacio diferente", *Tiempo Libre*. México, D. F., 10-16 de noviembre de 1988, APA.

_____, "*Giselle* y el ballet romántico", *Reforma*. México, D. F., 17 de junio de 1994, FFS-BNA.
_____, "La Compañía Nacional de Danza presenta *Majísimo, El pájaro de fuego* y *Esquina Bajan", Reforma.* México, D. F., 28 de julio de 1994, FFS-BNA.
Palacios Goya, Cynthia, "Del cine a la danza", *El Universal.* México, D. F., 22 de junio de 2002, ACC.
Pereyra, Guadalupe, "El ballet de la indecisión", *Esto*. México, D. F., 17 de mayo de 1981, FFS-BNA.
_____ "La nostalgia en Bellas Artes", *Excélsior*. México, D. F., agosto de 1999, ACND, Cenidi Danza.
Pérez Liechti, Elizabeth, "Carece de identidad la Compañía Nacional de Danza", *El Universal.* México, D. F., 30 de diciembre de 1980, FFS-BNA.
_____, "La Compañía Nacional de Danza a la búsqueda de una identidad", Galáctica, *El Universal*. México, D. F., 21 de febrero de 1983, FFS-BNA.
Pérez Olmos, Eugenia, "Equilibrio entre danza clásica y contemporánea", *El Nacional.* México, D. F., 30 de noviembre de 1996, ACND, Cenidi Danza.
_____, "*Hoy no circula*, fusión de coreografía y literatura", *El Nacional.* México, D. F., 26 de agosto de 1997.
_____, "Ciudad de México, tema coreográfico", *El Nacional.* México, D. F., 13 de septiembre de 1997, ACND, Cenidi Danza.
Pie de foto, *Novedades*, 18 de febrero de 1988, FFS-BNA.
Pimentel y C., Carolina, "Otro lleno en el Benito Juárez con Ballet Clásico", s/r. Los Mochis, Sin., 29 de octubre de 1992.
Ramírez, Roberto, "Participará México en el III Concurso Internacional de Ballet que se efectuará en Jackson, Mississippi", s/r, ACC.
Recorte de periódico, *El Heraldo*. León, Gto., 13 de enero de 1976.
Recorte de periódico, *Novedades*. México, D. F., 26 de abril de 1981, FFS-BNA.
Regnier Petatán, Rubén, "Entre intercambios culturales y recursos privados, la CND reclama para la danza calidad técnico artística", *El Día*. México, D. F., 7 de septiembre de 1988, APA.
Rivera, Gustavo, "*¡Esquina bajan!*, pero ¿en qué época?", *Novedades*. México, D. F., 4 de agosto de 1994, FFS-BNA.
Rodríguez, Aldo, "¡Luces, cámara, música, danza y acción!", *Gente Noreste*. Culiacán, Sin., 28 de noviembre de 1987, ACC.
Rojas, Ana Lilia, "Millones de personas disfrutaron el cuento navideño *El cascanueces", El Día*, 16 de diciembre de 1996, ACND, Cenidi Danza.
Rosales, Gustavo Emilio, "*Don Quijote*", *La Jornada.* México, D. F., 20 de junio 1998, ACND, Cenidi Danza.
Rosales y Zamora, Patricia, "$1,800 mil para *Romeo y Julieta,* con la CND", *Excélsior.* México, D. F., 18 de octubre de 1994, FFS-CND.
_____, "Cambió la danza clásica mexicana en 1992", *Excélsior*. México, D. F., 5 de enero de 1993, FFS-BNA.
_____, "Danza, patito feo de las artes aquí y en el otro orbe: Kelly", *Excélsior*, 10 de agosto de 1999, ACND, Cenidi Danza.
_____, "En México puede aspirarse al reconocimiento", *Excélsior*. México, D. F., 3 de septiembre de 1985, AJC.
_____, "Insuficientes salarios para los artistas", s/r, FFS-BNA.
_____ "La danza en México, relegada en el actual gobierno", *Excélsior*. México, D. F., 6 de abril de 1993, FFS-BNA.
_____, "México posee riquísima trayectoria dancística", *Excélsior*. México, D. F., 25 de abril de 1992, FFS-BNA.
_____, "Mi salida de la CND no fractura su proyecto", *Excélsior*. México, D. F., 15 de julio de 1994, FFS-BNA.
_____, "Nunca he querido colonizar a México: Alonso", *El Nacional*. México, D. F., 6 de abril de 1988, FFS-BNA.
_____, "Ofrecerá la CND tres estrenos mundiales", *Excélsior*. México, D. F., abril de 1985, FFS-BNA.
_____, "Soy ajeno al disgusto entre Patricia Aulestia y Alicia Alonso", *Excélsior*. México, D. F., 19 de agosto de 1992, FFS-BNA.

_____,"Un mejor desempeño futuro, objetivo de la CND: Alonso", *Excélsior*. México, D. F., 20 de agosto de 1993, FFS-BNA.
_____,"Urge apoyo a la CND para ir a foros internacionales", *Excélsior*. México, D. F., 4 de julio de 2001, ACND, Cenidi Danza.
_____,"Urge engrandecer culturalmente a México", *Excélsior*. México, D. F., 25 de abril de 1985, FFS-BNA.
_____,"Urgen en México más compañías dancísticas", *Excélsior*. México, D. F., 17 de octubre de 1987, FFS-CND.
_____,"Viajará a Cuba la CND", *Excélsior*. México, D. F., 26 de junio de 1992, FFS-BNA.
_____,"*Hoy no circula*, con la CND, del 4 al 14", *Excélsior*. México, D. F., 27 de agosto de 1997.
Rubio Rosell, Carlos, "Está perdiendo público la danza clásica en México: Susana Benavides", *La Jornada.* México, D. F., 6 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
Ruiz, Luis Bruno, recorte de periódico, s/r, 1977, ANH.
_____,"Balance de la danza en 1988", *Excélsior*. México, D. F., 17 de diciembre de 1988, FFS-BNA.
_____,"Comenzó su Temporada la Compañía Nacional de Danza", *Excélsior*. México, D. F., 6 de septiembre de 1989, FFS-BNA.
_____,"Deben venir a México bailarines clave como los de Stuttgart: Nellie Happee", *Excélsior*. México, D. F., 27 de abril de 1978, Carpeta XI, ANH.
_____,"Entregarán diplomas a artistas de la danza", *Excélsior*. México, D. F., 25 de abril de 1989, FFS-BNA.
_____,"Éxito de la Compañía Nacional de Danza", s/r, ACND-BNA.
_____,"Muchas danzas mexicanas en Bellas Artes", *Excélsior*. México, D. F., 14 de octubre de 1984.
_____,"Tercer programa de la Compañía de Danza", *Excélsior*. México, D. F., 15 de junio de 1990, FFS-BNA.
_____,"Varias sorpresas hubo en la ópera *La flauta mágica", Excélsior.* México, D. F., 14 de junio de 1983, FFS-BNA.
Salinas Salinas, Adela, "Ana Mérida, la reina del mundo", *Siempre!* México, D. F., 8 de agosto de 1991, FFS-BNA.
Sánchez, Carlos, "Crónica de una noche de ballet", s/r, ACC.
Segura, Felipe, "*La bella durmiente", La Semana de Bellas Artes*, núm. 38. México, D. F., 23 de agosto de 1978, AJC.
Sesín, Saide, "Inauguró González Avelar en representación de DLM el Festival Internacional Cervantino", *Unomásuno*. México, D. F., 17 de octubre de 1987, FFS-BNA.
_____,"Michael Uthoff: La danza está volviendo al expresionismo", *Unomásuno*. México, D. F., 7 de mayo de 1986, FFS-BNA.
Szostak, Zygmunt, "La Compañía Nacional de Danza sin buena dirección", *Diario de México.* México, D. F., 31 de agosto de 1988.
Tamayo, Roberto, "No hay orientación dancística: López Magallón", *Excélsior*, 23 de octubre de 1991, FFS-BNA.
Urtubees, Dionisia, "Ballet en Bellas Artes", *El Sol de México.* México, D. F., 3 de enero de 1982, FFS-BNA.
_____,"Temporada de Ballet en Bellas Artes", *Revista Mexicana de Cultura*. México, D. F., marzo de 1977, AIA.
Valenzuela, Angélica. "La gente se sincronizó con Pérez Prado en *Esquina Bajan". El Universal*, México, D.F., 17 de agosto de 1999, ACND Cenidi-danza.
Valenzuela, Angélica, "Presentan *El beso,* dentro de los estrenos de la Compañía Nacional de Danza", *El Universal*. México, D. F., 2 de agosto de 1989, ACND-BNA.
Velázquez Yebra, Patricia, "Sigue sin director la Compañía Nacional de Danza", *El Universal*. México, D. F., 21 de agosto de 1995, ACND, Cenidi Danza.
_____,"En Tres de danza con la Compañía Nacional", *El Universal.* México, D. F., 27 de agosto de 1995, ACND, Cenidi Danza.
_____,"Los bailarines de clásico tienen que ser versátiles para el ballet: Burmann", *El Universal.* México, D. F., 9 de agosto de 1999, ACND-BNA.

_____,"*Hoy no circula*, la ciudad vista por cuatro coreógrafos. Nuevo montaje de la Compañía Nacional de Danza", *El Universal*. México, D. F., 27 de agosto de 1997.
Wilhelm, H., "Danza clásica y música sinfónica en el D. F.", *Impacto*, núm. 1761. México, D. F., noviembre de 1983, AJC.
_____, La semana musical, s/r, Carpeta XI, ANH.
_____,"*La Bella Durmiente*, una bella realidad del INBA", *El Sol de México.* México, D. F., 1979 , AJC.
_____,"Triunfo de Susana Benavides en *La fille mal gardée*", La semana musical, *El Redondel.* México, D. F., marzo de 1977, CND, expediente G22, CND, CGB, BNA.

Presentaciones en eventos

Velada de las Artes, *Don Quijote,* CND, Teatro Ángela Peralta, Difocur Sinaloa/INBA/Conaculta, marzo de 2000, ACND.
XI Homenaje Una vida en la danza, CND, PBA, INBA/CNCA/Cenidi Danza. México, D. F., 6 de agosto de 1996, ACND.
XIV Jornadas Alarconianas, CND, Gala de Ballet, TJA, Conaculta/INBA/Instituto Guerrerense de la Cultura. Taxco, Gro., mayo de 2001, ACND.
XVIII Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, CND, Conaculta/Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México/Gobierno del Distrito Federal. México, D. F., abril de 2002, ACND.

Boletines

Boletín 312, 18 de abril de 2000, ACND-BNA.
Boletín informativo del INBA, núm. 385. México, D. F., 7 de mayo de 1996, ACND, Cenidi Danza.
Boletín informativo del INBA. México, D. F., 24 de noviembre de 1995, ACND, Cenidi Danza.
Boletín informativo núm. 1250, 21, INBA, diciembre de 1998, ACND-BNA.
Boletín informativo 1207, CND, 17 de noviembre de 1999, ACND.
Boletín informativo núm. 755, INBA. México, D. F., 16 de agosto de 1996, ACND, Cenidi Danza.
Boletín núm. 1181, INBA.
Boletín núm. 595. México, D. F., 20 de junio de 2001.
Boletín núm. 791, INBA/Conaculta. México, D. F., 6 de agosto de 1999, ACND, Cenidi Danza.

Programas de mano

Covarrubias 20. Toda la Danza, Difusión Cultural UNAM/Conaculta/INBA. México, D. F., del 4 al 19 de marzo de 2000, ACND.
Gafete, CND. No se sabe el programa que bailó la CND en dicha ocasión.
8vo Festival Cultural de Primavera, CND, Ayuntamiento Constitucional de Nezahualcóyotl. México, D. F., abril de 2001, ACND.
Temporada de Otoño, CND, TD. México, D. F., noviembre de 1975, ACND.
Programa mecanografiado, s/r, ACND.
Compañía Nacional de Danza, INBA. México, D. F., enero de 1976.
XV Aniversario del IPN, CND, Auditorio Zacatenco, IPN. México, D. F., marzo de 1976.
Compañía Nacional de Danza, Primer programa, AN. México, D. F., marzo de 1976, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TBA, Temporada de Verano de 1976, s/r, Carpeta XI, ANH.
Compañía Nacional de Danza, Teatro del Seguro Social, INBA/Gobierno del Estado de Baja California, 13 de agosto de 1976, AJC.
Compañía Nacional de Danza, Teatro Morelos, INBA/Gobierno del Estado de México. Toluca, Estado de México, septiembre de 1976, ACND.
Escuela Normal, CND, Teatro del Seguro Social. Zacatecas, Zac., s/f, ACND.

Compañía Nacional de Danza, TD, INBA/Consejo de Danza/México Hoy y Mañana. México, D. F., 1976, ACND.
Compañía Nacional de Danza, INBA, s/r, 1976, ACN.
Compañía Nacional de Danza, Convivencia Sahagún, s/r. Tula, Hgo., 30 de octubre de 1976, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Convivencia Sahagún, Auditorio SIDENA, INBA/Consejo de Danza/ Combinado Industrial Sahagún. Tula, Hgo., 6 de noviembre de 1976, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TD, Consejo de Danza. México, D. F., del 8 de noviembre al 3 de diciembre de 1976, ACND.
Aída, Temporada Opera/Ballet 77, TBA. México, D. F., marzo de 1977, FJC.
Temporada Ópera/Ballet 77, CND, TBA, INBA. México, D. F., vol. I, núm. 3, marzo de 1977, ACND.
Giselle. Ópera y Ballet 77, CND, TBA, INBA. México, D. F., vol. I, núm. 3, 1977, ACND.
El lago de los cisnes, Isleta del viejo Bosque de Chapultepec, Fonapas/INBA/DDF. México, D. F., 1977, ACND.
Giselle, V Festival Internacional Cervantino, Teatro Juárez. Guanajuato, Gto., 30 de mayo de 1977, ACND.
V Festival Internacional Cervantino, Ballet del Teatro de Bellas Artes, INBA/FIC. Guanajuato, Gto., mayo de 1977, ACND, 1963-1977.
Giselle, Teatro Morelos. Aguascalientes, Ags., s/f, ACND.
Giselle, Teatro de la Paz, INBA/Gobierno del Estado/Casa de la Cultura. San Luis Potosí, S. L. P., 5 de mayo de 1977, ACND.
La Traviata, Teatro de la Ciudad de México (TCM), Fonapas/INBA/DDF. México, D. F., vol. I, núm. 4, 1977, ACND.
CND, Función especial, Escuela Montessori de la Ciudad de México, INBA. México D. F., viernes 10 de junio de 1977, ACND-1977.
Ballet Teatro de Bellas Artes, Función especial, TB, Centro de Terapia Cinesiológica para Niños con Disfunción Cerebral, A. C., INBA. México, D. F., 20 de junio de 1977, ACND.
El murciélago, TCM, DDF/Fonapas/INBA/SEP. México, D. F., junio de 1977, FJC.
Giselle, s/r, ACND, 1963-1977.
Giselle, TBA, INBA/SEP, vol. I, núm. 7, agosto de 1977.
La flauta mágica, INBA/SEP. México, D. F., vol. I, núm. 7, agosto de 1977, ACND.
Giselle, 1er Festival de Música y Danza Monterrey 77, CND, Teatro Florida, INBA/Fonapas. Monterrey, N. L., s/f, ACND.
Gala de Ballet, 1er Festival de Música y Danza Monterrey 77, CND, Teatro Florida, INBA/Fonapas. Monterrey, N. L., ANH.
Programas de mano, carteles y volantes, Compañía Nacional de Danza, ACND.
1er Festival de Música y Danza Monterrey 77, CND, INBA/Fonapas/Conacurt/Gobierno del Estado. Monterrey, N. L., s/f, ACND.
La Traviata, 1er Festival de Música y Danza Monterrey 77, CND, INBA/Fonapas. Monterrey, N. L., s/f, ACND-1977.
Giselle, CND, TB, INBA/SHCP. México, D. F., 5 de diciembre, sin año, ACND.
Compañía Nacional de Danza, s/r, ACND.
La flauta mágica, CND, TBA, s/f, ACND.
Sansón y Dalila, 1er Festival de Música y Danza Monterrey 77, CND, Teatro Florida, INBA/Fonapas. Monterrey, N. L., s/f, 1977.
La flauta mágica, TBA, INBA/SEP. México, D. F., vol. I, núm. 9, octubre de 1977, ACND-1977.
Compañía Nacional de Danza, INBA, s/f, ACND-1977.
Grand Ballet, Compañía Nacional de Danza, TB, SHCP/INBA, 28 de noviembre de 1977.
Compañía Nacional de Danza, TB, INBA/SHCP. México, D. F., 28 de noviembre, sin año, ACND.
Suite infantil. Fiesta de Cri-Crí, TD, INBA, s/r, ACND-1978.
Compañía Nacional de Danza, Teatro Juan Ruiz de Alarcón. México, D. F., 4 y 5 de febrero de 1978, AIA.
El lago de los cisnes, Compañía Nacional de Danza, INBA/Fonapas/DDF, 6 de abril de 1978, ACND.
Gala de Ballet, TBA, INBA/SEP, vol. II, núm. 25, 14, 16 y 19 de marzo de 1978, ACND-1978.
Gala de Ballet, TBA, 14, 16 y 19 de marzo de 1978, FJC.
Ballet del Teatro de Bellas Artes, Función popular, TBA, INBA/Fonapas/SEP/DDF, vol. II, núm. 33, marzo de 1978, ACND-1978.
Sansón y Dalila, Ópera/Ballet 78, CND, TBA INBA/SEP, vol. II, núm. 62, abril de 1978, ACND.

Coppélia, Ópera/Ballet 78, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., abril de 1978, ACND.
Coppélia, Teatro de la Ciudad. México, D. F., s/f, ACND.
Función extraordinaria, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., 22, 25 y 27 de agosto, sin año, ACND.
Coppélia, 2° Festival de Música y Danza Monterrey 1978, CND. Monterrey, N. L., septiembre de 1978.
Suite infantil. Fiesta de Cri-Crí, Teatro Florida. Monterrey, N. L., septiembre y octubre de 1978, AIA.
Gala de Ballet, 2° Festival de Música y Danza Monterrey 1978, INBA/Fonapas. Monterrey, N. L., septiembre de 1978.
Programa de Difusión Cultural, Temporada de Arte en las Delegaciones, CND, TD, INBA/Fonapas/DDF. México, D. F., septiembre de 1978.
La bella durmiente del bosque, Novena del Gran Teatro Juárez (75 Aniversario), Gobierno del Estado de Guanajuato/INBA/SEP/Fonapas. Guanajuato, Gto., 27 de octubre de 1978, AIA.
La bella durmiente del bosque, TBA, INBA/SEP, noviembre de 1978, ACND.
La bella durmiente del bosque, CND, TBA, INBA/SHCP. México, D. F., noviembre de 1978.
La fille mal gardée, TB, INBA/SEP, enero de 1979.
Compañía Nacional de Danza, Danza 79, TD, INBA/SEP, febrero de 1979, ACND-1979.
Coppélia, CND, TB, febrero de 1979, ACND-1979.
Giselle, CND, TB, INBA/SEP, abril de 1979, ACND-1979.
Giselle, CND, INBA/SEP, marzo de 1979, AJC.
La bella durmiente del bosque, 1ª Temporada Ópera/Ballet 79, CND, TBA. México, D. F., abril de 1979.
La bella durmiente del bosque, CND, TBA, SHCP. México, D. F., abril de 1979, AJC.
VII Festival Cervantino, CND. Guanajuato, Gto., mayo de 1979.
2ª Temporada de Ópera/Ballet 79, *Aída*, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., julio de 1979, AJC.
2ª Temporada Ópera/Ballet 79, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., junio de 1979, AJC.
Ciclo Danza 79, CND, TD, INBA/SEP. México, D. F., julio de 1979.
Compañía Nacional de Danza, Lunes de Danza, TD, INBA/SEP. México, D. F, s/f, AJC.
Compañía Nacional de Danza, Teatro Morelos, INBA/Instituto de Seguridad Social del Estado de México y Municipios (ISSEMYM), julio de 1979, ACND.
La bella durmiente del bosque, CND, TB. México, D. F., septiembre de 1979.
Instituto Nacional de Bellas Artes, CND, INBA/SEP. México, D. F., septiembre de 1979.
Tercer Festival de Música y Danza Monterrey 79, CND, INBA/Fonapas, ACND.
La bella durmiente del bosque, CND, Teatro de la Ciudad Fernando Soler. Saltillo, Coah., s/f, ACND.
Ópera Ballet, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., noviembre de 1979, AJC.
Ópera Ballet, CND, TBA, INBA/SEP, vol. III, núm. 361. México, D. F., noviembre de 1979, ACND.
Tercera Temporada 1979, Ópera Ballet, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., noviembre de 1979.
Zapata, Acto cívico cultural, Comisión para la Conmemoración del Centenario del Natalicio del General Emiliano Zapata, CND, TBA, INBA/SEP, s/f, ACND.
Ópera Ballet, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., diciembre de 1979, ACND.
Gala de Ballet, Teatro Juan Ruiz de Alarcón, INBA/Fonapas. Acapulco Gro., 11 de noviembre de 1980.
Aída, CND, INBA/Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco. Guadalajara, Jal., 1980, ACND.
La bella durmiente del bosque, CND, Teatro Degollado. Guadalajara, Jal., 29 de septiembre, ACND.
Gala de Ballet, Cuarto Festival de Música y Danza Monterrey 80, INBA/Fonapas. Monterrey, N. L., octubre de 1980.
Suite Infantil. Fiesta de Cri-Crí, CND, Cuarto Festival de Música y Danza Monterrey 80, INBA/Gobierno del Estado de Nuevo León. Monterrey, N. L., s/f, ACND.
Cascanueces, Teatro de la Ciudad Fernando Soler. Saltillo, Coah., 1980, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TD, INBA/SEP. México, D. F., septiembre de 1980, ACND-1980.
Coppélia, CND, Temporada de Ballet, Teatro Degollado, INBA/Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco. Guadalajara, Jal., mayo de 1980, ACND.
Baile de máscaras, Segunda Temporada Ópera-Ballet 80, CND, TBA, INBA/SEP, julio de 1980, AJC.
Compañía Nacional de Danza, INBA/UNAM. México, D. F., julio de 1980, AJC.
Compañía Nacional de Danza, TB, INBA/SEP. México, D. F., s/f, AIA.
El lago de los cisnes, Fomento Cultural Somex, A. C., INBA/Fonapas/DDF. México, D. F., 28 de marzo de 1980, AJC.
Gala de Ballet, Programa Cultural Fronterizo/INBA/Fonapas/SEP. México, s/f, AIA.

Gala de Ballet con la CND, INBA/Universidad Autónoma de Baja California.
Compañía Nacional de Danza, Teatro Morelos, INBA/ISSEMYM. Toluca, Estado de México, febrero de 1980.
Aída, CND, INBA/Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco. Guadalajara, Jal., 1980, ACND.
La bella durmiente del bosque, CND, Teatro Degollado. Guadalajara, Jal., 29 de septiembre, ACND.
Gala de Ballet, Cuarto Festival de Música y Danza Monterrey 80, INBA/Fonapas. Monterrey, N. L., octubre de 1980.
Suite Infantil. Fiesta de Cri-Crí, CND, Cuarto Festival de Música y Danza Monterrey 80, INBA/Gobierno del Estado de Nuevo León. Monterrey, N. L., s/f, ACND.
Cascanueces, Teatro de la Ciudad Fernando Soler. Saltillo, Coah., 1980, ACND.
Gala de Ballet, Teatro Juan Ruiz de Alarcón, INBA/Fonapas. Acapulco, Gro., 11 de noviembre de 1980.
Ballet Nacional de Cuba, Compañía Nacional de Danza, Función Conmemorativa del 5° Aniversario, TBA, INBA/SEP. México, D. F., s/f, ACND.
VII Festival Internacional de Ballet de La Habana, Ministerio de Cultura. La Habana, Cuba, noviembre de 1980, ACND-1980.
Ballet Nacional de Cuba, Compañía Nacional de Danza, Función Conmemorativa del 5° Aniversario, TBA, INBA/SEP. México, D. F., s/f, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Temporada de Invierno, TBA, INBA/SEP. México, D. F., noviembre y diciembre de 1980.
Coppélia, CND, TB, INBA/SEP. México, D. F., abril de 1981.
II Festival de Arte "Primavera Potosina", CND. San Luis Potosí, s/f.
9° Festival Internacional Cervantino, Fonapas. Guanajuato, Gto., del 24 de abril al 16 de mayo de 1981, AJC.
Compañía Nacional de Danza, Maestros a Bellas Artes, TD. México, D. F., 28 de septiembre de 1981, AIA.
Giselle, Quinto Festival de Música y Danza Monterrey 81, INBA/Fonapas/Gobierno del Estado de Nuevo León, octubre de 1981.
Gala de Ballet, Quinto Festival de Música y Danza Monterrey 81, INBA/Fonapas/Gobierno del Estado de Nuevo León, s/r, ASR.
Programas de mano, carteles y volantes, Compañía Nacional de Danza, 1981, ACND.
Coppélia, CND, Teatro Doblado, INBA/Presidencia Municipal. León, Gto., 27 de mayo, sin año, AJC.
Coppélia, CND, AN. México, D. F., mayo de 1981.
Gala de Ballet, INBA/Instituto Michoacano de Cultura. Morelia, Mich., mayo de 1981, AJC.
Gala de Ballet, CND, INBA/Fonapas. Durango, Dgo., julio de 1981, AJC.
Compañía Nacional de Danza, TB, INBA/SEP. México, D. F., agosto de 1981.
Gala de Ballet, CND, Temporada de Invierno 1981, TBA, INBA/SEP. México D. F., diciembre de 1981.
El cascanueces, TBA. México, D. F., diciembre de 1981.
IV Festival Internacional de Arte, "Primavera Potosina", CND. San Luis Potosí, S. L. P., s/f, AJC.
Programas de mano, carteles y volantes, Compañía Nacional de Danza, 1982, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TD, INBA/Cultura SEP. México, D. F., agosto de 1982.
Compañía Nacional de Danza, Ciclo Danza 82, TD, Cultura SEP/INBA. México, D. F., octubre de 1982.
Los cuentos de Hoffmann, 3ª Temporada de Ópera 82, Cultura SEP/INBA. México, D. F., septiembre-octubre de 1982, AJC.
La güera Rodríguez, 3ª Temporada de Ópera 82, Cultura SEP/INBA. México, D. F., septiembre-octubre de 1982, AJC.
Sexto Festival de Música y Danza Monterrey 82, INBA/Fonapas/Gobierno del Estado de Nuevo León. Monterrey, N. L., octubre de 1982, AJC.
Ballet, Temporada de Invierno, CND, TBA. México, D. F., noviembre de 1982, AJC.
Programa Cultural Feria de San Marcos, INBA. Aguascalientes, Ags., 5 de mayo de 1983, ASR.
Ballet, CND, INBA/DIF. Zacatecas, Zac., 6 de mayo de 1983, CND.
Compañía Nacional de Danza, INBA/Cultura SEP/Casa de la Cultura y Actividades Sociales de Durango. Durango, Dgo., 1983, AJC.
Compañía Nacional de Danza, INBA/Patronato por terminación del Teatro Isauro Martínez. Torreón, Coah., 10 de mayo de 1983, ACND.

Compañía Nacional de Danza, Auditorio San Pedro, INBA/Presidencia Municipal de Garza García/Sociedad Cultural San Pedro. Monterrey, N. L., mayo de 1983, ACND.
Compañía Nacional de Danza, IV Festival Internacional de Arte. Primavera Potosina, Teatro de la Paz. San Luis Potosí, S. L. P., 29 de mayo 1983, ACND.
CND, Sala Miguel Covarrubias, INBA/SEP. México, D. F., junio de 1983, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TC, INBA/Cultura SEP. México, D. F., junio de 1983, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TC, INBA/Cultura SEP. México, D. F., julio de 1983, ACND.
Escuela Nacional de Danza Clásica, TC, INBA/Cultura SEP. México, D. F., junio de 1983, ACND.
Compañía Nacional de Danza, AN, INBA/Cultura SEP, septiembre de 1983, ACND.
CND, AN, Domingos Culturales Matutinos, INBA/Cultura SEP. México, D. F., septiembre de 1983, ACND.
Carmina Burana, Rito, XI Festival Internacional Cervantino, Cultura SEP. Guanajuato, Gto., del 29 de septiembre al 15 de octubre de 1983, Archivo Sylvie Reynaud (ASR).
Compañía Nacional de Danza del INBA, XI Festival Internacional Cervantino, Cultura SEP, del 29 de septiembre al 16 de octubre de 1983, ASR.
Compañía Nacional de Danza, TC, Ballet Jazz, XI Festival Internacional Cervantino. Guanajuato, Gto., 17 octubre de 1983, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TBA, INBA/Cultura SEP. México, D. F., noviembre de 1983, ACND.
Programa especial de jazz, concierto ballet, INBA/Cultura SEP. México, D. F., noviembre de 1983.
Compañía Nacional de Danza, TBA, Temporada de Otoño de 1983, INBA/Cultura SEP. México, D. F., noviembre de 1983, ACND.
El cascanueces, TBA, INBA/Cultura SEP. México, D. F., diciembre de 1983, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Teatro José María Morelos, Centro de Convenciones de Morelia, Instituto Michoacano de Cultura. Morelia, Mich., 1985, ACC.
Suite infantil. La fiesta de Cri-Crí, TD, INBA/SEP, s/f. México, D. F., 1984, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Programa Cultural de las Fronteras/Coracec/INBA/SEP. Campeche, Camp., febrero de 1984, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Teatro Peón Contreras, Instituto de Cultura del Estado de Yucatán. Mérida, Yuc., febrero de 1984, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Teatro Esperanza Iris, INBA/Programa Cultural de las Fronteras, febrero de 1984, ACND.
El lago de los cisnes, CND, Teatro Emilio Rabasa, SEP Cultura/SEC Chiapas/Programa Cultural de las Fronteras. Tuxtla Gutiérrez, Chis., 17 de febrero de 1984, ACND.
Suite de jazz, CND, Teatro Emilio Rabasa, SEP Cultura/SEC Chiapas. Tuxtla Gutiérrez, Chis., 18 de febrero de 1984, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Domingos Culturales Matutinos, Auditorio Nacional, INBA. México, D. F., marzo-abril de 1984, ACND.
El lago de los cisnes, INBA/DDF/Secretaría General de Desarrollo Social. México, D. F., 1984, ACND.
Programa de mano. INBA, Secretaría de Programación y Presupuesto, México, D.F., abril, 1984, ACND.
Programa Cultural Feria de San Marcos, Teatro Morelos, INBA/SEP Cultura. Aguascalientes, Ags., 6 de mayo de 1984, ACND.
Temporada de Primavera, Compañía Nacional de Danza, CND, TBA, INBA/SEP Cultura. México, D. F., mayo de 1984, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Temporada de Primavera, INBA/SEP. México, D. F., 1984.
Compañía Nacional de Danza, Temporada de Primavera, TBA, SEP Cultura. México, D. F., mayo-junio de 1984, ACND.
1er Festival de Música y Danza, Compañía Nacional de Danza, Auditorio Benavente, 30 de mayo de 1984, ACND.
Carmina Burana, Teatro del Estado, Universidad Veracruzana. Jalapa, Ver., junio de 1984, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Domingos Culturales Matutinos, Auditorio Nacional, INBA/SEP Cultura. México, D. F., 15 de julio de 1984, ACND.
Domingos Culturales, Segunda temporada, CND, Auditorio Nacional, INBA/SEP Cultura. México, D. F., julio de 1984, ACND.
Domingos Culturales Matutinos, Segunda temporada, Auditorio Nacional, INBA/SEP Cultura. México, D. F., agosto de 1984, ACND.

Domingos Culturales, Segunda temporada, CND. México, D. F., agosto de 1984, ACND.
Sansón y Dalila, TBA, septiembre de 1984, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TBA, INBA/SEP Cultura. México, D. F., 9 y 23 de octubre de 1984, ACND.
XII Festival Internacional Cervantino, CND, Teatro Juárez. Guanajuato, Gto., 30 de octubre de 1984, ACND.
XII Festival Internacional Cervantino, Explanada de la Alhóndiga. Guanajuato, Gto., 31 de octubre de 1984, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño, INBA/SEP Cultura. México, D. F., noviembre-diciembre de 1984, Archivo Carmen Correa (ACC).
CND, Temporada de Otoño, 1984, ACC.
Compañía Nacional de Danza, Teatro de Bellas Artes, INBA/SEP Cultura. México 1984, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño, TBA, INBA/SEP Cultura. México, D. F., 1984, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño, TBA, INBA/SEP Cultura, noviembre de 1984, ACND.
Carmina Burana, CND, Teatro de la Ciudad, Gobierno Estado de Nuevo León/INBA/SEP Cultura, diciembre de 1984, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño, TBA y Auditorio Nacional, INBA/SEP Cultura, diciembre de 1984, ACND.
Fiesta de Cri-Crí, CND, funciones escolares, TD, INBA/SEP Cultura. México, D. F., enero de 1985.
II Festival de Música y Danza, INBA. México, D. F., 15 de febrero de 1985, ACND.
El lago de los cisnes, CND, INBA/DDF. México, D. F., 1985, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Domingos Culturales Matutinos, AN, INBA/SEP Cultura. México, D. F., marzo de 1985, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Domingos Culturales Matutinos, AN, INBA/SEP Cultura. México, D. F., abril de 1985, ACND.
Temporada de Primavera, CND, TBA, INBA/SEP Cultura. México, D. F., abril-mayo de 1985, ACND.
La bella durmiente del bosque, CND, Temporada de Primavera, TBA, INBA/SEP Cultura. México, D. F., mayo de 1985, ACND.
VI Festival Internacional de Arte, Primavera Potosina, Gobierno del Estado/Secretaría de Turismo. San Luis Potosí, S. L. P., del 17 al 26 de mayo de 1985, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Teatro Manuel Doblado, INBA/SEP Cultura. León, Gto., mayo de 1985, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Universidad Veracruzana. Xalapa, Ver., junio de 1984, ACC.
Compañía Nacional de Danza, Temporada UNAM, SMC, INBA/Difusión Cultural UNAM. México, D. F., agosto-septiembre de 1985, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Instituto Cultural de Aguascalientes/Cigarrera La Moderna/SEP Cultura/INBA. Aguascalientes, Ags., octubre-noviembre de 1985, ACND.
CND, Instituto Michoacano de Cultura, Centro de Convenciones de Morelia. Morelia, Mich., noviembre de 1985, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Temporada Cultural de Otoño, Teatro Juárez, INBA/SEP Cultura/ISSSTE/DDF. Guanajuato, Gto., noviembre de 1985, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Temporada Cultural de Otoño, TBA. México, D. F., noviembre de 1985, ACND.
El cascanueces, TBA, INBA/Fomento Cultural Somex. México, D. F., diciembre de 1985, ACND.
Temporada de Otoño, *El cascanueces,* CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., diciembre de 1985, ACND.
Compañía Nacional de Danza, INBA/SEP Cultura/Corredor Cultural del Noreste/Programa Cultural de las Fronteras, enero-febrero de 1986, ACND.
El lago de los cisnes, INBA/DDF/Socicultur. México, D. F., 1986, ACND.
Domingos Culturales Matutinos, CND, Auditorio Nacional, INBA/SEP. México, D. F., 1986, ACND.
Domingos Matutinos Culturales. México, D. F., abril de 1986, ACND.
2º Festival de Primavera, CND, Centro Histórico de la Ciudad de México, CND/INBA/DDF. México, D. F., 1986, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Temporada de Primavera, TBA, INBA/SEP. México, D. F., 1986, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Temporada de Primavera, TBA, INBA/SEP. México, D. F., 3 y 17 de mayo de 1986, ACND.

Compañía Nacional de Danza, Temporada de Primavera, TBA, INBA/SEP. México, D. F., mayo de 1986, ACND.
CND, AN, agosto de 1986, ACC.
Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda Central, INBA/SEP. México, 1986, AJC.
7º Festival de Arte. Primavera Potosina, Programa general. San Luis Potosí, S. L. P., del 18 al 25 de mayo de 1986, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Domingos Culturales Matutinos, Auditorio Nacional, INBA/SEP. México, D. F., agosto de 1986, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Ballet de Cámara, INBA/Casa de la Cultura de Córdoba. Córdoba, Ver., 28 de mayo de 1986, ACND.
Compañía Nacional de Danza, INBA/SEP Cultura. México, D. F., septiembre de 1986, ACND.
Compañía Nacional de Danza, XIV FIC, INBA/SEP. Guanajuato, Gto., 30 de octubre de 1986, ACC.
XIV FIC, CND, Explanada, INBA/SEP. Guanajuato, Gto., octubre de 1986, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño, TBA, INBA/SEP. México, D. F., noviembre de 1986, ACND.
Temporada de Otoño de la Compañía Nacional de Danza, TBA, INBA/SEP. México, D. F., noviembre de 1986, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño, *El cascanueces*. México, D. F., diciembre de 1986, ACND.
El lago de los cisnes, INBA/SEP. México, D. F., 1987, ASR.
Noche de Gala, CND, TBA, INBA/Club de Clubes/DDF. México, D. F., marzo de 1987, ACND.
Compañía Nacional de Danza, AJOD, Universidad Autónoma de Querétaro. Querétaro, Qro., abril de 1987, ACND.
Compañía Nacional de Danza, AN, INBA/SEP. México, D. F., abril de 1987, ACND.
CND, Zacatecas en la Cultura, Teatro de la Ciudad de Fresnillo y Teatro Hinojosa, Instituto Cultural de Zacatecas/INBA/Gobierno del Estado/SEP. Fresnillo, Zac., abril de 1987, ACND.
CND, Auditorio Universitario, Universidad Juárez. Durango, Dgo., 20 de abril de 1987, ACND.
Feria de San Marcos 1987, Instituto Cultural de Aguascalientes/INBA/Cigarrera La Moderna. Aguascalientes, Ags., 8 de mayo de 1987.
Compañía Nacional de Danza, Teatro Pedro Díaz, Casa de la Cultura de Córdoba/INBA/SEP. Córdoba, Ver., mayo de 1987, ACND.
Compañía Nacional de Danza, INBA/Ayuntamiento de Xalapa. Xalapa, Ver., 16 de mayo de 1987, ACND.
Feria de San Marcos, Instituto Cultura de Aguascalientes/INBA/Cigarrera La Moderna. Aguascalientes, Ags., 16 de abril de 1987, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Domingos Matutinos de Danza, TI, INBA. México, D. F., mayo de 1987, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Gobierno del Estado de Nayarit/INBA, mayo de 1987, ACND.
CND Décimo Aniversario, TBA, INBA/SEP, noviembre de 1987.
Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño, INBA/SEP. México, D. F., noviembre de 1987, ACC.
Compañía Nacional de Danza, Cámara Nacional de la Industria de la Transformación/Delegación Morelos/Jardín Borda/INBA. Cuernavaca, Mor., noviembre de 1987, ACND.
Festival Cultural de Sinaloa, CND, INBA/Aeroméxico. Culiacán, Sin., 27 de noviembre de 1987, ACND.
El cascanueces, CND, X Aniversario, TBA, INBA/SEP. México, D. F., diciembre de 1987, ACND.
El cascanueces, CND, INBA/Presidencia Municipal de León. León, Gto., 29 de enero de 1988, ACND.
Domingos Matutinos de Danza, CND, AN, INBA/SEP. México, D. F., febrero de 1988, ACND.
Compañía Nacional de Danza, INBA/Difocur/Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional. Culiacán, Sin., 10 de febrero de 1988, ACND.
Juegos Florales de Mazatlán, Gobierno del Estado de Sinaloa/Ayuntamiento de Mazatlán. Mazatlán, Sin., febrero de 1988, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TC, INBA/SEP/Socicultur/DDF. México, D. F., 19, 20 y 21 de febrero de 1988, ACND.
Domingos Matutinos de Danza, CND, AN, INBA/SEP. México, D. F., 28 de febrero de 1988, ACND.
Programas de mano, carteles y volantes, Compañía Nacional de Danza, 1987, ACND.

XV Festival Cervantino, CND, Teatro Juárez, SRE/Gobierno del Estado de Guanajuato/SEP. Guanajuato, Gto., 28 de octubre de 1987.
XV FIC, CND, SRE/SEP/Gobierno del Estado de Guanajuato/INBA, octubre-noviembre de 1987, ACND.
El lago de los cisnes, CND, INBA/SEP/Sociocultur. México, D. F., marzo de 1988, ACND.
Temporada de Ópera y Ballet, Primavera-Verano 88, CND, TBA, INBA/SEP. México, D. F., 1988.
Compañía Nacional de Danza, Ciclo de funciones escolares, Día del niño, AN, INBA/SEP. México, D. F., abril de 1988, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TBA, INBA/SEP. México, D. F., 30 de abril de 1988, ACND.
Suite infantil. Cri-Crí, CND, INBA/SEP/DDF. México, D. F., mayo de 1988, ACND.
La fille mal gardée, Teatro Ángela Peralta, Danza Mexicana, A. C., 8 de mayo de 1988, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Plantilla de personal artístico, BNA.
Temporada de Ópera y Ballet, Primavera-Verano de 1988, TBA, INBA/SEP. México, D. F., mayo de 1988, ACND.
CND, TI. México, D. F., mayo-junio de 1988, ACND.
Temporada escolar 88, CND, TD, INBA. México, D. F., mayo de 1988, ACND.
Aída, CND, TBA, INBA/SEP, mayo de 1988, ACND.
Programas de mano, carteles y volantes, CND, SEP/INBA, 1988, ACND.
Ballet Clásico de Cámara, CND, Centro Cultural Cuajimalpa, Sociocultur. México, D. F., junio de 1988, ACND.
Ballet Clásico de Cámara, Zacatenco. México, D. F., junio de 1988, ACND.
La flauta mágica, TBA, INBA/SEP. México, D. F., junio de 1988, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Plantilla de personal artístico, Expediente CND, ACND-BNA.
Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño, XX Aniversario, TBA, INBA/SEP. México, D. F., septiembre-octubre de 1987, ACND.
Compañía Nacional de Danza del INBA, I Festival Querétaro, Ciudad Barroca, s/créditos, ACND.
Ballet Neoclásico, TD, INBA/SEP. México, D. F., agosto de 1988, ACND.
Octubre de Ballet, CND, Auditorio Nacional, TD y Teatro de los Insurgentes. México, D. F., octubre de 1988, APA.
Octubre de Ballet, Compañía Nacional de Danza, Primer programa, TD, s/r. México, D. F., octubre de 1988, ACND.
Compañía Nacional de Danza, AN, s/r. México, D. F., octubre de 1988, ACND.
Suite infantil. La fiesta de Cri-Crí, TD, INBA/SEP. México, D. F., 28 de noviembre de 1988, APA.
Programas de mano, carteles y volantes, CND, ACND.
Ballet Neoclásico, INBA/Instituto Zacatecano de Cultura/Patronato del Teatro de la Ciudad de Fresnillo. Fresnillo, Zac., 16 de noviembre de 1988, ACND.
CND, Teatro de la Juventud, Delegación Álvaro Obregón, INBA, ACND.
CND, Teatro de la danza, INBA/SEP, 28 de noviembre, ACND.
El cascanueces, TBA, INBA/SEP. México, D. F., diciembre de 1988, APA.
XII Festival Internacional Cervantino, CND. Guanajuato, Gto., 9 de octubre de 1984.
Compañía Nacional de Danza, Décimo Aniversario, TBA, INBA/SEP. México, D. F., noviembre de 1987, ACC.
El lago de los cisnes, CND, INBA/DDF. México, D. F., 1989, ACND.
Cuarto Homenaje Una vida en la danza, TBA, CNCA/Cenidi Danza/INBA. México, D. F., 29 de abril de 1989, ACND.
Suite infantil. La fiesta de Cri-Crí, CND, INBA/SEP/Telmex. México, D. F., abril de 1989, ACND.
Temporada de Otoño, CND, TBA, Conaculta/INBA/Inverlat. México, D. F., septiembre de 1989, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TBA, INBA/CNCA/Inverlat. México, D. F., septiembre de 1989, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., 20 de mayo de 1989, ACC.
Homenaje a la maestra Clementina Otero, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., 9 de octubre de 1989, ACND.
Otoño Cultural Hidalgo 89, El Cervantino en la Universidad, Teatro del Auditorio del Estado, del 11 al 29 de octubre de 1989, ACND.
Otoño Cultural Hidalgo 89, El Cervantino en la Universidad, Función de Gala, SEP/DIF/INBA/FIC/Conaculta/SRE/Gobierno del Estado de Hidalgo, octubre de 1989, ASR.

Tercer Festival Cultural Sinaloa, 1989, CND, Mexicana de Aviación/Aeroméxico/Aerocalifornia/Conaculta/INBA/Gobierno del Estado de Sinaloa, noviembre de 1989, ACND.
XVII Festival Internacional Cervantino, CND, TJ, Conaculta/Gobierno del Estado de Guanajuato/SRE/INBA. Guanajuato, Gto., octubre de 1989, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Función de Gala, Festival Guadalajara 90, Ayuntamiento de Guadalajara/Banca Promex/Gobierno Constitucional del Estado de Jalisco. Guadalajara, Jal., febrero de 1990, ACND.
Compañía Nacional de Danza, INBA/Socicultur/FIC. México, D. F., del 1 de marzo al 1 de abril de 1990. Programas de mano, carteles y volantes, Compañía Nacional de Danza, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Temporada de primavera 1990, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., mayo-junio de 1990, ASR.
Feria Carmen 90, CND, Auditorio Miguel Zepeda García, Conaculta/INBA. Ciudad del Carmen, Camp., julio de 1990, AJC.
Cervantino 90, CND, Gobierno del Estado de Guanajuato/Conaculta/SRE/AT&T. Guanajuato, Gto., 1990, ASR.
Compañía Nacional de Danza, Segundo Gran Festival Ciudad de México, TBA, Conaculta/INBA/IMSS/UNAM. México, D. F., agosto de 1990, ASR.
Compañía Nacional de Danza, SMC, Conaculta/INBA/Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. México, D. F., septiembre de 1990, ASR.
El lago de los cisnes, CND, INBA/CNCA/Socicultur/DDF. México, D. F., 199, ACND.
Primera Temporada Otoño Cultural, Universidad de las Américas, INBA/Conaculta. Puebla, Pue., septiembre de 1990, ASR.
Compañía Nacional de Danza, Gala de Ballet, TPC, Pro-Arte. Mérida, Yuc., 20 de septiembre de 1990, ASR.
Compañía Nacional de Danza, TD, Secretaría de Educación y Cultura/Hospicio Cabañas. Guadalajara, Jal., octubre de 1990, ASR.
Gala de Ballet, CND, Teatro Degollado. Guadalajara, Jal., 20 de octubre de 1990, ASR.
Cuarto Festival Cultural Sinaloa, CND, ISSSTE/INBA/Conaculta/Difocur/Gobierno del Estado de Sinaloa, noviembre de 1990, ASR.
Gala de Ballet, CND, TBA, CNCA/INBA. México D. F., abril de 1991, AJC.
Compañía Nacional de Danza, TBA, CNCA/INBA, abril de 1991, ACND.
Gran Gala de Ballet, "Los grandes solistas de México", Academia de la Danza de Cuernavaca/Clarion Suites/Raquet Club. Cuernavaca, Mor., 20 de abril de 1991, AJC.
VI Homenaje Una vida en la danza, CND, TBA, INBA/CNCA/UNESCO. México, D. F., 27 de abril de 1991, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TBA, CNCA/INBA/SRE. México, D. F., 30 y 31 de mayo de 1991, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TBA, INAH/CNCA. México, D. F., junio de 1991, ACND.
Compañía Nacional de Danza, CNCA/IMSS/Gobierno del Estado de Sinaloa. Sinaloa, noviembre de 1991, ACND.
Club de Banqueros de México, CND, TBA, CNCA/INBA, 2 de diciembre, sin año, ACND.
Volante, Compañía Nacional de Danza, *El cascanueces*, CNCA/INBA, diciembre de 1991, ACND.
450 Aniversario de Guadalajara, Teatro Degollado, CND, INBA/Conaculta/Ayuntamiento de Guadalajara. Guadalajara, Jal., 26, 27 y 28 de febrero de 1992, ACND.
El lago de los cisnes, CND, Conaculta/INBA. México, D. F., marzo-abril de 1992, ACND.
Día Internacional de la Danza, CND, INBA/Conaculta. México, D. F., 29 de abril de 1992, ACND.
Temporada de Primavera, CND, TBA, CNCA/INBA. México, D. F., abril de 1992, ACND.
Carmina Burana, CND, Teatro de la Paz, Gobierno del Estado de San Luis Potosí/XIII Festival de Arte, Primavera Potosina/Consejo Estatal para la Cultura y las Artes/Conaculta/INBA. San Luis Potosí, S. L. P, 22 de mayo de 1992, ACND.
Compañía Nacional de Danza, CNCA/INBA/Instituto Cultural de Aguascalientes. Aguascalientes, Ags., 24 de mayo de 1992, ACND.
Compañía Nacional de Danza, 5° Festival Ciudad de México, Teatro Julio Castillo, INBA/IMSS/Cervecería Modelo, s/f, AJC.
Otoño Cultural Hidalgo 92, Programa general, CNCA/DIF/IMSS/INBA/Gobierno de Hidalgo, octubre de 1992, ACND.

Sexto Festival Cultural Sinaloa, Gobierno del Estado de Sinaloa/Festival Cultural de Sinaloa/INBA/CNCA/ISSSTE. Culiacán, Sin., del 23 de octubre al 7 de noviembre de 1992, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TPC, Gobierno del Estado de Yucatán/INBA/CNCA/Instituto Cultural de Yucatán. Mérida, Yuc., 14 y 15 de noviembre de 1992, ACND.
El cascanueces, CND, TBA, INBA/Conaculta/Serfin. México, D. F., diciembre de 1992, ASR.
El lago de los cisnes, CND, INBA/CNCA/Socicultur/DDF/FIC. México, D. F., del 23 de febrero al 3 de abril de 1993, ACND.
Compañía Nacional de Danza, SMC, Conaculta/INBA/Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. México, D. F., marzo de 1993, ASR.
Coppélia, Teatro de la Ciudad San Francisco, Instituto Hidalguense de la Cultura/DIF/Gobierno del Estado de Hidalgo. Pachuca, Hgo., 18 de marzo de 1993, ASR.
Octavo Homenaje Una vida en la danza, TBA, CNCA/INBA. México, D. F., 29 de abril de 1993.
Programa general Temporada de Primavera, CND, ACND.
Coppélia, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., mayo de 1993, ASR.
Giselle, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., junio de 1993, ASR.
Día Internacional de la Danza, Gran celebración a la vida, TBA, INBA/Canal 22/UNESCO/Radio Educación/DDF. México, D. F., 29 de abril de 1994, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., junio de 1994, ACND.
9º Homenaje Una vida en la danza, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., 1 de agosto de 1994, ACND.
Encore! Society for the Performing Arts, octubre de 1994, ACC.
Compañía Nacional de Danza, INBA/Conaculta/H. Ayuntamiento de Mazatlán. Mazatlán, Sin., noviembre de 1994, ACC.
Compañía Nacional de Danza, Circuito Artístico de la Frontera Sur, CND/INBA/Coordinación de Descentralización Lotería Nacional, noviembre de 1994, ACND.
Gala de finalistas del I Concurso Nacional de Ballet, CND, TBA. México, D. F., 29 de enero de 1995, AJC.
XI Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, Conaculta/DDF/INBA. México, D. F., del 15 al 31 de marzo de 1995, ACND.
Romeo y Julieta, CND, TBA, CNCA/INBA. México, D. F., mayo de 1995, AJC.
Fanfarria, Carmina Burana, CND, TBA, CNCA/INBA. México, D. F., junio de 1995, AJC.
Serenata, Deseo y El pájaro de fuego, CND, TBA, CNCA/INBA. México, D. F., junio de 1995, AJC.
X Homenaje Una vida en la danza, TBA, INBA/Conaculta/Cenidi Danza. México, D. F., agosto de 1995, ACND.
Tres de danza, Teatro de las Artes, CNCA/Centro Nacional de las Artes/INBA. México, D. F., agosto, sin año, AJC.
Septiembre á Biarritz, Les Ballets, Palais des Festivals, Biarritz Culture. Biarritz, Francia, septiembre de 1995, ACND.
Festival de Otoño en San Ángel, CND, Conaculta/Fonca/DDF. México, D. F., del 1 al 8 de octubre de 1995, ACND.
Serenata, Muñecos, Don Quijote (pas de deux), ¡Esquina bajan!, CND, TBA, CNCA/INBA. México, D. F., octubre-noviembre de 1995, AJC.
Compañía Nacional de Danza, Centro Cultural Tijuana, INBA, 21 de octubre de 1995, ACND.
Compañía Nacional de Danza, INBA/Gobierno de B. C. S./Instituto Sudcaliforniano de Cultura/ISSSTE/SEP Cultura. Baja California Sur, 22 de octubre de 1996, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Conaculta/INBA/Consejo para la Cultura de León/Presidencia Municipal. León, Gto., noviembre de 1996, ACND.
Compañía Nacional de Danza, INBA/Conaculta, 16 de noviembre de 1995, ACND.
En Zacatecas, Compañía Nacional de Danza, INBA/Instituto Zacatecano de Cultura/Universidad Autónoma de Zacatecas. Zacatecas, Zac., 17 de noviembre de 1995, ACND.
CND, Teatro de Aguascalientes, X aniversario, Instituto Cultural de Aguascalientes. Aguascalientes, Ags., 18 de noviembre de 1995, ACND.
El cascanueces, CND, TBA, CNCA/INBA. México, D. F., diciembre de 1995, AJC.
IV Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, INBA/Difusión Cultural UNAM/Centro Nacional de las Artes/SRE/Socicultur/Comité de Danza, Instituto Internacional de Teatro, UNESCO. México, D. F., diciembre de 1995, ACND.

El lago de los cisnes, 20 Aniversario, CND, CNCA/INBA/Socicultur/DDF. México, D. F., febrero-marzo de 1996, AJC.
Giselle en la Sala Covarrubias, CND, SMC, UNAM, INBA/Difusión Cultural UNAM. México, D. F., junio de 1996, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., septiembre-octubre de 1995, ACND.
Deseo, La sílfide y el escocés, CND, TBA, INBA/CNCA. México, D. F., octubre de 1996, ACND.
XIII Otoño Cultural del Mayab 96, CND, TPC, III Festival de Danza Oc'ohtic, INBA/Instituto de Cultura de Yucatán/Conaculta. Mérida, Yuc., 11 de noviembre de 1996, ACND.
Homenaje Nacional a Guillermina Bravo, III Festival de Danza del Golfo, INBA. Xalapa, Ver., ACND.
Programa de Danza Escolar, CND, TD, CNCA/CND/INBA. México, D. F., noviembre de 1996, ACND.
2° Festival de Otoño Cultural San Ángel, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Cultural San Ángel. México, D. F., 15 de noviembre de 1996, ACND.
El cascanueces, CND, TBA, INBA/CNCA. México, D. F., diciembre de 1996, AJC.
El lago de los cisnes, CND, Conaculta/INBA/Socicultur/DDF. México, D. F., 1997, AJC.
Compañía Nacional de Danza, TBA. México, D. F., junio de 1997, ACND-BNA.
Día Internacional de la Danza, Teatro de las Artes, Cenart/Consejo Nacional de las Artes/INBA. México, D. F., 29 de abril de 1997, ACND.
Giselle, CND, Teatro Raúl Flores Canelo, Centro Nacional de las Artes, Conaculta. México, D. F., marzo de 1997, ACND.
Primavera Cultural del Mayab, CND, TPC, Instituto de Cultura de Yucatán/INBA/Mexicana de Aviación. Mérida, Yuc., abril de 1997, ACND.
Teatro Nacional, Temporada del Centenario 1887-1997, CND, Banco Nacional/Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. San José, Costa Rica, abril de 1997, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Temporada de Primavera, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., mayo-junio de 1997, ACC.
Temporada de Primavera, CND, TBA, INBA. México, D. F., junio de 1997, ACND.
El lago de los cisnes, CND, Conaculta/INBA/Socicultur/DDF. México, D. F., 1997, AJC.
Compañía Nacional de Danza, TBA. México, D. F., junio de 1997, ACC.
Taller de la Compañía Nacional de Danza, TJC, INBA/CNCA. México, D. F., mayo de 1997, AJC.
XII Homenaje Una vida en la danza, TBA. México, D. F., agosto de 1997, ACND.
Temporada de Otoño, *Hoy no circula,* TBA, INBA. México, D. F., septiembre de 1997, AJC.
Programa de mano, ACND.
Programa de danza escolar, TD, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/INBA. México, D. F., octubre de 1997, ACND.
Compañía Nacional de Danza, V Festival de Otoño, Teatro de la Reforma. Matamoros, Tamps., octubre de 1997, ACND.
3er Festival de Otoño Cultural San Ángel, CND. México, D. F., 19 de octubre de 1997, ACND.
Taller de la CND, SMC, "Programas Dos", INBA/CND/Difusión Cultural UNAM. México, D. F., octubre de 1997, ACND.
IV Festival Nacional de Danza Oc'ohtic, Teatro Daniel Ayala, INBA/Conaculta/Mexicana de Aviación/Instituto de Cultura de Yucatán/Gobierno del Estado. Mérida, Yuc., noviembre de 1997, ACND.
El cascanueces, CND, TBA, CNCA/INBA. México, D. F., noviembre-diciembre de 1997, AJC.
El lago de los cisnes, CND, isleta del viejo Bosque de Chapultepec, CNCA/INBA/Gobierno del Distrito Federal. México, D. F., febrero de 1998, AJC.
Gala de Ballet, CND-JBF, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., febrero de 1998, AJC.
Samson et Dalila, CND, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., marzo de 1998, ACND.
V Festival Cultural de Primavera, H. Ayuntamiento Constitucional de Nezahualcóyotl. México, D. F., marzo de 1998, ACND.
XIV Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, Fomento Cultural y Deportivo Covarra, A. C./Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes/Gobierno del Distrito Federal. México, D. F., marzo de 1998, ACND.
CND, Festival Cultural Zacatecas 1998, ACC.

Danza rock, CND, Sala Miguel Covarrubias, UNAM, Difusión Cultural UNAM/INBA. México, D. F., mayo de 1998, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Temporada 1998, TBA, INBA, s/f, AJC.
Danza, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., julio de 1998, ACND.
Carmina Burana, Minor threat, 35 Aniversario de la CND, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., agosto de 1998, AJC.
Compañía Nacional de Danza, *Don Quijote,* TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., agosto-septiembre de 1998, ACC.
Programa general del I Festival Tlalpan 98, Instituto de la Cultura de la Ciudad de México/Patronato Festival Tlalpan/Ciudad de México/DDF. México, D. F., agosto de 1998, ACND.
XIII Homenaje Una vida en la danza, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., agosto de 1998, ACND.
Le Temps d'Aimer. Le Cahier de Biarritz Culture, Les Ballets. Biarritz, Francia, del 4 al 19 de septiembre de 1998, ACND.
3er Festival Anual Internacional de Miami, American Airlines, septiembre de 1998, ACND.
Carmina Burana y *Raymonda*, 35 Aniversario del CNA, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., octubre de 1998, AJC.
II Festival de Danza Tabasco 98, CND, Teatro Esperanza Iris, DIF/INBA/Gobierno de Tabasco. Villahermosa, Tab., noviembre de 1998, ACND.
Compañía Nacional de Danza, X Aniversario del Centro Cultural Tlalpan, CND/Delegación Tlalpan. México, D. F., 12 de noviembre, ACND.
El cascanueces, 35 Aniversario de la CND, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., noviembre-diciembre de 1998, AJC.
Función especial Satmex, CND, TD, Conaculta/INBA/Coordinación Nacional de Danza, noviembre de 1998, ACND.
El lago de los cisnes, Conaculta/INBA/FIC. México, D. F., febrero de 1999, ACND.
Coppélia, CND, SMC, Difusión Cultural UNAM/Conaculta/INBA, marzo de 1999, ACND.
XV Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, Aeroméxico/Conaculta, Pemex/DDF. México, D. F., del 1 al 30 de marzo de 1999, ACND.
Carmina Burana y *Raymonda*, acto III, Conaculta/INBA/CND/AN. México, D. F., abril de 1999, ACND.
Carmina Burana y *Raymonda*, acto III, CND, Junio Musical 99, Universidad Veracruzana/Conaculta/INBA/Fonca. Veracruz, Ver., mayo de 1999, ACND.
Taller de la Compañía Nacional de Danza, Delegación Tlalpan, Conaculta/INBA/Centro Cultural Tlalpan. México, D. F., 18 de agosto de 1999, ACND.
Festival Internacional Cervantino, *Onegin*, CND, FIC/Gobierno del Estado de Guanajuato/Canal 22. Guanajuato, Gto., octubre de 1999, ACND.
Onegin, CND, TBA, Conaculta/INBA/FIC. México, D. F., octubre-noviembre de 1999, AJC.
Festival Internacional Tamaulipas 99, Patronato Cultural Victoria, A. C./Festival Sierra Madre/Gobierno del Estado de Tamaulipas. Tamaulipas, del 13 al 24 de octubre de 1999, ACND.
6ª Gala Latinoamericana de Ballet Clásico Moderno, Latinoamérica Creadora, Fundación Ballet Teatro de Asunción/Conaculta/INBA. Asunción, Paraguay, octubre de 1999, ACND.
Festival del Desierto, Conaculta/INBA. San Luis Potosí, S. L. P., 31 de octubre de 1999, ACND.
XII Jornadas Alarconianas y LXII Feria Nacional de la Plata, Conaculta/INBA/Gobierno del Estado de Guerrero/Instituto Guerrerense de la Cultura. Taxco, Gro., noviembre de 1999, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Gala de Ballet, Teatro Galerías, CND, INBA/Festival de las Artes Zapopan 99. Zapopan, Guadalajara, noviembre de 1999, ACND.
Festival Internacional Tamaulipas, Nuevo Laredo 99, Gala de Ballet, Conaculta/INBA. Nuevo Laredo, Tamps., noviembre de 1999, ACND.
El cascanueces, CND, TBA, Conaculta/INBA, diciembre de 1999, ACND.
CND, Programa cultural 2000, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Vive la magia, Instituto Estatal de la Cultura/Instituto Cultural de León/Conaculta/INBA, febrero de 2000, ACND.
Carnaval Mazatlán 2000, LXVII Juegos Florales, Conaculta/Gobierno del Estado de Sinaloa/Difocur, marzo de 2000, ACND.

Temporada 2000, CND, *Carmina Burana,* Teatro Pablo de Villavicencio, Conaculta/INBA/CND/SEP/Difocur. Culiacán, Sin., 5 y 6 de marzo de 2000, ACND.
El lago de los cisnes, Conaculta/INBA/FIC, marzo-abril de 2000, ACND.
XVI Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, Conaculta/Ciudad de México. México, D. F., del 23 de marzo al 13 de abril de 2000, ACND.
XV Aniversario Día Internacional de la Danza, Conaculta/INBA/Cenart/Fonca. México, D. F., 29 de abril de 2000, ACND.
Carmen, CND, TBA, Conaculta/INBA, abril-mayo de 2000, ACND.
Carmina Burana, Homenaje a Nellie Happee por su 50 aniversario de trayectoria artística, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., mayo de 2000, AJC.
Don Quijote, CND, Teatro del Estado, Universidad Veracruzana/ Conaculta/INBA/Gobierno del Estado de Veracruz. Veracruz, Ver., junio de 2000, ACND.
La fille mal gardée, Programa Nacional de Danza Escolar, Conaculta/INBA/TD, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Temporada Millennium, Teatro de las Artes, Conaculta/INBA/Cenart. México, D. F., del 22 al 25 de junio de 2000, ACND.
CND, Conaculta/INBA/Consejo para la Cultura de Nuevo León, s/f, ACND.
Festival Internacional Tamaulipas 2000, Conaculta/INBA/Gobierno del Estado de Tamaulipas, del 12 al 22 de octubre de 2000, AJC.
Despedida de la primera bailarina Tihui Gutiérrez, CND, TBA, INBA/Conaculta, 12 de noviembre de 2000, AJC.
La fille mal gardée", CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., febrero de 2001, ACND.
XXV Temporada de *El lago de los cisnes*, CND, Conaculta/FIC/INBA/DDF. México, D. F., febrero de 2001, ACND.
Festival Ciudad de San Luis Potosí CND, Conaculta/INBA/Festival Centro Histórico de la Ciudad de México, del 23 de marzo al 1 de abril de 2001, ACND.
La fille mal gardée, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., abril-mayo de 2001, ACND.
Encuentro Binacional de Danza México-España-Venezuela, CND, TUM, INBA/UABC/Aeroméxico/ Cervecería Cuauhtémoc. Mexicali, B. C., 26 de abril de 2001, ACND.
Un desierto para la danza 2001, CND, Conaculta/INBA/TV Azteca, 28 de abril de 2001, ACND.
XVI Día Internacional de la Danza, CND, CNA/Conaculta/INBA. México, D. F., 29 de abril de 2001, ACND.
XVI Día Internacional de la Danza, CND, Teatro de las Artes, CNA/INBA/Conaculta. México, D. F., 29 de abril de 2001, ACND.
Don Quijote, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., mayo de 2001, ACND.
Onegin, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., junio de 2001, ACND.
7ª Gala de Ballet Latinoamérica Siglo XXI, CND, Fundación Ballet Teatro de Asunción. Asunción, Paraguay, junio de 2001, ACND.
Milennium, CND, TDA, Conaculta/INBA. México, D. F., del 5 al 8 de julio de 2001, ACC.
Programa Cultural del Nuevo Milenio, Teatro de los Héroes, DIF/Instituto Chihuahuense de la Cultura/ Conaculta/INBA. Chihuahua, Chih., febrero de 2000, ACND.
CND, AN, Centro de Arte y Cultura. México, D. F., 14 de septiembre de 2001, ACND.
La bayadera, CND, TBA, Conaculta/FIC/INBA. México, D. F., septiembre de 2001, ACND.
XXIX Festival Internacional Cervantino, CND, TMD, Conaculta/INBA/Gobierno del Estado de Guanajuato. León, Gto., octubre de 2001, ACND.
CND, Estrenos, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., noviembre de 2001, ACND.
La bayadera, CND, AN, Conaculta/Fonca/INBA. México, D. F., noviembre de 2001, ACND.
3er Festival Internacional de Puebla, Gala de Ballet, CND, Teatro Principal, Secretaría de Cultura de Puebla/ Festival Internacional Puebla/Gobierno del Estado de Puebla. Puebla, Pue., 25 de noviembre de 2001, ACND.
El cascanueces, CND, AN, Conaculta/INBA/AN. México, D. F., diciembre de 2001, ACND.
Función de Gala, CND, Ballet Clásico de Tapachula, XX Aniversario, Teatro de la Ciudad, Avon/Aeroméxico/ Hotel Tapachula. Tapachula, Chis., 2002, ACND.
Función de Gala, CND, 38 Aniversario de la Escuela Benemérito de las Américas, Conaculta/INBA, s/r, ACND.

Función de Gala en honor del Maestro Felipe Segura, CND, TD, Conaculta/INBA. México, D. F., febrero de 2002, ACND.
La fille mal gardée, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., marzo de 2002, ACND.
El lago de los cisnes, CND, Conaculta/FIC/INBA/DDF. México, D. F., marzo-abril de 2002, ACND.
Gala de Ballet, Jolgorio en Querétaro, CND, Auditorio Josefa Ortiz de Domínguez. Querétaro, Qro., marzo de 2002, ACND.
Compañía Nacional de Danza, Fundación Cultural de La Laguna, Para Florecer la Cultura en el Desierto. Torreón, Coah., marzo de 2002, ACND.
La fille mal gardée, CND, Conaculta/INBA/Gobierno del D. F. México, D. F., abril de 2002, ACND.
Dido y Eneas, Ciclo, espiral y fuga, CND, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., mayo de 2002, ACND.
La bayadera, CND, TBA, Conaculta/INBA/FIC. México, D. F., mayo de 2002, ACND.
Gala de Ballet, Feria de Puebla 2002, Fiestas de Mayo, CND, Conaculta/INBA/Comité de la Feria de Puebla. Puebla, Pue., mayo de 2002, ACND.
XV Jornadas Alarconianas, Conaculta/INBA/Gobierno del Estado de Guerrero/Instituto Guerrerense de la Cultura. Taxco, Gro., mayo de 2002, ACND.
El viaje a la luna, o el viaje a la x (de la luna a la Tierra), Millennium, Teatro de las Artes, Conaculta/INBA/Cenart. México, D. F., junio de 2002, ACND.
Festival Janambre, música y danza, CND, Conaculta/INBA/Instituto Tamaulipeco de Cultura, mayo-junio de 2002, ACND.
Gala de Ballet, *La fille mal gardée*, CND, Conaculta/INBA/Centro de las Artes. Monterrey, N. L., junio de 2002, ACND.
Gala de Ballet, CND, Conaculta/INBA/Instituto Municipal de Cultura de Saltillo. Saltillo, Coah., 10 de junio de 2002, ACND.
Ballet Función Infantil, CND, Conaculta/INBA, 11 de junio de 2002, ACND.
CND, Función de Gala, DIF/Gobierno del Estado de Durango. Durango, Dgo., junio de 2002, ACND.
CND, Gala de Ballet, Conaculta/INBA/Gobierno del Estado de Chihuahua/Instituto Chihuahuense de la Cultura. Ciudad Delicias, Chih., junio de 2002, ACND.
CND, *Onegin*, Teatro de los Héroes, Conaculta/INBA/Instituto Chihuahuense de la Cultura. Chihuahua, Chih., 18 de junio de 2002, ACND.
CND, Gala de Ballet, Conaculta/INBA/Instituto Oaxaqueño de las Culturas. Oaxaca, Oax., 21 de junio de 2002, ACND.
CND, *Onegin*, Conaculta/INBA. Oaxaca, Oax., 22 de junio de 2002, ACND.
CND, *Onegin*, Conaculta/INBA. Villahermosa, Tab., 24 y 25 de junio de 2002, ACND.
CND, La Gala, Conaculta/INBA. Villahermosa, Tab., 25 de junio de 2002, ACND.
CND, La Gala de Ballet, Conaculta Chiapas/INBA. Tuxtla Gutiérrez, Chis., 27 de junio de 2002, ACND.
CND, *Onegin*, Conaculta/INBA/Instituto de Cultura de Yucatán, junio-julio de 2002, ACND.
CND, *La fille mal gardée*, Conaculta/INBA/Instituto de Cultura de Yucatán. Mérida, Yuc., junio-julio de 2002, ACND.
CND, La Gala de Ballet. Campeche, Camp., julio de 2002, ACND.
Raymonda y *La sílfide y el escocés*, CND, Conaculta/INBA, septiembre de 2002, ACND.
VII International Ballet Festival of Miami 2002, Jackie Gleason Theatre Miami Beach, Amaturo Theatre, Broward Center for the Performing Art, Conaculta/INBA/Miami Hispanic Ballet/American Airlines, septiembre de 2002, ACND.
10 *Biennale de la Danse Terra Latina du Rio Grande a la Terre de Feu.* Lyon, Francia, del 10 al 29 de septiembre de 2002, ACND.
CND, Conaculta/INBA. México, D. F., septiembre de 2002, ACND.
Temporada en el Teatro de la Danza, CND, Conaculta/INBA. México, D. F., octubre de 2002, ACND.
Festival de Arte México 2002, CND, Conaculta/INBA/Hipódromo de las Américas. México D. F., del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 2002, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TBA, Conaculta/INBA. México, D. F., diciembre de 2002, ACND.
El cascanueces, CND, AN, Conaculta/INBA/Telmex. México, D. F., diciembre de 2002, ACND.
9° Festival de Primavera en Nezahualcóyotl, Gala de Ballet, CND, Conaculta/INBA. México, D. F., abril de 2002, ACND.
XVII Día Internacional de la Danza, CND, Conaculta/INBA/CNA. México, D. F., abril de 2002, ACND.

CND, TIC, Conaculta/INBA/Fonca/IMSS. México, D. F., agosto-septiembre de 2001, ACND.
Arte 01, Vive el arte diferente, CND, TD, Conaculta/INBA. México, D. F., octubre de 2001, ACND.
Temporada de Otoño, CND, TD. México, D. F., 1975.
Domingos Matutinos Culturales. México, D. F., 30 de marzo de 1986, ACND.
Hansel y Gretel, SHCP, 17 de abril de 1979, AJC.
Jazz, CND, TBA, INBA. México, D. F., enero de 1984, ACND.
Programa General Fiestas de Octubre 1991, ACND.
Estrenos de la CND, PBA, 26 de julio de 1994, Expediente CND, AVcom 162, C22, CGB, CND-BNA.
7° Festival Cultural de Primavera, Club Rotario de Aragón/Academia de Ballet del Bosque/Ayuntamiento de Netzahualcóyotl. México, D. F., 9 de abril de 2000, ACND.
Foro Experimental de la CND. México, D. F., junio de 2000, ACND.
Onegin, CND, TBA, Homenaje a Tihui Gutiérrez, Conaculta/INBA, septiembre-octubre de 2000, ACND.
Baile de máscaras, CND, TBA, INBA/SEP, s/f, 1978, AJC.
Carmina Burana, CND, TBA. México, D. F., 22 de mayo de 1984, ACND.
Domingos Culturales Matutinos. México, D. F., 23 de marzo de 1986, ACND.
Temporada de Otoño, CND, TD. México, D. F., 24 y 25 de octubre de 1975, ANH.
Gala de Ballet, TBA. México, D. F., 26 de agosto de 1977, ANH.
50 Aniversario, INBA/SEP. México, D. F., 28 de agosto de 1988, APA.
Fausto, TBA, INBA/SEP. México, D. F., 7 agosto de 1977, AJC.

Volantes

CND. México, D. F., agosto de 1985, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TBA. México, D. F., junio de 1997, ACC.
Teatro Principal, VI Festival Latinoamericano de la Danza en La Habana.
Compañía Nacional de Danza, Día Internacional de la Danza, TA, Conaculta/INBA. México, D. F., 29 de abril de 1999, ACND.
Carmina Burana, CND, Teatro Degollado, Banca Promex/Coca Cola/INBA/Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco/Conaculta. Guadalajara, Jal., octubre de 1997, ACND.
Compañía Nacional de Danza, TAP, INBA/H. Ayuntamiento de Mazatlán. Mazatlán, Sin., noviembre de 1994, ACND.
Danza por la paz, Tributo a Xavier Francis, Gobierno de la Ciudad de México. México, D. F., 16 de agosto de 1998, ACND.
Danzar, CND, Conaculta/INBA, octubre de 1998, ACND.
Domingos Culturales Matutinos, CND, AN, INBA/SEP Cultura. México, D. F., marzo-abril de 1985, ACND.
La fille mal gardée, Conaculta/INBA. México, D. F., junio de 2002, ACND.
Temporada artística otoño-invierno, Conaculta/INBA/Difocur. Culiacán, Sin., octubre de 1995, ACND.
Temporada de primavera, CND, TBA, INBA/Conaculta. México, D. F., abril-mayo de 1992, ACND.
CND, Nueva Generación, Teatro Isabela Corona, diciembre de 2001, ACND.

Entrevistas

Realizadas por María Cristina Mendoza con:
Ingeniero Salvador Vázquez Araujo, México, D. F., 4 de mayo de 2012.
Carmen Correa, México, D. F., 22 de agosto de 2012.
Cuauhtémoc Nájera, México, D. F., 27 de febrero de 2012.
Reyna Pérez, México, D. F., 18 de enero de 2012.
Nellie Happee, México, D. F., 28 de diciembre de 2009.
Carlos López, México, D. F., 10 de marzo de 2012.
Diana Angelini, México, D. F., 15 de febrero de 2012.
Horacio Lecona, México, D. F., 15 de agosto de 2012.
Laura Echevarría, México, D. F., 28 de marzo de 2012.

Silvia Unzueta (comunicación vía Internet), julio de 2012.

Realizada por Felipe Segura con:
Patricia Aulestia, 13 de marzo de 1989, en Charlas de Danza.

Glosario de siglas y acrónimos

- Academia de la Danza Mexicana (ADM)
- Aeronaves de México (Aeroméxico)
- American Ballet Theatre (ABT)
- Archivo Ana Mérida (AAM)
- Archivo Beatriz Correa (ABC)
- Archivo Carmen Correa (ACC)
- Archivo Compañía Nacional de Danza (ACND)
- Archivo General de la Nación (AGN)
- Archivo Isabel Ávalos (AIA)
- Archivo Jorge Cano (AJC)
- Archivo Nellie Happee (ANH)
- Archivo Patricia Aulestia (APA)
- Archivo Susana Benavides (ASB)
- Archivo Sylvie Reynaud (ASR)
- Archivo Tulio de la Rosa (ATR)
- Asociación Nacional de Actores (ANDA)
- Auditorio Josefa Ortiz de Domínguez (AJOD), en Querétaro, Qro.
- Auditorio Nacional (AN)
- Ballet Clásico de Bellas Artes (BCBA)
- Ballet Clásico de México (BCM)
- Ballet Clásico 70 (BC70)
- Ballet Concierto de México (BCoM)
- Ballet Contemporáneo de la ADM (BCoADM)
- Ballet de Bellas Artes (BBA)
- Ballet de Cámara (BC)
- Ballet Folklórico de México (BFM)
- Ballet Independiente (BI)
- Ballet México Contemporáneo (BMCo)
- Ballet Nacional de Cuba (BNC)
- Ballet Nacional de México (BNM)
- Ballet Nacional de Venezuela (BNV)
- Ballet Teatro de Bellas Artes (BTBA)
- Ballet Teatro del Espacio (BTE)
- Banco de Cédulas Hipotecarias (BCH)
- Bellas Artes (BA)
- Biblioteca Nacional de las Artes (BNA)
- Carlos Ocampo (CO) se cita como Expediente CO
- Centro Cultural Tijuana (Cecut)
- Centro Cultural Universitario (CCU)
- Centro de Información y Documentación de la Danza (CID-Danza)

• Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (Cenidi Danza) o (Cenidid)
• Centro Nacional de las Artes (CNA) o (Cenart)
• Centro Superior de Coreografía (Cesuco)
• Compañía Nacional de Danza (CND)
• Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA)
• Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) o (CNCA)
• Consejo Nacional para la Cultura y Recreación de los Trabajadores (Conacurt)
• Coordinación de Organismos Asistenciales, Culturales y Educativos de Campeche (Coracec)
• Dance Theatre of Harlem (DTH)
• Danza Mexicana, A. C. (Damac)
• Departamento del Distrito Federal (DDF)
• Desarrollo Integral de la Familia (DIF)
• Dirección de Acción Social, Cívica y Cultural (Socicultur)
• Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional (Difocur)
• Escuela Nacional de Arte de La Habana, Cuba (Cubanacán)
• Escuela Nacional de Danza (END)
• Escuela Nacional de Danza Clásica (ENDC)
• Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC)
• Festival Internacional Cervantino (FIC)
• Fondo Felipe Segura (FFS)
• Fondo Nacional para Actividades Sociales (Fonapas)
• Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca)
• Iniciativa Privada (IP)
• Instituto de Protección a la Infancia del Estado de México (IPIEM)
• Instituto de Seguridad Social del Estado de México y Municipios (ISSEMYM)
• Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE)
• Instituto Internacional de Teatro-UNESCO (IIT)
• Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE)
• Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS)
• Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)
• Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) o (INBA)
• Instituto Politécnico Nacional (IPN)
• Instituto Tecnológico de Sonora (Itson)
• Jeune Ballet de France (Joven Ballet de Francia) (JBF)
• Job Sanders (JS) se cita como Expediente JS
• Koninklijke Luchtvaart Maatschappij (Compañía Real de Aviación, en neerlandés) (KLM)
• Movimiento de la Danza Moderna Mexicana (MDMM)
• Nederlands Dans Theater (NDT)
• New York City Ballet (NYCB)
• Operadora de Centros de Espectáculos, S. A. (OCESA)
• Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés)
• Orquesta Sinfónica Nacional (OSN)
• Palacio de Bellas Artes (PBA)
• Petróleos Mexicanos (Pemex)
• Sala Miguel Covarrubias (SMC)
• Satélites Mexicanos (Satmex)
• Secretaría de Educación Pública (SEP)
• Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP)
• Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE)
• Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC)
• Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE)
• Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD)

- Taller Coreográfico de la UNAM (TCUNAM)
- Teatro Ángela Peralta (TAP), en Mazatlán, Sin.
- Teatro de Bellas Artes (TBA)
- Teatro del Bosque (TB)
- Teatro de la Ciudad de México (TCM) o (TC)
- Teatro de la Danza (TD)
- Teatro de las Artes (TDA)
- Teatro de los Insurgentes (TI)
- Teatro Esperanza Iris (TEI), en Villahermosa, Tab.
- Teatro Isabela Corona (TIC)
- Teatro Jiménez Rueda (TJR)
- Teatro Juan Ruiz de Alarcón (TJA), en Taxco, Gro.
- Teatro Juárez (TJ), en Guanajuato, Gto.
- Teatro Julio Castillo (TJC)
- Teatro Manuel Doblado (TMD), en León, Gto.
- Teatro Peón Contreras (TPC), en Mérida, Yuc.
- Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS)
- Universidad Autónoma de Baja California (UABC)
- Universidad Autónoma de Guanajuato (UAG)
- Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)
- Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
- Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP)
- Young Men's and Young Women's Hebrew Association (YM-YWHA)

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

María Cristina García Cepeda
Directora general

Jorge Salvador Gutiérrez Vázquez
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

Elizabeth Cámara García
Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Las instituciones oficiales de la danza clásica y la producción coreográfica nacional (1963-2003)
se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2014
en los talleres de Litográfica Cozuga, S. A. de C. V.,
Calzada de Tlatilco No. 78, Col. Tlatilco, C. P. 02860, México, D. F.
La edición consta de 300 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Coordinación de Publicaciones del INBA.

Este libro es un registro de la vida de las dos compañías oficiales de danza clásica en México (1963-2000), además de una revisión –dado el interés de la autora por los aspectos coreográficos– de los principales creadores de la danza clásica profesional.

La especificidad de la temática hace propia su lectura para los interesados en la historia de la danza mexicana, no obstante, el contexto que se desarrolla a través del texto puede resultar atractivo para cualquier lector interesado en esta actividad.

ISBN: 978-607-605-306-5

9 786076 053065

CONACULTA INBA CENIDID