CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA
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: Tortajada, Margarita y Rosa Reyna. *Entre aplausos y críticas detrás del muro. Alcances y transformaciones de la danza moderna nacionalista mexicana en la gira de 1957.* México, D.F. : CONACULTA, INBA, Cenidi Danza, 2012

ISBN: 9786076051801

Descriptores temáticos (palabras clave): danza moderna nacionalista mexicana, gira del Ballet Nacional Contemporáneo por Europa y Asia en 1957, Ballet Contemporáneo, Ballet Nacional de México, Rosa Reyna.

Además de esta versión en PDF existe una versión en línea que puede consultarse en:

http://www.cenididanza.bellasartes.gob.mx/PublicacionesBD/Gira_57/inicio.html

Ilustración: Portada de la revista Siempre No. 25, 1957, Antonio Arias Bernal



Entre aplausos y críticas detrás del muro. Alcances y transformaciones de la danza moderna nacionalista mexicana en la gira de 1957

Margarita Tortajada y Rosa Reyna (+)

Entre aplausos y críticas detrás del muro. Alcances y transformaciones de la danza moderna nacionalista mexicana en la gira de 1957

Margarita Tortajada y Rosa Reyna (+)

Índice

Presentación (Margarita Tortajada)..... 7

I. Entre aplausos y críticas detrás del muro. Alcances y transformaciones de la danza moderna nacionalista mexicana en la gira de 1957 (Margarita Tortajada)

1. El esplendor de la danza moderna nacionalista..... 11

2. Nueva danza moderna nacionalista y su contexto..... 21

3. Viajes de la danza moderna nacionalista: la "Gira del 57"..... 37

- Antecedentes
- Experiencia revitalizadora
- La prensa mexicana
- Trascendencia de la "aventura poética"
- Regreso triunfal

4. Temporada de 1958: nuevas propuestas..... 63

5. Reflexiones finales..... 73

II. La gira del Ballet Nacional Contemporáneo por Europa y Asia en 1957 (Rosa Reyna)

1. Testimonio y reflexiones..... 77

2. Evaluación de la gira..... 93

3. Itinerario de la gira (Moscú y China)..... 103

4. Entrevistas (por fecha y por persona)

Mario Vázquez..... **141**

Rocío Sagaón 22-10-85..... **165**

Rosa Reyna 10-2-1986..... **201**

José Solé 3-10-88..... **239**

Rosa Reyna 13-2-1989..... **261**

Dagoberto Guillaumin 3-7-89..... **281**

Emilio Carballido 24-7-89..... **289**

Guillermo Palomares 7-8-89..... **307**

Rosa Reyna 21-8-1989..... **331**

Flores Canelo 16-10-89..... **353**

Miguel Álvarez Acosta2 16-10- 89..... **363**

Valentina Castro 8-01-90..... **369**

Mario Orozco 15-01-90..... **393**

Rocío Sagaón mayo1990..... **429**

Adriana Siqueiros 1-6-90..... **451**

Federico Castro julio1993..... **473**

Beatriz Flores Castro 19-8-93..... **499**

III. Imágenes de la gira..... **519**

Presentación

Margarita Tortajada Quiroz

Este libro salda una deuda, una enorme deuda que tenía con la maestra Rosa Reyna, quien antes de morir me pidió que concluyera el proyecto que ella había comenzado años atrás.

Su objetivo era mostrar la importancia de la gira que en 1957 hicieron dos compañías mexicanas de danza moderna: el Ballet Contemporáneo, al que ella pertenecía, y el Ballet Nacional de México. Para ello, Rosa Reyna recurrió a la realización de entrevistas, a la elaboración de varios textos y a la recolección de material hemerográfico diverso.

He tratado de respetar al máximo los deseos y decisiones de la maestra, por lo que incorporé todos esos documentos, además de fotografías que amablemente me permitió copiar el maestro Héctor Fink, otro participante en la gira, a quien agradezco enormemente su ayuda. También agradezco de manera especial el apoyo otorgado por el PADID para que este trabajo fuera publicado, y la labor acuciosa de Thania Gómez en la transcripción y captura de textos, y de Jorge García en el diseño y programación del CD multimedia.

Éste se divide en tres partes. La primera es el ensayo "Entre aplausos y críticas detrás del muro. Alcances y transformaciones de la danza moderna nacionalista mexicana en la gira de 1957", de mi autoría, en el que sitúo el viaje, sus antecedentes y repercusiones.

Sigue el cuerpo principal: los textos de Rosa Reyna, con el nombre que ella siempre le dio a su proyecto, "La gira del Ballet Nacional Contemporáneo por Europa y Asia en 1957". Se compone de tres apartados: Testimonio y reflexiones, Evaluación de la gira e Itinerario de la gira (Moscú y China). Incluye las 17 entrevistas que me entregó (a las que se puede acceder por fecha y por nombre) y que ella o Felipe Segura condujeron, todas dentro del ciclo "Charlas de danza" del Cenidi Danza.

Un último apartado contiene las imágenes: fotografías, programas y material hemerográfico que les dan rostro a las voces.

Esas voces son sumamente valiosas y se hacen presentes en las entrevistas mencionadas. Nos permiten conocer los testimonios de quienes formaron parte de la aventura viajera de 1957 (muchos de ellos, ya muertos), que les significó un parteaguas

en su vida, en su trabajo creativo y como artistas. Gracias a sus propias palabras evocamos, imaginamos y gozamos las vicisitudes de la gira, las sorpresas que vivieron, el gozo que experimentaron, las pasiones que despertaron y el impacto de su labor dancística. Al leerlas, es muy fácil comprender el gran interés que tuvo Rosa Reyna por el proyecto y la petición que me hizo en 2006 para que se publicara.

Además de revivir la gira y sus participantes, en las entrevistas es posible apreciar el proceso que Rosa Reyna siguió dentro del Cenidi Danza (del que fue una de las fundadoras, en 1983) para reconstruir el viaje, para su armado de voces y recuerdos, la incorporación de varios puntos de vista y el gradual cambio a una perspectiva más incluyente.

Por sobre todo, revelan la convicción y vivacidad de Rosa Reyna, su presencia avasalladora. En sus palabras resuena la bailarina exacta y versátil que lo mismo "encarna a Antígona –junto a José Limón– o a una serpiente bíblica. Vive aventuras de cuento en *Pastillita*, es una leona herida arrastrando a su hija muerta en *Sueños*, la patética moribunda que ve el amor que nace entre su amiga y su amado camino a Talpa en *La Manda*".[1]

Rosa María Reyna Salceda nació en la ciudad de México el 26 de agosto de 1924. Su formación dancística, paralela a la deportiva (fue una reconocida basquetbolista), la inició en la Escuela Nacional de Danza. Más tarde fue una de las sokolovas que a partir de 1939 participaron en el movimiento de danza moderna; en 1948 se incorporó a la Academia de la Danza Mexicana, en cuyas temporadas actuó hasta 1962, como bailarina y coreógrafa. Dirigió el Ballet México Contemporáneo, último bastión de la danza nacionalista que luchó de manera independiente por cuatro años y acabó desintegrándose en 1966, después de haber producido obras con nuevas propuestas y desarrollado una amplia difusión de la danza.

Brillante bailarina, sensible coreógrafa, maestra reconocida, programadora, estudiosa, artista activa merecedora de numerosos premios y reconocimientos, Rosa Reyna siempre fue ella misma: "no roza las cosas, las encarna".[2] Hasta el día de su muerte, el 14 de diciembre de 2006, su pasión contagió a todos y sostuvo su vida, la definió, le dio seguridad, le dio poder para decir lo que quería decir y para desafiar.

[1] Elisa Ramírez, "Rosa Reyna", en *Una vida dedicada a la danza*, Cuadernos del CID Danza, núm. 4-7, INBA, México, 1985, p. 34.
[2] *Ibídem*.

Seis años después sale a la luz este libro, y espero que la maestra esté satisfecha. Yo lo estoy, porque he cumplido con la deuda que tenía y porque la reencontré en sus palabras y sus textos. Gracias maestra. Hasta siempre.

Entre aplausos y críticas detrás del muro. Alcances y transformaciones de la danza moderna nacionalista mexicana en la Gira de 1957

Margarita Tortajada Quiroz

I. El esplendor de la danza moderna nacionalista

En diciembre de 1946 subió a la presidencia de México el primer mandatario posrevolucionario que no pertenecía al Ejército y que contaba con un título universitario. Miguel Alemán Valdés representaba a la nueva generación de políticos que tomaron el mando y encabezó el proyecto de modernización política y crecimiento económico que venció al alternativo, de ascendencia cardenista con principios nacionalistas y de participación social.

Con Alemán se impuso la modernización en todas las esferas, y la artística y cultural no fueron la excepción. Sin embargo, dentro del discurso político obligadamente se mantuvo el nacionalismo, con el fin de legitimar al régimen como producto de la Revolución Mexicana, pero matizado por esa modernización y el anticomunismo de la época. El nuevo nacionalismo se permeó de un pintoresquismo que le confirió "aires de *show* a las antes intocables Esencias y Tradiciones Nacionales",[1] y que comercializó "lo folclórico". Salvo algunos intelectuales y los artistas de la danza nadie hacía cuestionamientos al respecto.

En un momento en que la cultura oficial y oficialista se reducía a "lo conmemorativo" y la cultura nacional se expresaba como "la suma de personalidades" brillantes del país,[2] en la danza escénica se produjeron las obras más importantes del nacionalismo, ese mismo que había impulsado la escuela mexicana de pintura, la música y literatura, cuando estas artes alcanzaron la expresión estética de la primera revolución social del siglo XX.

[1] Carlos Monsiváis, "Sociedad y cultura", en Rafael Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los cuarenta*, Ed. Grijalbo-CNCA, México, 1990, p. 270.
[2] Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, vol. IV, El Colegio de México, México, 1977, p. 414.

Con Alemán surgió en 1946 el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA), instrumento fundamental de la política cultural del Estado hasta finales del siglo XX, y dependencia gubernamental que expresó la nueva y sofisticada concepción del arte y la cultura oficiales. El encargado del proyecto fue el notable compositor Carlos Chávez (1899-1978), quien contaba con larga experiencia dentro de la burocracia cultural.

La Ley que creó el INBA sostenía que el arte es "la expresión más sincera y vigorosa del espíritu nacional, […] que su personalidad artística es la que dota a los países de su fisonomía, [… y …] que el Estado debe atender por su trascendencia la acción que el arte, en todas sus formas, es capaz de ejercer en la consolidación de la mexicanidad".[3]

El hecho de que Chávez fuera el primer director del INBA significó una ventaja para la danza escénica, ya que pertenecía a la generación que vivió el apogeo de la cultura revolucionaria en la década de los veinte, y fue el primer músico que incorporó el espíritu prehispánico a su creación musical dentro del renacimiento cultural de nuestro país. Conocía muy de cerca los planteamientos oficiales que se habían hecho respecto a la actividad dancística; había trabajado directamente con las compañías mexicanas de danza; y tenía interés especial por este arte como promotor, investigador y compositor.

Al fundar el INBA, Chávez no designó jefe del Departamento de Danza, pero se encargó del área, posición que le permitió comisionar obras, disponer de financiamiento para ello[4] y fundar la Academia de la Danza Mexicana (ADM) en febrero de 1947. Esta institución se constituyó como una compañía profesional dedicada a la creación, investigación y difusión de la danza; y el espacio de creación y experimentación para proyectar la identidad y las raíces nacionales con un lenguaje moderno y alcances universales.

Dentro de la danza oficial se consideraba entonces al nacionalismo como "el camino" a seguir, pues era sinónimo de autenticidad y creatividad. Sólo a partir de producir un arte nuevo propio que retomara su cultura original y reflejara la realidad se podría alcanzar la universalidad. Pero esa danza nacionalista debía tener un lenguaje moderno, por lo que la otra escuela oficial (Escuela Nacional de Danza) no podría encabezarlo, pues su propuesta era la danza clásica (considerada caduca y sin vitalidad ni originalidad). Se

[3] "Ley Orgánica del INBA", en *Diario Oficial de la Federación*, México, 30 de diciembre de 1946.
[4] Robert L. Parker, "Un estudio sobre la persistencia de Carlos Chávez en el ballet", en *Heterofonía*, núm. 94, INBA, México, julio-septiembre de 1986, p. 24.

requería de un lenguaje expresivo, pleno, humanista, intenso, comprometido y que fuera capaz de revolucionar la forma y el contenido. Ello representaba la posibilidad del "segundo entallamiento artístico de México en el siglo XX".[5]

La danza moderna había entrado en México en 1939 con la llegada de dos bailarinas y creadoras norteamericanas, Waldeen (1913-1993) y Anna Sokolow (1910-2000). Ambas habían mostrado un camino nuevo a los bailarines (fundamentalmente bailarinas), les abrieron la posibilidad de utilizar su arte para hablar de su realidad y preocupaciones nacionales, y también, los habían dividido en dos bandos irreconciliables. Ambos grupos crearon sus compañías, y tocó a las "waldeenas" ser las fundadoras de la ADM, con Guillermina Bravo (uno de los pilares de la danza mexicana de la segunda mitad del siglo XX) como directora, y Ana Mérida (hija del pintor Carlos Mérida y única ex "sokolova" convertida en "waldeena"), como subdirectora.

Las labores investigativas de la ADM iniciaron a mediados de 1947 con un viaje a la sierra yalalteca de Oaxaca y la costa del Istmo de Tehuantepec. Siguió el trabajo de creación, en el que los coreógrafos contaron con el apoyo de numerosos artistas; el encargado de presentar esos primeros trabajos ante la prensa fue Diego Rivera en noviembre y un mes después se inició la temporada en el foro más importante del país, el Palacio de Bellas Artes (PBA), donde se estrenaron obras de danza pura y de temas mexicanos.[6]

Al poco tiempo las diferencias que se habían dado desde la fundación de la ADM se hicieron insalvables: Bravo, quien estaban a favor de una danza con compromiso social, se retiró de la Academia luego de enfrentarse con Ana Mérida, quien postulaba una danza más formalista y no reconocía ese compromiso. Además, Bravo, quien fue acusada de formar una "célula comunista" dentro de la ADM, estaba en desacuerdo con la imposición de criterios artísticos que ejercían Chávez y el equipo de artistas que colaboraban con la compañía. En 1948 Bravo y la mayor parte de los integrantes de la ADM fundaron el Ballet Nacional de México (codirigido con Josefina Lavalle), que logró durante cincuenta años mantener su trabajo de manera sólida e independiente (aunque recibiendo subsidio oficial).

[5] Raúl Flores Guerrero, "La danza contemporánea", en *La danza en México*, UNAM, México, 1980 (orig. 1955), pp. 73-79.
[6] Margarita Tortajada, *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, INBA, México, 2010, p. 108.

La ADM se vio afectada por esa escisión y para contrarrestarla, a instancias de Ana Mérida, Anna Sokolow fue invitada a trabajar como directora e incorporó a sus discípulas originales, además de varios bailarines de ballet. Cuando Sokolow regresó a su país surgieron de nuevo las divisiones en el grupo (incluso Ana Mérida fundó el suyo, Grupo Experimental, dentro de la ADM). En enero de 1949 se creó el Departamento de Danza y se nombró su jefe al escultor Germán Cueto; a los pocos meses nació el Departamento de Teatro, Danza y Literatura bajo la dirección del escritor Salvador Novo; y en mayo se convirtió en Departamento de Teatro y Danza, a cargo del director teatral Fernando Wagner. Éste promovió otra temporada más en el PBA en diciembre de 1949, cuando se estrenaron siete obras de varias tendencias,[7] y debido al éxito alcanzado, como incentivo se invitó en 1950 a Adolph Bolm, viejo conocido de Chávez, a dar un curso de ballet.

En 1931, cuando se discutió la formación de la Escuela Nacional de Danza (END), Chávez había recomendado que fuera un pintor su director, resultando ser Carlos Mérida. Opinaba que se debía designar a "un individuo que no sea bailarín, sino que tenga la capacidad estética y las orientaciones generales en materia de arte necesarias para ir concretando las expresiones coreográficas".[8] Esta opinión la mantuvo Chávez a través del tiempo y en junio de 1950 nombró a Miguel Covarrubias (1904-1957) jefe del nuevo Departamento de Danza.

Covarrubias era un reconocido artista que se había desarrollado como pintor, caricaturista, investigador, antropólogo, diseñador de escenografía para danza, entre otros; cuando fue nombrado en el cargo la prensa le consideró "como el personaje de Terencio", pues nada le era ajeno, y previó que su gestión sería "francamente encomiable".[9]

Organizó el Departamento con la idea de fincar sobre bases sólidas la búsqueda de un profundo y auténtico arte nacional. De inmediato hizo su diagnóstico: era urgente la "renovación del concepto de la danza moderna", la enseñanza de "una técnica más avanzada y más amplia", una disciplina más estricta y efectiva de los bailarines, su

[7] *Ibidem*, p. 117.
[8] Carlos Chávez, "La danza mexicana", en Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, INBA, México, 1990, p. 285.
[9] "Música. Reorganización", en *Tiempo*, México, 8 de septiembre de 1950, p. 27.

mejoramiento económico, y sobre todo, "la eliminación de los grupos antagónicos y la incorporación de los elementos valiosos en un sólo cuerpo de danza".[10]

Respecto a esto, Novo escribió que el hecho de que Covarrubias no tuviera lazos con ninguna de las fracciones del medio dancístico, le permitió realizar su trabajo e integrar a todos los bailarines.[11] Nombró al pintor Santos Balmori director de la ADM; y contrató a Xavier Francis (1928-2000), bailarín norteamericano del New Dance Group de Nueva York, que ajeno también a los antagonismos internos, fue la base para la disciplina y profesionalización de los bailarines mexicanos. Otro acierto de Covarrubias fue invitar a José Limón y su compañía a presentarse en el PBA y a trabajar directamente con los bailarines de la ADM. Limón representaba para Covarrubias el medio para que éstos y el público mexicano "tuvieran un contacto más directo con las grandes personalidades de la danza moderna", pero no sólo para mostrar su trabajo en teatros locales,[12] sino para impartir clases de teoría de la danza y coreografía. Sus objetivos se cumplieron y "la actuación de Limón y de su compañía fue toda una revelación para nuestros bailarines y obtuvo un éxito delirante en el público".[13]

Limón y su compañía iniciaron el trabajo con la ADM; impartieron clases de técnica y coreografía, y crearon obras originales. El resultado pudo apreciarse en la temporada de la ADM de marzo y abril de 1951, donde ésta se presentó con el nombre de Ballet Mexicano y contó con Limón como bailarín, maestro, coreógrafo y director.

Limón estrenó varias obras todavía recordadas por quienes participaron en ellas. *Los cuatro soles* (m. Carlos Chávez, libreto Chávez y Covarrubias, esc. y vest. Covarrubias) fue para el público y los bailarines una experiencia definitiva. No obstante, Covarrubias criticó severamente la obra, pues consideraba que no había logrado compenetrarse con "el espíritu" de la leyenda indígena en que estaba basada.

Otro estreno de Limón fue *Tonantzintla* (m. fray Antonio Soler, versión orquestada Rodolfo Halffter, esc. y vest. Covarrubias), que según Covarrubias, "constituyó el éxito

[10] Miguel Covarrubias, "La danza", en *México en el arte*, núm. 12, INBA, México, 30 de noviembre de 1952, pp. 106-107.
[11] Salvador Novo, "Cartas viejas y nuevas de Salvador Novo", 1951.
[12] El debut de la compañía de Limón fue en septiembre de 1950 en el PBA con obras de él (*La Malinche, Chacona en Re menor, Los exiliados, Concerto grosso, Danzas mexicanas* y *La pavana del Moro*) y Humphrey (*Invención, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, La historia de la humanidad* y *Un día en la tierra*).
[13] Miguel Covarrubias, "La danza", *op. cit.*, p. 107.

más rotundo de la temporada" porque reunía "el esplendor primitivo y la ingenuidad campesina del arte barroco".

El tercer estreno de Limón fue *Diálogos* (m. Lloyd, esc. y vest. Julio Prieto), en la cual plasmaba "la dramática subyugación de la raza indígena" a partir del enfrentamiento de personajes contrarios.

Por su parte, el bailarín Lucas Hoving estrenó *La tertulia* (m. Juventino Rosas, versión orquestada Candelario Huízar, esc. Antonio López Mancera), que incorporó a bailarines de danza clásica (Lupe Serrano, César Bordes y Laviana Nielsen).

Además de esas obras, que fueron muy importantes para impulsar a los y las bailarinas mexicanas, merecen especial mención las coreografías que estos jóvenes crearon a partir del estímulo que recibieron de Covarrubias, Limón, Francis, el equipo de artistas que se conformó alrededor suyo y su propia convicción del nacionalismo como camino expresivo. Una de las mejor logradas fue *La Manda* con coreografía de Rosa Reyna, música de Blas Galindo, libreto de José Durand basado en "Tlalpa", cuento de Juan Rulfo, escenografía y vestuario de José Chávez Morado. Esta obra tenía un "carácter mexicanísimo" y fue considerada "vigorosa, original y atrevida" por Covarrubias.

Otra obra de importancia, aunque de "danza abstracta", fue *Imaginerías* de Xavier Francis (m. Bela Bartok, esc. y vest. Julio Prieto) y *Suite de danzas* de Guillermo Keys (m. Bach, vest. López Mancera).

Junto a esos estrenos se repusieron *El renacuajo paseador* en versión de Martha Bracho sobre la coreografía original de Sokolow (m. Silvestre Revueltas, esc. y vest. Carlos Mérida, máscaras Federico Canessi); *Fecundidad* (c. Guillermo Keys, m. Carlos Jiménez Mabarak); *La balada de la luna y el venado* (c. Ana Mérida, m. Jiménez Mabarak, esc. y vest. Rufino Tamayo); y *Recuerdo a Zapata* (c. Guillermina Bravo, basada en *Raíz y razón de Zapata* de Jesús Sotelo Inclán, m. Jiménez Mabarak, esc. y vest Leopoldo Méndez).

En esa temporada se reunieron todos los bailarines profesionales de danza moderna que trabajaban en México; waldeenas, sokolovas, clásicos y nuevos integrantes estuvieron presentes y compartieron la experiencia.[14]

[14] Integrantes de la ADM: Evelia Beristáin, César Bordes, Martha Castro, Valentina Castro, Beatriz Flores, Xavier Francis, Raquel Gutiérrez, Salvador Juárez, Guillermo Keys, Ana Mérida, Rosa Reyna, Rocío Sagaón, Lupe Serrano, Ena Abreu, Diana Bordes, Juan Casados, Olga Cardona, Antonio de la Torre, Víctor Díaz, Florencio Illescas, Jesús Íñiguez, Dora Jiménez, Helena Jordán, Martín Lagos, Roseyra Marenco, Alma Rosa

Además hubo repercusiones en el ámbito internacional; el Ballet Mexicano fue conocido en los centros dancísticos más importantes de Estados Unidos y sus funciones reseñadas en publicaciones especializadas en danza. Más tarde algunos bailarines mexicanos realizaron estudios y presentaciones (de obras de Limón) en el IV American Dance Festival (1951 y 1952) y el Festival de Danza de Jacob's Pillow (1952), los dos festivales y centros de formación dancística más importantes de ese país.

En noviembre de 1951 inició la segunda temporada del Ballet Mexicano; Limón actuó como bailarín y, junto con Doris Humphrey (pionera de la danza moderna norteamericana), como coreógrafo huésped. Ella repuso su "obra maestra" *Pasacalle* (m. Bach, vest. López Mancera) con los bailarines mexicanos. Limón estrenó *Antígona* (m. Carlos Chávez, prólogo Salvador Novo, esc. y vest. Covarrubias), donde la brillante bailarina Rosa Reyna ejecutó el personaje central de la obra; y *Redes* (m. Silvestre Revueltas, libreto José Revueltas).

Los estrenos de coreógrafos mexicanos fueron seis en total. Uno de los más exitosos, por ser "el ballet más emotivo y más completo", fue *El Chueco* de Guillermo Keys (m. Miguel Bernal Jiménez, esc. López Mancera), que se escenificaba en una vecindad de La Villa.

Otro más fue *El sueño y la presencia*, que giraba en torno del tema de la muerte, concebido por Guillermo Arriaga con "sensualidad, fantasía y una gran originalidad" (m. Blas Galindo, esc. y vest. Chávez Morado).

"Un ballet de gran efectividad, altamente emotivo y con un fuerte sabor mexicano", que evocaba la fertilidad de la nación, fue *Tierra* de Elena Noriega (m. Francisco Domínguez, esc. José Morales Noriega, vest. Arnold Belkin).

Otras obras fueron *Los pájaros* de Martha Bracho (m. Respighi, esc. y vest. López Mancera); *Huapango* de Beatriz Flores (m. José Pablo Moncayo, vest. Rosa Covarrubias, esc. Miguel Covarrubias); y *La muñeca Pastillita* de Rosa Reyna (m. Jiménez Mabarak, basada en la obra de Miguel N. Lira, esc. y vest. Julio Prieto).

Martínez, Blanca Luz Medellín, Elena Noriega, Rosalío Ortega, Guillermina Peñalosa, John Sakmari y Nieves Tillet. Integrantes del BNM: Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Enrique Martínez, Carlos Gaona, Raúl Flores Canelo, Jerbert Darién, Lin Durán, Eva Robledo, Áurea Turner, Marinel Medina, Consuelo Aguilar, Rodolfo Arana, Juan Keys, Raúl Treviño, José Luis López, León Escobar, Guillermo Serret, Virgilio Mariel y Lavina Nielsen. Además, la compañía de Limón, la Escuela de Educación Física y los alumnos de danza regional de la ADM.

La tercera temporada del Ballet Mexicano, ya sin la presencia de Limón, se dio en abril y mayo de 1952, cuando presentó diez estrenos:

Tózcatl. *Fiesta perpetua* de Xavier Francis (m. Carlos Chávez, esc. y vest. Covarrubias), considerada una "coreografía perfecta: original, emotiva y llena de ritmo indígena, demostrando que se puede hacer danza prehispánica sin caer en aztequismos operáticos". *El invisible* de Elena Noriega (m. Ignacio Longares, libreto Emilio Carballido, esc. y vest. Covarrubias), en torno de un tema prehispánico y que se convirtió en un éxito "por su dramatismo, la magia de su atmósfera y su impecable ejecución". *La hija del Yori* de Rosa Reyna (m. Blas Galindo, esc. y vest. López Mancera). *Antesala* de Arriaga (m. Hernández Moncada, libreto, esc. y vest. Santos Balmori). *La balada mágica o Danza de las cuatro estaciones*, también de Arriaga (m. y libreto Jiménez Mabarak, esc. y vest. José Reyes Meza). *La valse* de Raquel Gutiérrez (m. Ravel, esc. y vest. López Mancera). *La poseída* de Keys (m. Revueltas, esc. y vest. López Mancera). *Sensemayá* de Martha Bracho (m. Revueltas, libreto Arrigo Coen Anitúa, esc. y vest. Reyes Meza). *Muros verdes* con coreografía colectiva (m. Moncayo, vest. López Mancera). Y *Entre sombras anda el fuego* de Helena Jordán (m. Blas Galindo, diseños Graciela Arriaga).

La cuarta y última temporada del Ballet Mexicano, bajo la dirección de Covarrubias, se dio en octubre y noviembre de 1952, cuando Rocío Sagaón estrenó *Movimientos perpetuos* (m. Poulenc), y se presentaron *La madrugada del panadero* de Anna Sokolow (m. Halffter, libreto José Bergamín, diseños Manuel Rodríguez Lozano) en versión de Raquel Gutiérrez, y *Ermesinda* de Olga Cardona (m. Hernández Moncada, libreto Carballido, esc. y vest. Chávez Morado).

Aunque Covarrubias y la compañía recibieron críticas negativas por su trabajo, sus "gastos excesivos" y su producción de obras "con verdadero frenesí",[15] el hecho es que fue en ese momento cuando se desbordó la fuerza creativa de los artistas mexicanos y la danza moderna nacionalista llegó a su clímax. Esto se logró por el duro trabajo que realizaron los creadores, sus necesidades expresivas dentro del nacionalismo, la coherencia que Covarrubias dio a la política dancística desde el INBA y porque brindó a los jóvenes bailarines la posibilidad de experimentar.

[15] "Ballet. Frenesí coreográfico", en *Tiempo*, México, 2 de mayo de 1952.

Además, bajo su dirección el trabajo multidisciplinario fue una realidad, acorde con la danza misma, un fenómeno escénico global. Conjuntó los esfuerzos de artistas de todas las áreas. De la plástica, Rufino Tamayo, José Chávez Morado, Carlos Mérida, Guillermo Meza, el mismo Miguel Covarrubias, Arnold Belkin, Julio Prieto, Luis Covarrubias, Antonio López Mancera, José Morales Noriega, Rosa Covarrubias, Santos Balmori, José Reyes Meza y Graciela Arrriaga. De la música, Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, Candelario Huízar, Carlos Jiménez Mabarak, Miguel Bernal Jiménez, Francisco Domínguez, José Pablo Moncayo, Eduardo Hernández Moncada e Ignacio Longares. De la literatura y el teatro, Salvador Novo, José Durand, José Revueltas, Emilio Carballido y Arrigo Coen Anitúa. De la danza estuvieron presentes Limón, Humphrey, Francis, Hoving y todos los mexicanos que se encontraban fuera de la esfera de influencia de Ana Mérida (quien sí participó en la primera temporada) y de las hermanas Nellie y Gloria Campobello, quienes siguieron manteniendo a la Escuela Nacional de Danza como un feudo cerrado.

Hubo otros artistas extranjeros que se incorporaron al esfuerzo colectivo, que hicieron aportaciones a la danza moderna nacionalista y, al mismo tiempo, se vieron beneficiados. Entre ellos, la danesa Bodil Genkel, el canadiense Arnold Belkin y los estadounidenses John Fealy y John Sakmari. Precisamente Belkin consideraba que su trabajo como artista plástico debía mucho a su experiencia dentro de la danza, misma que fue para él "un impacto tremendo" porque vio en ella a los murales de la escuela mexicana de pintura convertidos en movimiento.[16] La bailarina y maestra Bodil Genkel, por su parte, caracterizó a la ADM, su trabajo y forma de realizarlo como "una gran olla de oro",[17] a la que se introdujo y de la que se enriqueció.

Era de oro no sólo por la participación de grandes artistas, sino además porque Covarrubias dotó a la danza con los recursos necesarios: para sueldos de maestros, bailarines y colaboradores; para la producción y difusión de obras; para la infraestructura teatral y recursos técnicos.

Miguel Covarrubias supo aprovechar la situación e impulsar a la danza nacionalista; fue un factor en su florecimiento, pero no el único. Su mérito está en haber sabido conjuntar esfuerzos, cohesionar a los artistas y darle dirección y recursos a una danza que buscaba sus

[16] Arnold Belkin en Charla de danza con Arnold Belkin y Bodil Genkel, conducida por Felipe Segura, México, Cenidi Danza-INBA, 23 de abril de 1985.
[17] Bodil Genkel en *idem*.

raíces e identidad. Las condiciones socioculturales y del propio campo estaban listas para su florecimiento.

En 1952, con el cambio de gobierno, Covarrubias salió del INBA, lo que no significó que se desvinculara de los artistas de la danza. Siguió brindando su apoyo a varios de ellos y tuvo una importante participación en la creación de la obra cumbre del nacionalismo, *Zapata*, que aunque no surgió cuando ocupaba la jefatura del Departamento de Danza, fue producto de las condiciones señaladas y del impulso que él promovió.

Zapata, con coreografía y libreto de Guillermo Arriaga, música de José Pablo Moncayo y escenografía de Covarrubias, se estrenó en Rumania en 1953 (durante el Festival de la Juventud) y unos meses después en México. Es la única de ese periodo que se mantiene en el repertorio de varias compañías mexicanas. Es una obra corta en la que sólo participa una pareja: el bailarín que representa a Emiliano Zapata, el propio Arriaga originalmente, y la bailarina que representa a la madre-tierra, la hermosa y talentosa Rocío Sagaón. Ella fue pieza clave en la creación de la obra, porque participó activamente en el montaje y la construcción de su personaje.

Desde el primer momento, *Zapata* fue considerada como "primera realización plena de la danza moderna mexicana, a la vez que la más auténtica expresión viril hasta ahora lograda en la historia de la danza contemporánea". La conjugación de música, danza, tema, escenografía, vestuario y soluciones artísticas hicieron que se produjera una obra "lograda ya, plenamente, como símbolo, de tal manera que el mito con toda su poética fuerza pasa a ser una realidad artística emocionante y sentida".[18]

[18] Raúl Flores Guerrero, "Tres opiniones sobre la nueva temporada de danza mexicana", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 22 de noviembre de 1953.

II. Nueva danza moderna nacionalista y su contexto

Llegaron signos de cambio. Ruiz Cortines (1952-1958) modificó su estilo de gobernar y redefinió el proyecto económico sentando las bases del desarrollo estabilizador. Se valió de sólidas estructuras políticas y sindicales para gobernar, y con el fin de ganar legitimidad hizo algunas concesiones, como otorgar derechos políticos a la mujer.

La imagen de corrupción y despilfarro que había dejado el sexenio anterior, obligó a Ruiz Cortines a tomar medidas con un "afán moralizador"[19] y austero, que impactó a toda las esferas del país, incluyendo la danza escénica

Las relaciones de cordialidad mexicano-norteamericanas se mantuvieron. El gobierno de nuestro país aceptó la visión maniquea en la que Estados Unidos era el defensor del "mundo libre" contra el expansionismo comunista. Esta era la idea central de la guerra fría y fue apoyada sistemáticamente por los medios de comunicación masiva. "El ambiente internacional de los cincuenta no era favorable para que un país como México siguiera pautas económicas, políticas e ideológicas distintas a las fijadas por Estados Unidos".[20]

El pensamiento oficial mexicano se había desarrollado hasta coincidir con la ideología norteamericana que postulaba la guerra fría, aunque en su discurso se seguía hablando de "su compromiso ideológico con la Revolución Mexicana y las consiguientes referencias a la soberanía nacional, la no intervención o el nacionalismo".[21]

México, disciplinándose ante Estados Unidos, no protestó por la invasión norteamericana a Guatemala en 1954. Otra demostración de esa disciplina se dio a nivel interno, dejándole a los grupos de izquierda muy poco margen de acción, llegando hasta a "reprender a funcionarios públicos que no habían comprendido dónde estaban los límites a la acción de la izquierda en México".[22] Uno de los casos más evidentes fue el de la destitución del director del INBA, Andrés Iduarte, en julio de 1954, pues permitió que se velara a la pintora Frida Kahlo en el Palacio de Bellas Artes, en donde se cantó *La Internacional* y se cubrió el ataud con la bandera comunista.

[19] Olga Pellicer de Brody y José Luis Reyna, *El afianzamiento de la estabilidad política 1952-1960*, Historia de la Revolución Mexicana, vol. 22, El Colegio de México, México, 1978, p. 20.
[20] Olga Pellicer de Brody y Esteban L. Mancilla, *El entendimiento con los Estados Unidos y la gestación del desarrollo estabilizador 1952-1960*, Historia de la Revolución Mexicana, vol. 23, El Colegio de México, México, 1988, pp. 8-9
[21] *Ibidem*, p. 93.
[22] *Ibidem*, p. 109.

Dentro de este contexto de desarrollismo y guerra fría se dio la batalla contra el nacionalismo cultural por parte del gobierno y de las clases medias. Éstas tenían "terror ante la expectativa de identificarse con el folclor y naufragar en esquemas mentales carentes de *glamour* y de prestigio".[23] Rechazaban la tradición que juzgaban "inmovilizadora" y se dejaban cautivar por el *american way of life*. Ya se habían agotado las propuestas nacionalistas por su utilización burocrática oficialista, y ahora el arte y la cultura se abrían y asimilaban las corrientes internacionales. La identidad y su búsqueda perdieron sentido, la mentalidad, "todavía no rendidamente colonial, estaba aún ligada a ideas nacionales muy profundas, pero carentes de cualquier entendimiento de las funciones dinámicas de la tradición".[24]

La década de los cincuenta llevó al arte mexicano hacia el abstraccionismo que

> asume formas semidictatoriales y pese a la moda de un "surrealismo" de bisutería, se instala un "terrorismo de la vanguardia" que recibe, colonial y dócil, las sucesivas modas del *pop*, el arte cinético y el arte conceptual [...] La mayoría de los artistas se obsesionan observando lo que sucede en Nueva York, París y Londres y, trasvasados, se multiplican el fervor experimental y la devoción fetichista por la ruptura: la geometría como juego/la descomposición, corrupción y redención del realismo.[25]

Sin embargo, en el arte el muralismo se presentaba como el arte oficial y su postura congelaba a los pintores jóvenes de otras tendencias. Ya sonaban vacías sus metas de crear un arte para el pueblo y la transformación social. La escuela mexicana de pintura gozaba del éxito rotundo y sus representantes eran considerados "universales". El gobierno les siguió pidiendo obras, ya no como el arte nacional preconizado por Vasconcelos, sino como propaganda y fortalecimiento de la nacionalidad. Esta oficialización impidió un desarrollo de la pintura mexicana en las décadas de los cuarenta y cincuenta, pues tenía un mercado seguro; las instancias oficiales consideraban el arte de los muralistas como el único válido y los pintores no podían moverse sin el apoyo de esas instancias.

Frente a la escuela mexicana habían alternativas artísticas como las de Carlos Mérida, Rufino Tamayo o la nueva generación que no se consolidó como escuela, Pedro Coronel, Juan Soriano, Günther Gerzso y José Luis Cuevas. Este último hablaba de la

[23] Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", *op. cit.*, p. 415.
[24] *Ibidem*, p. 416.
[25] *Ibidem*, p. 418.

"cortina de nopal" que aislaba a México del mundo. A pesar del arte oficial, estos artistas que reivindicaban sus formas de expresión, invención y experimentación, empezaban a obtener reconocimiento.[26]

Surgió la "literatura de éxito" (como Luis Spota). En el cine había una efervescencia, era el medio encargado de darle un rostro al país. En la música se había alcanzado ya una personalidad propia y sus representantes gozaban de gran prestigio oficial y de público, entre ellos Chávez, Revueltas, Candelario Huízar y otros.

Pero también en esa década se continuaron publicando los *Cuadernos Americanos* para defender el nacionalismo latinoamericano. En 1949 nació el suplemento cultural de *Novedades*, *México en la Cultura*, bajo la dirección de Fernando Benítez, y con los colaboradores Henrique y Pablo González Casanova, Jaime García Terrés, Gastón García Cantú, Miguel Prieto, Vicente Rojo y otros. En ese suplemento se impulsaron las vanguardias y se ejerció un periodismo crítico, que finalmente provocó en 1962 la salida de todo el equipo al suplemento *La cultura en México* de la revista *Siempre!*[27]

La década de los cincuenta vio nacer el Grupo Hyperión, que bajo los maestros José Gaos y Leopoldo Zea, pretendía crear la filosofía de lo mexicano.[28] Surgieron escritores como Juan Rulfo, Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Miguel Guardia, Emilio Carballido y Sergio Magaña, por mencionar a quienes de una u otra forma tuvieron contacto e injerencia en la danza de ese momento.[29]

En ese contexto se movía la danza moderna nacionalista, tanto en el espacio oficial (la Academia de la Danza Mexicana del INBA) y el Ballet Nacional de México (BNM). En el INBA, Idearte nombró a Ángel Salas como jefe del Departamento de Danza, a Gabriel Fernández Ledesma como subjefe y mantuvo a Santos Balmori como director de la ADM.

[26] "Carlos Mérida explica su postura artística", en Xavier Guzmán y otros (selección), *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo*, Cenidiap, INBA, México, 1987, pp. 148-150.
[27] Carlos Monsiváis, Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", *op. cit.*, p. 417.
[28] Este grupo estaba formado por Luis Villoro, Jorge Portilla, Ricardo Guerra, Joaquín Mc Gregor y Emilio Uranga. Sus principios eran: "1. Considera a la filosofía como 'saber de salvación' en tanto que orientador de la vida cultural de México [...] 2. Advierte en la reflexión sobre la realidad nacional el camino para comprender la problemática universal de la filosofía [...] 3. Decide que si la autodenigración ha sido el signo distintivo, se debe combatirla superando la dependencia cultural. 4. Establecer un nuevo humanismo que reafirme la humanidad del habitante de América"; *ibidem*, p. 400.
[29] La generación de escritores de 1950, según Rosario Castellanos, incluye además de los ya mencionados, a: Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez, Augusto Monterroso, Jorge Hernández Campos, Ricardo Garibay, Margarita Michelena, Jaime García Terrés, Jorge Ibargüengoitia y Grupo Hyperión; *ibidem*, p. 407.

El planteamiento que hicieron todos ellos fue la continuidad: mantener el trabajo hacia la búsqueda de esencias nacionales y universales. La ADM se formalizó como escuela, además de compañía, e inició sus presentaciones en el PBA y otros foros.

Las reposiciones de obras creadas en el periodo anterior y los estrenos no se hicieron esperar, y durante 1953 y 1954 surgieron obras como *Titeresca* de Evelia Beristáin (m. Salvador Contreras, libreto Roberto Lago, esc. y vest. Carlos Mérida); *La anunciación* de Rosa Reyna (m. y libreto Jiménez Mabarak, esc. y vest. Reyes Meza); *Psique* de Ana Mérida (m. César Franck, libreto Miguel Bueno, esc. y vest. Carlos Mérida); *La nube estéril* de Guillermina Bravo (m. Guillermo Noriega, libreto Antonio Ruiz, esc. y vest. Castro Pacheco); *La maestra rural* de Josefina Lavalle (m. Jiménez Mobarak, orquestación Hernández Moncada, esc. y vest. Marcial Rodríguez); *Emma Bovary* también de Lavalle (m. Vivaldi y Bach, esc. y vest. Juan Soriano); y la ya mencionada *Zapata*.

En 1954 Miguel Álvarez Acosta fue nombrado director del INBA, y trató de unificar a los bailarines, pues aunque aparecían la ADM y el BNM compartiendo foros, en realidad existía una importante escisión entre todos los grupos y subgrupos. Como parte de la ADM, estaban el Ballet Contemporáneo (con Arriaga a la cabeza) y el Nuevo Teatro de Danza, dirigido por Xavier Francis, que finalmente se independizó del INBA.

Los funcionarios del área de danza fueron removidos y sus lugares fueron ocupados por Zita Basich, jefa del Departamento de Danza, y Margarita Mendoza López, directora de la ADM. En su intento unificador, Álvarez Acosta convocó en enero de 1956 a la formación de una única compañía de danza moderna, el Ballet de Bellas Artes (BBA), cuya dirección recayó en Waldeen. Esto provocó más desavenencias en el ámbito oficial y vino la ruptura total seis meses después cuando fue invitada Anna Sokolow a impartir un curso y realizar el montaje de *Poema* (sin música). Waldeen renunció a su cargo y el BBA se subdividió en Ballet Mexicano y Ballet Contemporáneo.

Ajeno a estos conflictos, el BNM mantuvo su trabajo en diversos foros lejos de los oficiales; mantuvo vínculos con sindicatos y organizaciones populares; hizo giras por el país llevando su danza a lugares recónditos y fue objeto de censura, cuando el subdirector del INBA, José Antonio Malo, impidió en octubre de 1954 el estreno en el PBA de *El rescoldo* (c. Guillermina Bravo y Josefina Lavalle, m. Rafael Elizondo y Guillermo Noriega).

Una obra muy exitosa que el BNM estrenó en esos años y de gran trascendencia para la danza moderna nacionalista, fue *Juan Calavera* (1955) de Josefina Lavalle (m. Silvestre Revueltas y Rafael Elizondo, esc. y vest. Raúl Flores Canelo, máscaras Federico Canessi), creada para un público infantil.

A mediados de 1956 quedaron definidas las dos facciones de la compañìa oficial de danza moderna: el Ballet Mexicano, dirigido por Ana Mérida y Guillermo Arriaga, y el Ballet Contemporáneo, por Guillermo Keys. Ambos, además del BNM tuvieron una temporada en el PBA a finales del año,[30] cuando se estrenaron obras de gran valía como *Los gallos* de Farnesio de Bernal (m. Raúl Cosío), del Ballet Contemporáneo; *Danza sin turismo* de Guillermina Bravo (m. Silvestre Revueltas, diseños Raúl Flores Canelo), y *El demagogo. Danza sin turismo número 2* también de Bravo (c. Bela Bartok, esc. y vest. Xavier Lavalle), del BNM.

[30] El 22 de noviembre de 1956 se inició la Temporada de Danza Moderna Mexicana del Ballet de Bellas Artes, con 12 funciones, donde se integraban las dos compañías oficiales y el Ballet Nacional. Los estrenos del Ballet Mexicano fueron: *Leyenda* de Evelia Beristáin (m. Heitor Villalobos, libreto Graciela Arriaga, esc. y vest. Carlos Mérida); *Balada de los quetzales* de Ana Mérida (m. Jiménez Mabarak, esc. y vest. Carlos Mérida), y *Cuauhtémoc* de Guillermo Arriaga (m. Revueltas, libreto Graciela Arriaga, esc. y vest. Federico Canessi). Los estrenos del Ballet Contemporáneo fueron *Divertimento* de Martha Bracho (m. Scarlatti, esc. y vest. López Mancera); *Los gallos* de Farnesio de Bernal (m. Raúl Cosío); *Ballet 1910* de Alma Rosa Martínez (m. Carlos Chávez con arreglo orquestal de *La Marcha Zacatecas*, el vals *Club verde* y el corrido *La Adelita*, esc. y vest. Alfonso Soto Soria); *El encuentro* de John Sakmari (m. Samuel Barber, libreto Wilberto Cantón, esc. y vest. David Antón); *El deportista* de Farnesio de Bernal (m. Joaquín Gutiérrez Heras), y *Gorgonio Esparza* de Rosa Reyna (m. Leonardo Velázquez, libreto Francisco Díaz de León, esc. y vest. Fernández Ledesma, máscaras Federico Canessi). Los estrenos del Ballet Nacional fueron *El demagogo. Danza sin turismo núm. 2* de Guillermina Bravo (m. Bela Bartok, esc. y vest. Xavier Lavalle), y *Canción de los buenos principios* de Carlos Gaona (m. Armando Lavalle, libreto, esc. y vest. Xavier Lavalle). Además, de las tres compañías, se repusieron: *Balada de la luna y el venado* (ahora esc. Leonora Carrington), *Zapata*, *El Chueco*, *Tonantzintla* (versión de Rocío Sagaón), *El invisible*, *La manda*, *Tierra* (ahora m. José Pablo Moncayo), *El sueño y la presencia*, *Juan Calavera* y *Concerto*. Orquesta de la Ópera bajo la dirección de Salvador Contreras. Los integrantes del Ballet Mexicano eran: Ana Mérida y Guillermo Arriaga, directores; los bailarines Evelia Beristáin, Margarita Gordon, Miguel Araiza, Lucero Binnquist, Mónica de Neymet, Emily Gamboa, Lydia Torres, Luz María Ordiales, Roseyra Marenco, Héctor García, Pilar Pellicer, Laura Zapata, Héctor Méndez y Tulio de la Rosa. Los de Ballet Contemporáneo: Guillermo Keys, director; los bailarines Raquel Gutiérrez, Farnesio de Bernal, Juan Casados, Rosalío Ortega, Alma Rosa Martínez, Elena Noriega, Rosa Reyna, Rocío Sagaón, John Sakmari, Valentina Castro, Adriana Medina, Socorro Bastida, Adriana Siqueiros, Elsie Cota, Graciela de Velasco, Juan Keys, Cecilia Baram, Héctor García, Ricardo Demarest, Enriqueta Anaya, Sonia Castañeda y Jesús Paredes. Del Ballet Nacional: Guillermina Bravo y Josefina Lavalle, directoras; los bailarines Rafael Buitrón, Valentina Castro, Guillermo Palomares, Eva Robledo, Raúl Flores Canelo, Enrique Martínez, Gladiola Orozco, Áurea Turner, Armando Chavarri, Carlos Gaona, Federico Castro y John Fealy. En Margarita Tortajada, *op. cit.*, pp. 174-175.

Las referencias a la temporada en la prensa fueron múltiples; en general se consideró que había una mejor organización y difusión por parte de las autoridades del INBA, pero los diversos cronistas y críticos emitieron opiniones encontradas.

En plena temporada se señalaba que en caso de que no se disciplinaran las tres compañías, lo mejor sería "cortar por lo sano. Con una solución drástica, los renuentes a la larga tendrán que someterse".[31]

Ramón Ortiz señaló que luego de dos años de nuevo había temporada de danza moderna, pero "sólo nos limitaremos a informar porque no hay más de qué hablar". Sobre el público mencionó que se había compuesto de bailarines, "contadas *socialités*, y una que otra culta dama". La obra más aplaudida había sido *Los gallos*, "por cuanto que rindió todas las cualidades que son necesarias para la buena danza moderna"; su autor, Farnesio de Bernal, debutaba como coreógrafo: "cumplió, y cumplió bien". Otro estreno fue *Divertimento*, que "más que un ballet resultó una tabla gimnástica con toques de ballet clásico. Lo más sobresaliente fue Rosa Reyna y Valentina Castro, en plan de primeras bailarinas. El resto, sólo para salir del paso". Las reposiciones fueron *La Manda*, *Juan Calavera* ("que sigue siendo una 'pachanga'"), *Concerto* y *El Chueco* ("muy conocido, tan conocido que el público, antes de iniciado, empezó a desalojar el PBA").[32]

Un cronista de *El Universal* se refirió a la temporada como "una grata impresión al inicio de una nueva era para la danza moderna en México". *Concerto* le pareció una obra insegura y fragmentaria "un tanto pueril", sin línea argumental ni clímax. *Los gallos* era una revelación, aplaudida con delirio. *La Manda* muy elogiada. *Divertimento* de alto valor técnico. *Juan Calavera* graciosa con preponderancia a la mímica sobre la danza. *El Chueco* de primera calidad. Opinaba que se afianzaba la danza en México y la personalidad del arte mexicano.[33]

Otro cronista, de *Excélsior*, afirmó que la temporada anunciaba la consolidación de la compañía y que las autoridades habían logrado organización y disciplina. *El invisible* era una obra de mala calidad; *Tonantzintla* había sido desvirtuada por la osadía de Rocío Sagaón; *El deportista* sólo era un divertimento; *Danza sin turismo* tenía "ribetes socialistas"

[31] Tres grupos. La danza moderna, dividida", en *Esto*, México, 27 de noviembre de 1956.
[32] Ramón Ortiz, "En Bellas Artes. Comenzó la Temporada de Danza Moderna", en *Cine Mundial*, México, 27 de noviembre de 1956.
[33] "Rutas y horizontes. Danza moderna en Bellas Artes", en *El Universal*, México, 26 de noviembre de 1956.

y estaba bien construida e interpretada; *La valse* no guardaba relación con la música empleada.[34]

Por su parte, Julio Sapietsa escribió que en la temporada no había nada genuinamente mexicano, que se había caído en la pantomima y los argumentos sólo tenían temas folclóricos. Le parecía impropio que hubiera varios grupos y consideraba que deberían unirse en uno sólo. *Los gallos* le pareció una expresión machista, aunque original; *Divertimento* carecía de tema; *El demagogo* expresaba la realidad mexicana; *El deportista* hacía una crítica al narcisismo en el deporte.[35]

Luis Bruno Ruiz opinó que faltaba "muchísima organización en los grupos de danza" y era notoria la improvisación. Mencionó que en *Concerto* había "algunos momentos muy buenos pero creemos que todavía necesita mayor pulimento y ensayo", al igual que *Divertimento*. *Los gallos* era un acierto: "la pelea muy nacional de gallos, coreográficamente, es bien trabajada. La música es adecuada. Interpretan muy bien sus respectivos papeles Rocío Sagaón, Rosalío Ortega y Juan Casados".

Juan Calavera era una obra infantil con referencia folclórica muy bien aprovechada, "pero a veces tiene algunos inconvenientes escenográficos"; las máscaras eran "formidables", la música "inmejorable" y la coreografía "muy mexicana". En esa misma línea estaba Rosa Reyna, a quien llamaba "la coreógrafa del ballet realista mexicano". Y en cuanto a *El Chueco*, mencionó que era una bella obra aunque con uso de pantomima; "creemos que su obra *Tienda de sueños* [de la cual el cronista era autor del argumento] es más ballet, aunque de asunto enteramente distinto".[36]

Festejando la numerosa concurrencia que tuvo la temporada, Martín Galas afirmó que "el público se ha interesado vivamente por estas manifestaciones artísticas. Y ese público salió satisfecho porque el programa fue magnífico". Antes que nada, decía el cronista, "tenemos que colocar en primer término a la danzarina Rocío Sagaón, que va afianzándose como una de nuestras mejores exponentes de la danza"; después, reconocer "al estupendo bailarín y coreógrafo" Farnesio de Bernal por su triunfo en *Los gallos* y *El deportista* ("alarde de gracia y agilidad"). En *Tonantzintla* Sagaón se había lucido como

[34] "El Ballet de Bellas Artes", en *Jueves* de *Excélsior*, México, 20 de noviembre de 1956.
[35] Julio Sapietsa, "Teatro en acción", en *El Universal Gráfico*, México, 30 de noviembre de 1956.
[36] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet. Primer programa de la temporada", en *El Universal*, México, 9 de diciembre de 1956.

coreógrafa, al igual que John Sakmari como bailarín. *El invisible* "no acabó de convencernos". *La valse*, "muy vistoso y muy bien bailado". La *Danza sin turismo número 2* era "muy buena y con un claro mensaje", le dio a John Fealy un triunfo como bailarín, y "tuvo que salir al escenario la coreógrafa Guillermina Bravo, que le dio a la obra un sello profundamente humano". Además "oímos sonar perfecta a la Orquesta de la Ópera", dirigida por Salvador Ochoa.[37]

Para Gerónimo Baqueiro Fóster, la compañía no tenía ninguna directriz. *Ballet 1910* era una calca de *Alameda 1900* de Gloria Campobello; *El encuentro* carecía de elementos técnicos y estéticos; *Tierra* era un ballet demasiado largo a pesar de que conseguía el aplauso del público.[38]

Cronista de *Zócalo*, Swan, escribió que *Ballet 1910* era "una viñeta de la época"; era "plástico en cuanto al vestuario y gracioso en cuanto a la crítica social que hace", y fue bailado "decorosamente". *El encuentro* era un ejemplo de "ese tipo de ballet que se hace con música de un buen compositor y con un libreto cualquiera, sólo con el fin de lucir una coreografía y un par de intérpretes", y resultó ser "una sucesión de movimientos eróticos y a veces hasta pornográficos, que no conducen a nada ni tienen más justificación que la de estrenar una coreografía". *La balada de la luna y el venado*, obra que "siempre nos ha gustado por su sencillez y su poesía", había sido bailada "espléndidamente" por Guillermo Arriaga y Ana Mérida. *Tierra* era "demasiado largo, se repite y le sobra la mitad de la gente que usa"; su principal defecto era

> la masa humana que Elena se complace en mover, en dividir, en alinear, en hacerla marchar, arrastrarse, y que a veces termina en un caos. Es este un ballet en que el espectáculo es más importante que la danza misma. Tiene cosas desagradables como, entre otras, esa tierra parturienta que todo el tiempo anda despernancada y esa danza francamente cursi y mala de los maíces que nacen y florecen. En general, *Tierra* es un ballet efectista y abigarrado que no alcanza a salir de la mediocridad.[39]

Para Luis D. Vicent, el INBA estaba en la "urgente necesidad" de solucionar "la evidente crisis en que se encuentra el *excelso* arte del ballet". La temporada había sido "bajísima en

[37] Martín Galas Jr., "Linterna mágica. Lleno en Bellas Artes por la danza", en *Aquí*, México, 1 de diciembre de 1956.
[38] Gerónimo Baqueiro Fóster, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 8 de diciembre de 1956.
[39] Swan, "El tercer programa de danza moderna", en *Zócalo*, México, 9 de diciembre de 1956.

resultados artísticos y, suponemos, debe de haber fracasado igualmente en los económicos". Las "meritorias excepciones" no se debían "en manera alguna al esfuerzo común, sino al genio indiscutible de algunas de las primeras figuras que han intervenido".

Sobre *Ballet 1910*, opinó que era "pobre y elemental"; el esfuerzo de la coreógrafa no había sido "acertado" y la "excelente" música no tenía "expresión ágil y viva sino en contadas ocasiones". *El encuentro* hubiera sido "poca cosa" sin Rocío Sagaón, "sin duda la mejor bailarina con que cuenta México actualmente"; su interpretación había sido "realmente irreprochable". Aunque "parecía que iba a ser mucho" (por la historia, música y coreógrafo), *Canción de los buenos principios* defraudó por "un exceso de estilización, una extraña estilización barroquista que ni es lo suficientemente expresiva ni lo bastante simbolista"; carecía de claridad, y aunque era "una obra meritoria por su ambición", fue "absolutamente floja, gris, en su realización".

Vicent también mencionó que el tema y algunos fragmentos de *Tierra* tenían "una brillante e impresionante realización", pero otros caían "en la demagogia más ingenua. De todos modos es un buen ballet", y sobresalían los bailarines Elena Noriega, "la brillante" Rocío Sagaón, Alma Rosa Martínez, Armando Chavarri y Adriana Medina. *Balada de la luna y el venado* era "un buen ballet y una buena ejecución coreográfica", aunque no "soberbio. Lo que sí es soberbio es la interpretación del mejor bailarín mexicano: Guillermo Arriaga".

Sobre la crisis que él percibía en la danza moderna, Vicent apuntó que se debía a la división interna, la cual podría llevarla a "un enquistamiento que puede ser fatal". El INBA debía "abandonar su política de cruzarse de brazos" y proteger a la danza "logrando la creación de un ballet nacional en que estén todos los que son, pero que no estén todos los que están".[40]

Junios escribió que aunque se le reprochaba a la temporada que los estrenos no se equipararan a las reposiciones, "el solo hecho de haber mantenido en actividad nuestro ballet mexicano, y de haber logrado una cooperación entre los diversos grupos, muchas veces antagónicos, es cosa que habla muy alto en pro del Departamento de Danza del INBA", dirigido por Zita Basich. El cronista estaba seguro que con trabajo, "amigable

[40] Luis D. Vicent, "Teatro. La temporada de danza moderna en Bellas Artes", en *Mañana*, 22 de diciembre de 1956.

competición" e influencias extranjeras, se lograrían "óptimos frutos, llevando a nuestra danza por derroteros bien orientados que llegarán a admirarse por doquier, como de hecho ya se están admirando, pese a los detractores sistemáticos".

Sobre las obras, *Leyenda* "francamente no nos agradó", a pesar de que la música era "interesante" y Ana Mérida había tenido una buena actuación; "en cuanto al argumento, bueno, estaremos de acuerdo con Georges Auric (muy distinguido autor de música coreográfica) quien dice: '¿Quién demonios ha sabido jamás lo que sucede en un ballet?'".

El sueño y la presencia y *La balada de los quetzales* sí tenían "sus méritos, y muy altos por cierto", además de que en la segunda Arriaga se había distinguido "con su excelente sentido del ritmo". En cambio, *Cuauhtémoc* ("que nada tiene de azteca y que sólo podría salvarse por la música") y *Gorgonio Esparza* ("una cosa larga sobre una música difícil" y puesta "sin suficiente ensayo") habían sido "obras fallidas".[41]

Según Raquel Tibol, los rasgos positivos de esa temporada habían sido el profesionalismo, la calidad técnica y el espíritu creador del grupo; le parecía que todos los bailarines tenían proyección y sinceridad en el foro, y que la respuesta del público había sido aceptable. *La Manda* (costumbrista), *El Chueco* (brillante) y *Tierra* (excelente) eran obras mayores. *La valse*, revisteril. *La balada del venado y la luna* "no se salva ni por la interpretación de Arriaga". *El encuentro*, ballet novedoso que conseguía la unión de tema y forma. *Los gallos* era la gran novedad y contaba con brillante interpretación de los bailarines. *El deportista* era una obra ingeniosa y virtuosamente bailada. *El demagogo*, una novedad sobresaliente, obra de transición de Guillermina Bravo, muy expresiva, con sentido social y político. *Canción de los buenos principios*, obra desconcertante e inmadura; su valor estaba en ser un experimento. Mencionaba a Rocío Sagaón como la bailarina estrella de la temporada.[42]

Horacio Flores Sánchez consideró que la danza moderna mexicana todavía estaba en un nivel experimental y de búsqueda; contaba con un repertorio base que justificaba el optimismo que se tenía respecto a esta actividad. Le parecía que no todas las obras alcanzaban el mismo nivel, ni siquiera del mismo coreógrafo. En general, la temporada se había presentado con dignidad, limpieza, buenas reposiciones, algunas renovaciones y no

[41] Junius, "Música. Danza mexicana", en *Excélsior*, México, 22 de diciembre de 1956.
[42] Raquel Tibol, "Faltas y aciertos de la temporada", *Novedades*, México, 16 de diciembre de 1956.

mostró nuevos valores. Aconsejaba revisar algunas obras y probar todas las coreografías en diferentes foros antes de llegar al PBA.[43]

En otro texto de *Zócalo* se opinaba que los resultados de la temporada debían discutirse, pues no se había apreciado danza moderna sino "ballets arraigados en el suelo, en el paisaje, de fuerte sabor telúrico", reduciendo lo moderno a su referencia y "preferimos la superficialidad de *La valse* a las tonterías de *Gorgonio Esparza*, que puede ser todo lo mexicano que quiera, pero lo que no son es danza, sino literatura".[44]

Julio Sapietsa afirmó que muchos de los ballets incluidos en la temporada eran pantomima en lugar de danza, como *Gorgonio Esparza*. En general los motivos de las coreografías eran folclóricos. Consideró a *El sueño y la presencia* como un éxito y *La balada de los quetzales* como una coreografía original.[45]

Para Hans Sachs, la temporada había sido "un desesperado intento por mantener a la danza mexicana en el ritmo ascendente que hasta ahora había exhibido y que se traducía esencialmente en la presentación de obras nuevas como obras buenas". Se habían repuesto algunas ya aceptadas, pero los estrenos habían sido fracasos. Le parecía que las medidas de reorganización tomadas por el INBA no eran acertadas.[46]

Según F. Mota, la danza moderna carecía de valores estéticos y sólo utilizaba temas dramático-pantomímicos; no había danza, sólo gesticulación. Como éxito de público destacó a *Los gallos*, *La Manda*, *Divertimento*, *Tonantzintla*, *Ballet 1910*, *El deportista*, *Balada de la luna y el venado*, *Leyenda*, *Cuauhtémoc* y *Balada de los quetzales*.[47]

Víctor Reyes comentó que los errores de la temporada fueron: precipitación en la creación, falta de selección de obras e intérpretes, presentación de obras que no estaban listas, y deficiencias en la orquesta, la iluminación y la tramoya. Todo esto, aunado a la indisciplina, rebeldía de los bailarines e ineficiencia en los planes de estudio y profesorado

[43] Horacio Flores Sánchez, "La vida musical. Principios de trabajo de la Academia de la Danza Mexicana", en *El Universal*, México, 17 de diciembre de 1956, pp. 2 y 15.
[44] "Impresiones generales. Fin de la temporada de danza", en *Zócalo*, México, 17 de diciembre de 1956.
[45] Julio Sapietsa, "Teatro en acción. El Ballet de Bellas Artes terminó sus actuaciones", en *El Universal Gráfico*, México, 18 de diciembre de 1956, pp. 6 y 13.
[46] Hans Sachs, "Fondos musicales. El angustioso problema de la danza mexicana", en *El Universal*, México, 29 de diciembre de 1956.
[47] F. Mota, "Actividades teatrales", *Últimas noticias, 2a. edición*, México, 2 de enero de 1957.

de la ADM, había traído como consecuencia pobres resultados artísticos. Le parecía que los dirigentes del INBA deberían actuar con mayor energía para evitar el caos en la danza.[48]

En opinión de Luis Sánchez-Arriola, en la temporada habían predominado las obras de ballets mexicanos, como *La balada de la luna y el venado* que no llegaba a ser universal; *Balada de los quetzales* y *Leyenda* sólo eran danzas "exóticas"; *El deportista* sin sentido del humor; *Zapata* el mayor éxito. *Los gallos* era una revelación, por la profundidad que alcanzaba dentro del realismo mexicano. *El demagogo* era una obra notable; *Tierra* obra buena; *El Chueco* seguía siendo una pieza fuerte del repertorio; *La valse* y *Divertimento* habían sido mal recibidas por el público y la crítica; *Concerto* "no valió la pena"; *Cuauhtémoc* era una obra no lograda. Los mejores bailarines de la temporada, según el crítico, habían sido Guillermo Arriaga y Rocío Sagaón, además de Ana Mérida, quien se apoderaba de la escena. Señalaba que los ballets malos podrían ser mejorados por medio de la crítica y autocrítica.[49]

Por su parte, el conocedor Raúl Flores Guerrero hizo referencia al ambiente de entusiasmo en el que se había realizado la temporada, además del "dominio técnico, el maduro profesionalismo y la gran calidad interpretativa que han alcanzado los bailarines mexicanos".[50] Señaló que se habían incorporadon al movimiento de la danza moderna, jóvenes directores de orquesta como Jorge Delezé y Daniel Ibarra, así como los jóvenes compositores Rafael Elizondo y Raúl Cosío.

Según Flores Guerrero, la espléndida coreografía de danza pura *Concerto* había tenido cinco vestuarios diferentes, todos ineficaces (por Marcial Rodríguez, Lucille Donnay, Arnold Belkin, Juan Soriano, y ahora, Raúl Flores Canelo). *Los gallos* había sido un éxito resonante en cuanto a danza, música e intérpretes, especialmente por la excelente bailarina Rocío Sagaón. *Divertimento* era una obra de danza pura muy pobre por su artificialidad y repeticiones. *La Manda*, *El sueño y la presencia* y *El Chueco* eran obras de repertorio de la etapa de búsqueda y hallazgos de la primera generación de bailarines y

[48] Víctor Reyes, "Notas de música. Balance del Ballet de Bellas Artes", en *Últimas noticias*, *1a. edición*, México, 21 de enero de 1957.
[49] Luis Sánchez Arriola, "Nacionalismo coreográfico", en suplemento *Diorama en la Cultura* de *Excélsior*, México, 3 de febrero de 1957, p. 1.
[50] Raúl Flores Guerrero, "Danza 1956", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, noviembre 1956.

obras modernas sobre la realidad mexicana. *Juan Calavera* era una deliciosa obra mexicanista y de perfecta hechura coreográfica.

Encontró deficiencias en *Ballet 1910*, *Canción de los buenos principios* y *Tierra*. La primera sólo lo consideraba un "balbuceo en el terreno de la creación artística" que usaba un tema simplista y estaba saturada de mímica. *Canción*... "por su ambición de lujo y riqueza coreográfica se transformó en un maremágnum de escenografía y vestuario, personajes y movimiento". *Tierra* tenía deficiencias en su realización formal; recibía el aplauso del público sólo por el tema que trataba pero tenía carencias en su expresión melodramática, falta de armonía y uso de movimientos artificiales, además de que la obra se prolonga demasiado.

Flores Guerrero consideró que en México hacía falta un verdadero maestro de coreografía. Las autoridades del INBA debían procurarse por el desarrollo de la danza; ya existían los bailarines con inquietudes, creadores en potencia, pero sin un "cauce adecuado de expresión y sin los medios necesarios que les permitan adquirir un diferenciado -de las dos pioneras, Waldeen y Sokolow- lenguaje artístico". El maestro les daría una técnica de composición, pues en esos momentos le parecía que los coreógrafos hacían su trabajo por intuición, como en la etapa experimental de la danza mexicana. Afirmaba que tenían talento, expresividad y técnica, pero necesitaban las enseñanzas sobre coreografía para lograr la madurez como creadores de la danza "que tiene cerca de veinte años de justificar sus deficiencias con el aparente paliativo de estar en la 'etapa experimental'".[51]

Sobre las obras opina que *El encuentro* era un acierto artístico "con un sentido moderno del movimiento y con un erotismo intenso y fino". *La balada del venado y la luna* estaba dentro de la "más rancia tradición del ballet clásico" por su tema, pero resultaba una buena obra de danza moderna; le parecía que la escenografía anterior, de Carlos Mérida, era más teatral que la nueva de Leonora Carrington.[52]

En *Leyenda*, *La balada de los quetzales*, *Cuauhtémoc*, *Gorgonio Esparza* y *El sueño y la presencia* el protagonista moría, lo que mostraba, según Flores Guerrero, el abuso que se hacía de ese recurso, así como de los personajes de angelitos y diablos. *Leyenda* y

[51] Raúl Flores Guerrero, "Una canción desesperada", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, diciembre de 1956.
[52] Raúl Flores Guerrero, "Danza: *El encuentro*", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 23 de diciembre de 1956.

Gorgonio Esparza habían fracasado por carecer de estructura coreográfica. *La balada de los quetzales*, aunque de buen gusto, era semejante a otras obras de Ana Mérida y a causa del tema se desvirtuaba la coreografía. *Cuauhtémoc* trataba de repetir la fórmula de *Zapata*, pero de manera muy pobre. Mencionó de manera especial a Arriaga, Evelia Beristáin y Tulio de la Rosa como bailarines.[53]

La temporada causó impacto en el medio cinematográfico. Vicente Vila mencionó que las obras de danza deberían usarse en el cine por su alta calidad, y clasificó a los ballets en incidentales, humorísticos, de ambiente metropolitano, campiranos, de trazos refinados e intención erótica, y siguiendo esa clasificación podrían ser utilizados en las películas con las mismas tendencias.[54] Coincidentemente, un representante de la Metro Goldwyn Meyer se mostró interesado en *La valse*, *El demagogo* y *El Chueco* para incluirlas en una película hollywoodense, pero nada se concretó.[55]

Otras críticas sobre la temporada, como es el caso de Luis Bruno Ruiz, señalaron que había sido deficiente la selección de obras por parte del jurado, razón por la cual la temporada resultó opaca y no mostró adelantos en la danza. Le parecía que para solucionar esto debían terminarse las discusiones internas del Departamento de Danza y la ADM.[56]

Este jurado se había conformado con el fin de evaluar las obras que pasarían al PBA. Varias propuestas fueron presentadas antes de la temporada y algunas no fueron aceptadas. Ése fue el caso de *Fronteras* de Guillermo Arriaga, para quien Luis Herrera de la Fuente había hecho la música; *El corrido del Güero Vázquez y sus malas compañías*, primera obra de Raúl Flores Canelo, y *Braceros* de Guillermina Bravo, que posteriormente fue una de las obras más aplaudidas, pues aunque no se bailó en el PBA en esa ocasión, sí se presentó en otros foros, inclusive internacionales, y tuvo gran aceptación.

Ya concluida la temporada, Hans Sachs hizo una dura crítica a la danza mexicana, a la que declaró “enferma” de "argumentitis", que definió como el "prurito de introducir como base de todos los ballets el 'argumento'", que los llevaba a caer "en graves defectos estéticos como la cursilería y el desarrollo prolijo de las obras, lo que hace desmerecer

[53] Raúl Flores Guerrero, "Cinco muertos en el foro", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 30 de diciembre de 1956.
[54] Vicente Vila, "Cambio de rollo. Los productores olvidan los ballets", en *Cine mundial*, México, 10 de febrero de 1957.
[55] "Tres coreografías de danza moderna (INBA) llevarán a Hollywood", en *Cine mundial*, México, 11 de diciembre de 1956.
[56] Luis Bruno Ruiz, "Balance de la temporada de danza", en *El Universal*, México, 23 de diciembre de 1956.

inmediatamente las producciones aisladas y a la temporada en conjunto". El uso del argumento había impedido que se avanzara en el ballet abstracto, pero fundamentalmente había obstaculizado el desarrollo de la danza.

Ese defecto consiste en pretender que la obra desarrolle, punto por punto, cada uno de los "episodios" y "escenas" que el argumentista concibe en su interior y que al ser traducidos en movimientos caen en un intolerable prosaísmo que hace creer por momentos que se trata más bien de dar un programa de relatos que no una función de ballet. El caso más grave sucede cuando la abundancia de material argumentístico distrae la atención del coreógrafo hacia la mímica, para "relatar" las cosas que dice el texto, o bien para disfrazar una lamentable pobreza coreográfica, cuyo vacío es frustráneamente rellenado con una congestión de personajes, vestuario, escenografía, movimientos pantomímicos que muchas veces llegan a lo chusco y lo cursi y, finalmente, con una música traída de los cabellos, que ha sido encargada especialmente para desarrollar el libreto, en ocasiones a compositores noveles y con un plazo perenetorio que impide por todos conceptos la realización de una obra siquiera aceptable o tolerable. Son, pues, demasiados los defectos que surgen a consecuencia de este vicio argumentístico que comentamos y que, como hemos dicho, se ha convertido en una auténtica obsesión para desgracia de nuestra danza.

Recordamos más de una obra presentada en la última temporada que debió su fracaso -rotundo, espantoso- a esa obsesión, de suerte que consideramos de todo punto indispensable que los coreógrafos, bailarines, maestros y directivos de la danza mexicana, mediten en ese grave defecto, y sus muy lamentables consecuencias, para lo cual bastará con una revisión de ciertas producciones perfectamente caracterizadas que el público puso en su lugar con una merecida reprobación, no obstante la reconocida buena voluntad que tiene para este significativo capítulo del arte mexicano.[57]

A pesar de diferencias de criterio, en general la obra que tuvo mayor aceptación en la temporada, consiguiendo casi el consenso de la crítica, fue *Los gallos*, que se convirtió en una de las más importantes de la danza nacionalista mexicana.[58] Otra constante de la crítica a la temporada en su conjunto, fue el señalamiento de que en muchas obras se hacía uso de

[57] Hans Sachs, "Fondos musicales. 'Argumentitis', plaga de nuestra coreografía moderna", en *El Universal*, México, 15 de enero de 1957, pp. 1 y 9.

[58] En 1955 Farnesio de Bernal y Rosalío Ortega fueron becados en Connecticut College y allá le surgió a Farnesio de Bernal la idea de la obra *Los gallos*. Cuando regresó a México: "Llegando me di cuenta que era buena idea pero yo todavía no era coreógrafo" (en Charla de Danza con Farnesio de Bernal, conducida por Felipe Segura, Cenidi Danza, México, 16 de abril de 1985). Empezó a trabajar con Rosalío Ortega, Juan Casados y Rocío Sagaón; aunque Miguel Covarrubias ya no era el jefe del Departamento de Danza estaba muy cerca de ellos, veía las obras y los aconsejaba. Él fue quien sugirió el nombre y dijo que no necesitaba escenografía. "Después se hizo la audición en el Teatro del Bosque de todas las obras que se proponían" y De Bernal presentó *Los gallos* sin música, acompañándola con un tambor. Ya aceptada para el PBA, "busqué un músico, Raúl Cosío, y trabajamos mucho para conservar esos ritmos, e hice el vestuario" (Farnesio de Bernal en Anadel Lynton, "Farnesio de Bernal", en *Una vida dedicada a la danza 1991*, Cuadernos del Cenidi Danza, núm. 23, Cenidi Danza, INBA, México, 1991, p. 27).

recursos extradancísticos (como la mímica) y el argumento era el soporte de la obra coreográfica; además, se señaló la necesidad de que a los bailarines se les dieran estudios sobre composición.

Después de esta temporada en el PBA se dieron cambios dentro de las compañías participantes. El venezolano Tulio de la Rosa, quien había sido recibido en el Ballet Mexicano con gran publicidad, fue destituido por Ana Mérida en enero de 1957, por su postura crítica,[59] e ingresó al Ballet Contemporáneo. Este último también se modificó; su director Guillermo Keys entregó su renuncia a Zita Basich, por falta de apoyo, y partió a Guatemala a dirigir el Departamento de Danza de ese país. En ese momento la dirección del Contemporáneo recayó en Elena Noriega.

[59] Charla de Danza con Tulio de la Rosa, conducida por Felipe Segura, Cenidi Danza, México, 11 de abril de 1988.

III. Viajes de la danza moderna nacionalista: la "Gira del 57"

En 1957 las tres compañías de danza moderna más importantes del país viajaron por el mundo, lo que impactó en su trabajo y su concepción artística.

Primero partió el Ballet Mexicano, cuando en marzo de 1957 realizó una gira por Venezuela, como resultado de una invitación hecha a José Ángel Ceniceros, secretario de Educación Pública. Para ello, el Ballet se reforzó con otros elementos. Participaron: Ana Mérida, directora representante; Guillermo Arriaga, Evelia Beristáin y Ana Mérida, dirección artística y técnica; Graciela Arriaga, directora de escena; Miguel López, encargado de tramoya; Ignacio Zúñiga, encargado de iluminación; Juan Kochen, administrador y promotor; Daniel Dueñas, jefe de Relaciones Públicas. Los coreógrafos eran Waldeen, Ana Mérida, Guillermo Arriaga, Evelia Beristáin, Roseyra Marenco y Farnesio de Bernal. Los bailarines: Miguel Araiza, Margarita Gordon, Laura Zapata, Pilar Pellicer, Lucero Binnquist, Mónica de Neymet, Roseyra Marenco, Héctor Méndez, Farnesio de Bernal (huésped) y los tres directores. Producción del INBA.[60]

Los eventos culturales mexicanos realizados en Caracas fueron: el Congreso Bienal de Música de Latinoamérica, en el que Blas Galindo fue premiado como mejor compositor, y la temporada de Ballet Mexicano, que se realizó en el Teatro Municipal y en la Concha Acústica de las Colinas de Bello Monte, donde actuaron frente a 20 mil espectadores.

Las obras que presentaron fueron: *Cuauhtémoc*, *Balada del venado y la luna*, *El sueño y la presencia*, *Zapata*, *Balada de los quetzales*, *Los gallos*, *Leyenda*, *Huapango*, *En la boda* (c. Waldeen, m. Blas Galindo, vest. Carlos Mérida), *Movimiento sinfónico* (c. Reseyra Marenco, m. Prokofiev) y *Titeresca*.[61]

En Caracas obtuvieron un gran éxito,[62] fueron elogiados por Carlos Chávez y por Aaron Copland,[63] sus funciones se transmitieron por la televisión, y participaron en varias mesas redondas.[64]

[60] "Los componentes del Ballet del INBA, agasajados con un coctel", en *Novedades*, México, 4 de febrero de 1957; Ramón Ortiz, "Farandulerías. Ballet Mexicano del INBA actuará en Caracas", en *Cine mundial*, México, 8 de febrero de 1957; "Coctel para celebrar el regreso del Ballet del INBA", en *Novedades*, México, 2 de abril de 1957.
[61] Programa de mano de Ballet Mexicano, Teatro Municipal de Caracas, Venezuela, marzo de 1957.
[62] "Homenaje al Ballet Mexicano mañana", en *Cine mundial*, México, 30 de marzo de 1957.
[63] Ramón Ortiz, "Premio de televisión obtuvo el Ballet Mexicano en Caracas", en *Cine mundial*, México, 2 de abril de 1957.

Más allá de esa experiencia, en 1957 la danza moderna obtuvo un importante reconocimiento internacional y recibió un nuevo impulso con las experiencias artísticas y humanas que los bailarines mexicanos vivieron en China y en diferentes ciudades de Europa. Dos compañías se lanzaron a la aventura de conquistar nuevos públicos y mostrar su trabajo: el Ballet Contemporáneo y el Ballet Nacional.

Antecedentes

El pequeño grupo apoyado por Miguel Covarrubias y formado por Rocío Sagaón, Guillermo Arriaga, Antonio de la Torre y Olga Cardona participó como Ballet Contemporáneo en el IV Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes en Bucarest, Rumania, en 1953, al cual fueron invitados a través de Vicente Lombardo Toledano. Para realizar el viaje recurrieron al Instituto Nacional de la Juventud que dirigía Mariano Ramírez Vázquez y a sus propios recursos.

El repertorio que llevaron a este Festival estaba compuesto por danzas folclóricas, montadas por Lauro López y Luis Felipe Obregón, y por obras de danza moderna, *Homenaje a García Lorca* (m. Silvestre Revueltas, esc. y vest. Leopoldo Méndez) y *Ocho por radio* de Waldeen, y *Zapata* (cuando se estrenó), que presentaron en algunos teatros y en un estadio.

En total, la delegación mexicana se componía de cerca de veinte personas. Además de los cuatro bailarines mencionados viajaron Vicente Rojo y Tonatiuh Gutiérrez, entre otros. El éxito alcanzado por esta delegación fue importante por la difusión que se logró de la cultura mexicana en los países socialistas.

A su regreso a México necesariamente debían pasar por La Habana, en donde fueron hechos prisioneros durante un día debido a las condiciones de guerra fría que prevalecían.[65]

En 1955 otro grupo participó en el Festival de la Juventud, esta vez en Varsovia, capital de Polonia. Era el Grupo Mexicano de Danza que dirigía Rodolfo Arana y había formado originalmente dentro de la Escuela Normal de Maestros. Para esta gira Waldeen

[64] Adrián Villagómez, "Presencia y éxito del Ballet Mexicano en Venezuela", en *Excélsior*, México, 28 de abril de 1957.
[65] Charla de Danza con Guillermo Arriaga, conducida por Felipe Segura, Cenidi Danza, México, 24 de septiembre de 1985.

les montó *En la boda*, *La danza de la cosecha* y *El hombre está hecho de maíz* (m. Revueltas, vest. Olga Costa). Ella misma y Arriaga fueron los promotores del viaje. La gira duró cuatro meses e incluyó ciudades de Checoslovaquia, Rumania, Hungría y Bulgaria. El repertorio, además de las obras de Waldeen, estuvo formado por *1910 La lucha revolucionaria* y *Adolescencia* de Arana, y por algunas danzas folclóricas que les montó Ramón Benavides.[66] Entre los bailarines participantes estuvieron Federico Castro, Nieves Paniagua, José Mata, Andrea Revueltas, Aída Frías, José Viescas y Elsie Cota.[67]

Polonia, en un momento muy reciente de la II Guerra Mundial fue impactante para la comitiva mexicana, pero al mismo tiempo muy estimulante por el ambiente festivo que encontraron. Las actividades incluían competencias deportivas, encuentros literarios, de dirigentes estudiantiles y luchadores sociales y funciones de artes escénicas. Cada país tenía una función de gala, además de dar funciones al aire libre y en televisión.[68]

Experiencia revitalizadora

En 1957 Miguel Álvarez Acosta anunció que no habría temporada de danza moderna en el PBA por falta de presupuesto, lo que significó un duro golpe para las compañías,

[66] En 1954 el Grupo Mexicano de Danza se formó a iniciativa de Rodolfo Arana y de Federico Castro, estudiante de la Normal de Maestros. En un primer momento el Grupo perteneció a la Normal y poco después se independizó. Según Federico Castro, Rodolfo Arana (quien en esa época pertenecía al Ballet Nacional), "tenía el entrenamiento de bailar al aire libre, en pueblos, donde fuera, y así nos enseñó. Los bailarines improvisábamos el ciclorama, teníamos cajas para los reflectores. Hicimos una gira a todos los pueblos de Xochimilco bailando hasta en el cerro, en piedras, en arena, bajando de noche agarrados de la cola de un burro que era el único que sabía el camino. Hicimos otra gira por Guanajuato y también bailamos en el Sindicato Mexicano de Electricistas y en la Sala Manuel M. Ponce de PBA. El grupo estaba bastante integrado y nos movíamos bien. Varias de las personas de allí siguieron bailando por muchos años: Nieves Paniagua, Aída Frías, Rosa Pallares, Hugo Romero, Beatriz Garfias, José Mata y otros". En 1955 Rodolfo Arana "se asoció con Waldeen. [A ella] Le gustó nuestro trabajo, nos dio clases y nos montó obras. Ella nos relacionó con Arriaga que había ido a un Festival de la Juventud, que organizaban los comunistas. Decidieron que nosotros debíamos participar en el de Polonia"; Federico Castro en Charla de Danza con Federico Castro, conducida por Felipe Segura, Cenidi Danza, México, 6 de julio de 1987.

[67] La participación de Elsie Cota se debió a que, a su regreso de Rumania en 1953, Rocío Sagaón le comunicó su experiencia. También le informó que el Festival de la Juventud se realizaría dos años después en Varsovia. Entusiasmada, Elsie Cota acudió a la casa del cineasta Ignacio Retes, en donde Risquet Valdés, miembro del Comité Organizador del Festival, le contó sobre los requisitos para viajar. Como bailarina, debía integrarse a algún grupo; cada uno pagaba su boleto de ida, mientras que el Comité se encargaría del viaje de regreso; el país sede se encargaría de alimentación y hospedaje. Elsie pidió ayuda a Pedro Infante para viajar, pues su esposa era amiga de la mamá de Elsie. Ésta bailó el *Jarabe tapatío* con Rodolfo Arana y *En la boda* de Waldeen. Elsie Cota, *Sentimientos y epístolas*, Gobierno del estado de Sinaloa, Instituto Sinaloense de Cultura, Secretaría de Educación Pública y Cultura, Universidad Autónoma de Sinaloa, H. Ayuntamiento de Culiacán, Coordinación de Comunicación del Gobierno del Estado, Instituto Sinaloense de las Mujeres, Culiacán, 2009, p. 27-33.

[68] *Idem*.

especialmente para las fracciones de la oficial, pues esas temporadas eran el único estímulo que recibían.[69] Solamente actuarían en algunas funciones en el Teatro del Bosque. En ese momento el Ballet Contemporáneo recibió una invitación por conducto del Partido Comunista Mexicano para participar en el VII Festival de la Juventud de 1957 en la ciudad de Moscú.

Según afirmaciones de Elsie Cota, quien había participado dos años atrás en Varsovia, el Comité Nacional Pro VI Festival Mundial de la Juventud y de los Estudiantes por la Paz y la Amistad estaba formado por Tonatiuh Gutiérrez, su director; José Ley Domínguez, jefe de redacción; Miguel Adam y el fotógrafo Rodigo Moya, sus redactores, y ella misma, como administradora. Todos editaban un periódico llamado *México al Festival*, que se publicaba quincenalmente y se vendía a 50 centavos. Éste publicó en junio de 1956:

> El Festival es una iniciativa abierta a todas las organizaciones de la juventud y de los estudiantes, sin distinción de sus ides políticas, posiciones ideológicas o credos religiosos. Las organizaciones o personalidades, según sus deseos, pueden tomar parte en todo el Programa del Festival o en aquellos aspectos que le sean de particular interés. Es admitida también la participación de observadores y personas que no pertenezcan a ningún grupo u organización.
>
> En cada país se forman comités nacionales preparatorios compuestos por todas las organizaciones y personalidades que en ese país participan. Sin embargo, esto no impide que aquellas organizaciones que no deseen participar en estos comites nacionales puedan tener relaciones directas con el Comité Internacional Preparatorio: Kroprotkin 37 Moscú, Unión Soviética, o bien el Comité Nacional VI Festival: 16 de septiembre 55-710, México DF.[70]

Los organizadores del VI Festival visitaron a los integrantes del Ballet Contemporáneo para hacerles la invitación, pero los bailarines consideraron imposible viajar debido a sus limitaciones económicas y de organización, pues sabían que no contarían con apoyo del INBA. A pesar de ello, poco a poco se prepararon para hacer posible el viaje. Primero se aseguraron de quiénes participarían; hubo algunos, como Raquel Gutiérrez, Martha Bracho y John Sakmari que no estuvieron de acuerdo: ir a la URSS, un país comunista, era políticamente peligroso para ellos pues temían represalias.

[69] Adriana Siqueiros en Charla de Danza con Adriana Siqueiros, conducida por Felipe Segura, Cenidi Danza, México, 3 de febrero de 1986.
[70] En *México al festival*, época 1, núm. 2, México, 17 de junio de 1957, cit. en Elsie Cota, *op. cit*, p. 37.

Sin embargo, hubo quienes optaron por realizar el viaje, como menciona Elsie Cota: "Los bailarines mexicanos, unificados no por una ideología, tampoco por un credo político o religioso, sino por una conciencia artística nacional [...] decidimos todos ir al Festival de Moscú, no obstante los sacrificios y compromisos que para cada uno en lo individual esto significaba".[71]

Seleccionaron las obras del repertorio que podían llevarse de acuerdo con los bailarines con los que contaban. También trabajaron con Héctor Fink para aprender danzas foclóricas e incluirlas en el repertorio.

La compañía debía resolver los problemas de transporte y la realización de vestuario y coordinar la gira de por lo menos dos meses que estaban planeando, pues Adriana Siqueiros y Rocío Sagaón ya se habían puesto en contacto con representantes de otros países para prolongarla después de Moscú. Por su parte y debido a la cercanía de Elsie Cota con el Comité Internacional Preparatorio del Festival, fue la encargada de mantener el contacto y gestionar las necesidades artísticas del grupo en Moscrú.

Solicitaron ayuda a artistas de la plástica para hacer subastas. El apoyo lo obtuvieron, entre otros, a través de Rocío Sagaón por su relación con amigos de Miguel Covarrubias (muerto el 4 de febrero de 1957) y de Adriana Siqueiros, por su padre, el famoso muralista. Entre los pintores que donaron obra estaban Siqueiros, Juan Soriano, Pedro Coronel y Pedro Cervantes.

Sin embargo, faltaba solucionar otro problema: el político. Se vivía la guerra fría y aunque México y la URSS tenían relaciones diplomáticas, éstas eran muy tirantes. Según Emilio Carballido, "había un terror anticomunista verdaderamente abyecto [...] Estaba Díaz Ordaz en Gobernación"[72] y sólo tres años antes habían destituido a Iduarte del INBA. El gobierno de Ruiz Cortines estaba totalmente alineado a la política norteamericana, por lo que los artistas progresistas de ese momento eran tachados de comunistas y no recibían apoyo gubernamental.[73]

En un primer momento, Álvarez Acosta autorizó la gira, pero no el apoyo económico institucional; después les comunicó que se les retiraba el permiso para viajar a

[71] Elsie Cota, *op. cit.*, p. 39.
[72] En Charla de Danza con Emilio Carballido, conducida por Rosa Reyna, México, 24 de julio de 1989.
[73] José Solé en Charla de Danza con José Solé, conducida por Rosa Reyna, Cenidi Danza, México, 3 de octubre de 1988.

países comunistas y los amenazó con cesarlos de sus puestos. Sin embargo, según Guillermina Peñalosa, el director del INBA no estaba en desacuerdo con la gira, pero "oficialmente no podía dar la autorización".[74] Héctor Fink, por su parte, comentó que Álvarez Acosta los estimuló para que viajaran.[75]

El ambiente político de ese momento no era propicio para la gira. Desde el año anterior se habían publicado varios artículos periodísticos mencionando que dentro de la danza había "jóvenes de costumbres inequívocas y miembros del Partido Comunista"[76] y se habían hecho denuncias sobre las escuelas y compañías de danza como "centros de vicio y cuartel general de comunistas agitadores".[77]

Cuando se les negó el permiso oficial, el Ballet Contemporáneo ya tenía en su poder parte de la escenografía y vestuario que requerían, por lo que decidió correr la aventura a pesar de la amenaza. "Fue una decisión difícil pero muy positiva de la gente que tenía el deseo de acudir por la convicción de que nuestra danza podía ser importante, que queríamos dar a conocer la obra que estábamos haciendo".[78]

El movimiento de danza moderna mexicana ya había recibido buenas críticas en Estados Unidos, lo que les daba seguridad para llevar su trabajo a otras latitudes. Las experiencias positivas en los pasados Festivales de la Juventud también los acicateaban.

Pidieron préstamos a las intituciones en las que trabajaban y a sus familias; hicieron funciones para probar el repertorio, en San Luis Potosí en mayo, y en el Teatro del Bosque en abril, mayo y junio.[79]

[74] En César Delgado, "Gran éxito del Ballet de Bellas Artes en Moscú, en 1957", en *Boletín Informativo del CIDD*, núm. 2, CID Danza, INBA, México, 1985, pp. 22 y 24.
[75] Según Héctor Fink, Álvarez Acosta consideraba el viaje como una oportunidad magnífica y les dijo "ustedes váyanse, ya veremos qué hacemos después"; en Charla de Danza con Héctor Fink, conducida por Felipe Segura, Cenidi Danza, México, 1 de julio de 1985.
[76] Se decía que había denuncias contra las escuelas de danza ante la Oficina de Migración de la Secretaría de Gobernación, porque empleaban a maestros extranjeros sin tener sus papeles en regla; en "Migración intervendr en las academias de danza", en *Cine mundial*, México, 27 de agosto de 1956.
[77] También se publicó que los agentes de la temida Dirección Federal de Seguridad investigarían a las escuelas de danza por haber sido denunciadas como "centros de vicio y cuartel general de comunistas agitadores". Se mencionaba de manera especial a la ADM, el NTD y el BNM; en R.O.G., "La policía investigar en academias de danza que son centros rojos y de vicio", en *Cine mundial*, México, 27 de agosto de 1956, p. 5. Como respuesta, Zita Basich desmintió que la ADM hubiera recibido denuncias en ese aspecto y afirmó que nadie había sido molestado por policías; en "'Borrego' o mala fe!", en *Esto*, México, 31 de agosto de 1956.
[78] Rosa Reyna en Charla de Danza con Rosa Reyna, conducida por Felipe Segura, Cenidi Danza, México 21 de julio de 1984.
[79] Funciones del Ballet Contemporáneo en el Teatro de la Paz en San Luis Potosí, los días 25 al 27 de mayo de 1957; repertorio: *Tonantzintla*, *Los gallos*, *La manda*, *Ballet 1910*, *Tres jueguetes mexicanos*, *Danzas*

En el programa de mano que editó el Ballet Contemporáneo para estas funciones de preparación y para la gira se afirmaba:

Un profundo sentimiento nacionalista que alentó la Revolución y a cuyo amparo México vio lo que de propio tenía, dio origen a nuevos conceptos estéticos que hicieron posible un desarrollo cultural sin precedentes en las letras, en la música y en la plástica. Al calor de éstas surgió la danza mexicana de concierto, alentada y reforzada por ellas y con un concepto artístico libre y nuevo; una vigorosa danza que se apoya en las más limpias y ricas tradicionaes mexicanas; que se inspira cuando es necesario, en los motivos folclóricos, estilizándolos y adaptándolos; que toma al hombre concreto, en su drama o en su alegría, como objeto y sujeto de su temática; que utiliza temas sociales, analizándolos y simplemente exponiéndolos; que mira, en fin, todas las épocas, a través de su concepto moderno de vida.[80]

En ese momento los créditos de la compañía eran: dirección de Elena Noriega; dirección artística de Rosa Reyna; relaciones públicas, Rocío Sagaón y Adriana Siqueiros; organización y propaganda, Guillermina Peñalosa, Alma Rosa Martínez, Elsie Cota y Graciela de Velasco; producción, Rosalío Ortega, Juan Casados y Héctor Fink; director de escena, Dagoberto Guillaumín; director de orquesta, Jorge Delezé, y representante, José Solé.

Por su parte, el Ballet Nacional también recibió la invitación para actuar en el Festival de la Juventud de Moscú. Federico Castro, quien como parte del Grupo Mexicano de Danza había participado en el de 1955 celebrado en Polonia, ya como miembro del BNM puso en contacto a Guillermina Bravo con los organizadores. También tomaron la decisión de asistir, pero las condiciones económicas en las que viajaría el BNM serían peores que las de Ballet Contemporáneo.

michoacanas, *El encuentro* y *Tierra*; elenco: Rosalío Ortega, Adriana Siqueiros, John Sakmari, Marcos Paredes, Elena Noriega, Graciela de Velasco, Tulio de la Rosa, Rosa Reyna, Cecilia Baram, Rocío Sagaón, Juan Casados, Freddy Romero, Héctor García, Elsie Cota, Alma Rosa Martínez, Farnesio de Bernal y Juan Javier Luna (en *El Heraldo*, México, 24 de mayo de 1957). Temporada del Ballet de Bellas Artes en el Teatro del Bosque con *Ballet 1910*, *Tierra* y *Los gallos* (en *Esto*, México, 10 de abril de 1957). También actuaron en funciones compartidas del Ballet Contemporáneo, el Ballet Mexicano y e Ballet Nacional, como Ballet de Bellas Artes, en el Teatro del Bosque los días 9, 23 y 30 de junio, presentando *En la boda*, *Danzas michoacanas*, *Danza sin turismo núm. 3 Braceros*, *Los gallos*, *Danza sin Turismo núm. 2 El demagogo*, *Juan Calavera*, *Movimiento sinfónico*, *El sueño y la presencia*, *Balada del venado y la luna*, *Zapata* y *Huapango* (en programa de mano).

[80] Programa de mano de Ballet Contemporáneo de México, 1957, expediente del Ballet Contemporáneo, Cenidi Danza.

La campaña de prensa contra el BNM era mucho más agresiva. Periódicamente aparecían acusaciones contra el grupo y contra Guillermina Bravo por sus supuestas actividades comunistas (de hecho varios de sus integrantes eran o habían sido militantes del Partido Comunista). En febrero de 1957 una acusación firmada por "padres de familia y otros elementos artísticos", fue presentada "a las autoridades correspondientes" por ser el BNM "un resumidero de elementos de marcada tendencia comunista".[81] En realidad, se orquestaba una campaña de desprestigio contra los grupos independientes de danza moderna, pues también acusaban al Nuevo Teatro de Danza porque "a todo se dedican menos a desempeñar sus verdaderos cometidos".

Se dijo que "un grupo de alumnas de una de las academias de baile de Bellas Artes estuvieron anoche en nuestra redacción, para confirmar la información de ayer, en el sentido de que la profesora Guillermina Bravo pertenece al Partido Comunista y se dedica a hacer labor de proselitismo".[82] El anticomunismo también se expresó en rechazo y escándalos en algunas familias de los bailarines.[83]

Antes de partir, el Ballet Nacional presentó funciones de preparación con el repertorio elegido, como el Ballet de Bellas Artes en el Teatro del Bosque, y Guillermina Bravo dictó una conferencia ilustrada en la Ciudad Universitaria.[84] Además, hubo un cambio de gran importancia para la compañía: una de las codirectoras y fundadoras del BNM, Josefina Lavalle, se retiró por diferencias en cuanto al trabajo técnico que se seguía.[85]

[81] Ramón Ortiz G., "La brújula marca hacia la URSS... Acusan de comunista al Ballet Nacional", en *Cine mundial*, México, 23 de febrero de 1957.
[82] Lumiere, "Ahora", en *Últimas noticias*, México, 5 de julio de 1957.
[83] Como es el caso de Guillermo Palomares, cuya madre vino desde Orizaba, Veracruz, y Guillermina Bravo tuvo que tranquilizarla; en Charla de Danza con Guillermo Palomares y Alejandro Zybin, conducida por Felipe Segura, Cenidi Danza, México, 30 de julio de 1985.
[84] Guillermina Bravo dictó la conferencia ilustrada con el nombre de "La danza moderna y la danza moderna mexicana" en la Escuela de Medicina en Ciudad Universitaria, evento organizado por la Dirección General de Difusión Cultural de a UNAM; en "Conferencias ilustradas de danza", en *El Universal*, México, 30 de junio de 1957.
[85] Según Josefina Lavalle, "un poquito estaba yo en discrepancia de cómo se manejaba el Ballet Nacional. Yo era entonces la que estaba peleando por la técnica. Estaba siempre peleando porque nos ligáramos a la técnica de la danza clásica que consideraba yo que era fundamental [...] Carlos Gaona y yo éramos los que más insistíamos en eso, en que se tuviera una técnica más depurada. En esa época en el Ballet Nacional se decía que no importaba la técnica, que lo importante era el contenido, las obras, el mensaje". Ella se fue a Europa por casi dos años y allá se encontró con el BNM durante la gira del 57 pero no se unió a ellos. Al regresar a México nuevamente se encontraron, y "aunque quise reintegrarme, sentía que el ambiente era hostil" y definitivamente se alejó.; en Charla de Danza con Josefina Lavalle, conducida por Felipe Segura, Cenidi Danza, México, 19 de mayo de 1986.

Desde junio de 1957 se anunció el viaje del Ballet Nacional a París, aunque se afirmaba que estaría auspiciado por instituciones europeas, lo cual era falso.[86] Finalmente, ambas compañías partieron a Moscú, a su "aventura poética" y "la salida hacia Europa de 34 artistas de la danza moderna mexicana -incluidos directores de escena y de orquesta, escenógrafos, compositores y coordinadores- ha caldeado el ambiente".[87]

Antes de partir habían declarado a Raquel Tibol que estaban convencidos de que su danza impactaría a Europa como lo había hecho la pintura mexicana, y que se arriesgaban porque debían crecer como artistas y comprobar que su trabajo tenía alcances universales".[88]

Al partir se dijo que Josefina Lavalle y otros bailarines, como Óscar Puente, se unirían al BNM en la gira, pues ambos se hallaban realizando su propia gira por países de Europa y China. Sin embargo, aunque sí se encontraron, no se unieron.[89]

La invitación al Festival de la Juventud 1957 se extendió a todas las artes, pero sólo los bailarines pudieron participar en grupo. De teatro, viajaron con los grupos de danza José Solé y Dagoberto Guillaumín con el Ballet Contemporáneo, y Sergio Magaña y Emilio Carballido con el Ballet Nacional. De artes plásticas sólo viajó Mario Orozco Rivera, quien representando al Frente Nacional de Artes Plásticas, llevó una exposición y cargó con su sombrero de charro y su guitarra para actuar de manera independiente, para después unirse al espectáculo mexicano de danza.[90]

Por parte del Ballet Contemporáneo, una vez redefinidas las funciones de sus miembros, viajaron: Elena Noriega, directora; Jorge Delezé, director de orquesta; Dagoberto Guillaumín, director de escena; José Solé, representante; los bailarines Rosa Reyna, Valentina Castro, Juan Casados, Rocío Sagaón, Adriana Siqueiros, Guillermina Peñalosa, Beatriz Flores, Elsie Cota, Rosalío Ortega, Héctor Fink, Laura Zapata, Graciela de Velasco y Magdalena Vázquez.

Por el Ballet Nacional: Guillermina Bravo, directora; Rafael Elizondo, compositor; Emilio Carballido y Sergio Magaña, escritores; Mario Vázquez, director de escena; los bailarines Áurea Turner, Eva Robledo, Gladiola Orozco, Enrique Martínez, Raúl Flores

[86] "Irá a París el Ballet de México", en *Cine mundial*, México, 22 de junio de 1957.
[87] Raquel Tibol, "La danza mexicana en Europa", en *Novedades*, México, 30 de junio de 1957.
[88] *Idem*.
[89] "Artistas mexicanos que logran extraordinario éxito en París", en *La Prensa*, México, 14 de julio de 1957.
[90] En Charla de Danza con Mario Orozco Rivera, conducida por Rosa Reyna, México, 15 de enero de 1990.

Canelo, Armando Chavarri, Rafael Buitrón, Guillermo Palomares, Carlos Gaona, Federico Castro, Guido del Valle, Hermila Guerrero y Rosa Pallares. Además Mercedes Olivera, José Cava y Francisco Vizcaíno.

La mayoría de los integrantes de las dos compañías salieron de México el 10 de julio de 1957, hicieron escala en Monterrey, donde los esperaba una comitiva de teatro encabezada por Guillermo Serret y Lola Bravo para despedirlos. Llegaron a París, donde fueron recibidos por Rosa Reyna, Juan Casados y Rosalío Ortega, que habían viajado en vuelo directo, y por Nellie Happee, quien estaba becada en esa ciudad y les ayudó a instalarse. En París, lo primero que vieron fueron los edificios derrumbados, vestigios de la guerra, que también encontraron en otras ciudades europeas. Después siguió el viaje por tren a Praga, Checoslovaquia, y por fin Moscú. En cada lugar que llegaban tenían recibimientos muy emotivos, los abrazaban y besaban, recibían regalos y flores.[91] La gente, sus costumbres, su cultura, transformó notablemente la visión del mundo que tenían. El cambio de tren, para entrar en Rusia, fue a uno muy lujoso, en dode los bailarines se sintieron "zares".[92]

La de México fue de las primeras delegaciones en llegar a Moscú y tuvieron gran recibimiento. En la inauguración se reunieron 32 mil delegados de 126 países de los cinco continentes del mundo que asistían con grupos artísticos, deportivos, religiosos, profesionales y estudiantiles.[93]

El Ballet Contemporáneo actuó, acompañados por la Orquesta Sinfónica de Moscú, en el Teatro de los Niños (Teatro Malinki) y en la Sala Tchaikovsky, además de en lugares abiertos; el Ballet Nacional sólo actuó en lugares abiertos y tuvo una función en el Teatro Stanislavsky. Fueron en total 18 las presentaciones de ambas compañías. En las funciones de los foros Malinki y Tchaikovsky hubo largas colas por los espectadores, quienes esperaban conocer las obras presentadas: bailes populares mexicanos (que incluía un desfile

[91] Hermila Guerrero recibió de una mujer campesina una bolsita diciéndole: "Usted viene de muy lejos y esta tierra que está en la bolsita la traigo de la tumba de mi hijo que murió en la Segunda Guerra Mundial. Yo quiero que se la lleve como recuerdo"; según Guillermo Palomares en Charla de Danza con Guillermo Palomares y Alejandro Zybin, *op. cit.*, p. 3.
[92] Elsie Cota, *op. cit.*, p. 40.
[93] *Idem.*

de trajes) y danza moderna; ésta última "constituía una verdadera novedad para el público moscovita, que contrastaba con el criterio estético del ballet clásico".[94]

En el Festival se vivía una euforia, era una fiesta permanente de los representantes de todo el mundo. Vieron danza de todas las delegaciones y a los grandes del ballet de la URSS. También recibieron la noticia del intenso temblor que sacudió a la ciudad de México el 27 de julio de ese año.

En Moscú no tuvo mucha aceptación el programa de danza moderna, pero sí el de folclor. Éste había sido preparado por ambas compañías; lucieron trajes regionales, muchos de ellos auténticos, de la colección de Luis Márquez[95] y de la de Elsie Cota.

El repertorio del Ballet Contemporáneo era: *Tierra*, *La Manda*, *Tonantzintla*, *Los gallos*, *Tres juguetes mexicanos* y danzas folclóricas. El del Ballet Nacional era: *El demagogo*, *Braceros*, *En la boda* (de Waldeen, que databa de 1945), *La nube estéril* y *Juan Calavera* (a pesar de que su coreógrafa, Josefina Lavalle, ya no era parte del BNM). En cuanto a la danza folclórica, presentaron: *La danza de Pascola*, *El jarabe mixteco*, *El jarabe largo ranchero*, *Danza huichola*, *La jarana yucateca*, *Las chiapanecas*, *La jovencita* (chilena) de Guerrero, *La tehuana*, *Jarabe de la botella*, *Danza de Papantla* y *Sones jarochos*.[96]

Después de dar algunas funciones, se organizó un encuentro de las dos compañías con los miembros del Ballet Bolshoi, donde la afamada bailarina Galina Ulanova afirmó que la danza mexicana sólo correspondía a México y no había sido comprendida en la URSS, porque eran dos realidades sociopolíticas diferentes. Atacó no al lenguaje contemporáneo de las obras, sino a la ideología que representaban.[97] Los mexicanos, encabezados por Guillermina Bravo, le cuestionaron a Ulanova el hecho de continuar haciendo ballet tradicional a pesar del proceso de renovación que vivía la URSS.

Esto último significó una desilusión para los artistas mexicanos prosoviéticos, así como al hecho de que los rusos calificaran como burguesas las coreografías que presentaron en la URSS.[98] Años después Orozco Rivera declaró estar de acuerdo con la

[94] *Idem*.
[95] En Charla de Danza con Rocío Sagaón, conducida por Rosa Reyna, Cenidi Danza, México, 22 de octubre de 1985.
[96] Elsie Cota, *op*. *cit*., p. 80.
[97] Guillermo Palomares en en Charla de Danza con Guillermo Palomares y Alejandro Zybin, *op*. *cit*.
[98] Según Emilio Carballido en Charla de Danza con Emilio Carballido, *op*. *cit*.

crítica que les había hecho Ulanova, porque el pintor consideraba que la danza que llevaron en 1957 había sido demasiado localista y el público se había emocionaba más con lo folclórico que con la danza moderna.[99]

Al respecto, Guillermina Bravo escribió a Raquel Tibol una carta fechada el 29 de julio de 1957, que fue publicada:

Con Galina Ulanova tuvimos una entrevista excepcional. Le expusimos nuestras ideas y combatimos las suyas, que son las que norman al Gran Teatro de Moscú [...] Independientemente del público, el gobierno piensa que aquí sólo hay que mostrar los espectáculos alegres y "positivos" de otros países; las autoridades no quieren saber de problemas [...] Con algunas funciones que hubiéramos logrado, habríamos podido convencer a los encargados de la cultura de aquí de que en ninguna forma hacemos un arte "negativo", y que lo que sucede es que ellos han visto aspectos turísticos de México [...] Aunque recibido por el pueblo con sorpresa, estupor, cariño y aplausos, nuestro trabajo no ha logrado convencer al Ministerio de Cultura del beneficio que reportaría a ambos países nuestra presentación profesional [...] Tuvimos elogios, para nosotros excelentes, como el de la esposa de Einsestein, el director Ivanov y muchos bailarines jóvenes; el impacto producido servirá cuando hayan superado la etapa romántica idealista que ahora atraviesan.

En el periódico *Cultura Soviética* del 6 de agosto, P. Gusiev, maestro de ballet, artista emérito de la URSS escribió: "Estamos felices de entrevistarnos con los artistas de México, con un arte lejano e interesante [...] El conjunto cuenta con un número bastante limitado de artistas y decoraciones modestas, no es un ballet clásico sino que representa una etapa ya pasada por nosotros, el llamado 'baile moderno', el cual rechazamos a tiempo, considerando que nos llevaría inevitablemente a la liquidación de la danza, lo que de hecho nos mostraron nuestros invitados de México [...] Para nosotros el ballet, lo mismo que todos los tipos de arte, debe despertar el pensamiento y el sentimiento, exhortar a la bondad y a la belleza [...] No es extraña la manera de representar la realidad premeditadamente exagerada y lúgubre y la desolación acentuada de los sufrimientos, que son tan propios del ballet mexicano [...]

"Ésta es una discusión compleja, no de gustos sino de ideología. Mejor examinaremos cómo los coreógrafos mexicanos presentan sus espectáculos. La plástica libre, que recuerda por una parte la escultura antigua mexicana y por otra las obras de Diego Rivera y la pintura contemporánea occidental, es la base del lenguaje coreográfico del ballet mexicano. El montaje inteligente de la acción plástica en dos o más planos, la concordancia audaz de varios temas en un mismo trozo coreográfico y el intento de crear una imagen plástica, he aquí lo que debemos aprender de nuestros invitados. Y es una lástima que estas buenas intenciones se pierdan en la originalidad premeditada, en la falsa importancia, en la construcción 'no melódica' y falta de lógica de movimientos, entre los cuales hay muchos antiestéticos y a veces simplemente posturas desagradables. Al hacer

[99] En Charla de Danza con Mario Orozco Rivera, *op*. *cit*.

estas objeciones, no puede dejarse de apreciar el talento del coreógrafo y de los artistas en aisladas situaciones escultóricas muy expresivas [...]".[100]

Debido a los trámites anteriores realizados por Rocío Sagaón y Adriana Siqueiros y a la aceptación del trabajo presentado, la delegación mexicana de danza recibió una invitación para que ambas compañías viajaran a China. Se unieron con el nombre de Ballet Nacional Contemporáneo de México, bajo la dirección de Guillermina Bravo y Elena Noriega, limando asperezas y rivalidades. El BNM era "como una secta cerrada"[101] y lo mismo puede decirse de Ballet Contemporáneo, pero aún así las relaciones fueron muy cordiales y armaron un programa de mayor calidad. Ambas compañías viajaron en el tren transiberiano y trabajaron conjuntamente en el programa de danza folclórica que los chinos les solicitaron.[102] Además, Orozco Rivera se integró con su guitarra al espectáculo; él y Sergio Magaña acompañaban y cantaban en la parte folclórica, que era la más aplaudida.[103]

Según Dagoberto Guillaumín la unión del Ballet Nacional y el Ballet Contemporáneo "le dio otras dimensiones al trabajo que llevábamos y también permitió que los espectadores pudieran ver un abanico de temas y posibilidades, riqueza de movimientos, de coreógrafos, unión de la expresión musical y dancística, diferentes matices de observaciones de fenómenos humanos, sociales, históricos y de temperamento".[104]

En China tuvieron un enorme éxito en lugares como Pekín, Nankin, Tientzin, Hang Chow y Shanghai. En una función recibieron la visita y los comentarios de Chu-En-lai, y Mao Tse-tung los invitó a una celebración en Palacio.[105] Ahí dieron 19 funciones ante teatros llenos y 57 mil espectadores; era un público que resistía funciones de "hasta tres

[100] Raquel Tibol, "La danza mexicana fracasa en la URSS y triunfa en China", en *Novedades*, México, 20 de octubre de 1957.
[101] Según Guillermo Palomares, en Charla de Danza con Guillermo Palomares y Alejandro Zybin, *op. cit.*
[102] El Ballet Contemporáneo ya tenía preparadas ciertas coreografías montadas por Héctor Fink, pero se amplió ese programa, por ejemplo Guillermina Bravo les puso a Guillermo Palomares y Adriana Siqueiros una danza de los huicholes; y Héctor Fink montó más danzas a ambos grupos.
[103] Orozco Rivera había tenido mucho éxito en Moscú con la música que interpretó en numerosos foros, que eran canciones mexicanas, folclóricas y contemporáneas. Además grabó programas para la televisión y discos en esa ciudad; en Charla de Danza con Mario Orozco Rivera, *op. cit.*
[104] En Charla de Danza con Dagoberto Guillaumín, conducida por Rosa Reyna, Cenidi Danza, México, 3 de julio de 1989.
[105] Según Dagoberto Guillaumín, cuando el grupo mexicano se enteró que en el teatro estaba Chou En-lai, los coreógrafos empezaron a pelear para que se pusiera su ballet en el programa; los directores de escena se negaron y sí se modificó el programa, pero poniendo los mejores ballets de los participantes y por lo tanto, la función fue larguísima. Después de ésta, en la recepción dada a los bailarines, cada uno le preguntó a Chou En-lai acerca de su obra y él contestó a todos hablando larga y profundamente sobre cada coreografía; en Charla de Danza con Dagoberto Guillaumín, *op. cit.*

horas".[106] Siempre hubo funcionarios en sus presentaciones, que los felicitaban al final y mostraban interés, como el de Chou En-lai, quien incluso comentó cada una de las obras presenciadas.

Después de China viajaron a París, donde se percataron de que las autoridades mexicanas habían cambiado totalmente su actitud. Jaime Torres Bodet, embajador mexicano en Francia, les dijo que había recibido un telegrama del presidente Ruiz Cortines felicitándolos por sus éxitos y asegurándoles que conservaban sus puestos y sueldos; además les ofreció ayuda para que se presentaran en Italia.[107]

Antes de Italia viajaron a Rumania, donde al tercer día tenían vendido todo el boletaje del teatro donde se presentaron; tuvieron un éxito enorme. Uno de los programas ofrecidos en las diez funciones de Bucarest fue: danzas folclórica (*Pascola*, *Yalaltecas*, *Jarabe largo*, *Danza huichola*, *Jarana*, *Chiapanecas*, *Danza guerrerense*, *Tehuana*, *Jarabe de la botella*, *Papantecas* y *Sones jarochos*) y las obras de danza moderna *Tres juguetes mexicanos* y *En la boda*.[108]

Se trasladaron a Italia y sólo dieron una función en Roma, en el Teatro Valle, logrando éxito del público y de la crítica especializada.

Recibieron propuestas de un importante empresario francés para ampliar la gira por casi dos años en Alemania, Checoslovaquia, la URSS, etc., pero no aceptaron porque no estaban preparados y querían volver a México después de una ausencia de más de seis meses. Además, vivían problemas de organización y luchas internas.[109]

Inició el regreso antes de la Navidad, pero algunos integrantes del Ballet Nacional (Federico Castro, Rafael Buitrón, Enrique Martínez y Guido del Valle) tuvieron que permanecer en París, en casa de Rocío Sagaón y su esposo George Vinaver, y otros sitios, hasta que se organizó una colecta para adquirir sus boletos.[110]

[106] Elsie Cota, *op*. *cit*., p. 71.
[107] Según Adriana Siqueiros en Charla de Danza con Adriana Siqueiros, *op*. *cit*.
[108] Programa de mano de Ballet Nacional Contemporáneo de México, expediente de la compañía, Cenidi Danza.
[109] Elsie Cota, *op*. *cit*., pp. 80 y 82.
[110] En la prensa apareció un artículo mencionando que "en todas las escuelas preparatorias, facultades de la Universidad, agrupaciones sociales y culturales se ha iniciado una colecta, un peso por lo menos, para sufragar los gastos que significa el traslado a la capital de los bailarines y escritores mexicanos que hace algunos meses se trasladaron al Festival de la Juventud en Moscú, Rusia, la China Popular y por ahora, en París, sin poder regresar a México"; en "Colecta para bailarines", en *Cine mundial*, México, 13 de diciembre de 1957.

Uno de los problemas que se les había presentado a las dos compañías antes de salir de México fue la selección del repertorio, que al parecer, finalmente, fue muy acertada. Los artistas mexicanos querían mostrar las obras que fueran más representativas de su movimiento dancístico y su nacionalismo. El impacto que tuvieron esas obras en los diferentes foros y públicos ante los cuales se presentaron fue diverso. Según Rocío Sagaón,

> *Tierra* era una coreografía impactante y muy sólida, desde su creación [...] Llegó al público profundamente en la URSS y China. Cuando llegamos a China era la época que le llamaban de las Mil Flores, del florecimiento y del principio de las comunas, cuando Mao Tse-tung estaba iniciando ese movimiento. *Tonantzintla* también es muy fuerte en su temática, por esa mezcla española con nuestra cultura indígena. *Los gallos* les inquietaba, teníamos que explicarles que eran tradicionales las peleas de gallos, lo que les parecía salvaje pues no está en su mentalidad pelearse por una mujer, y mucho menos en esa época. Es otra cultura, otra manera de sentir y pensar. En ese entonces no estaban pensando en las emociones individuales, sino en un trabajo común. En cambio todo lo de folclor les encantaba porque era directo y no hay más que verlo y gozarlo.
>
> Las coreografías que llevaba el BNM también les interesaban y les inquietaban. [Pero] yo no siento que entendieran muy bien, no les llegaba directamente. El realismo en la danza era como el blanco y el negro. La danza interpretada en esos términos como que no era muy clara.[111]

Los públicos reaccionaron de diferente manera ante las mismas obras. Por ejemplo, *La Manda*, que había tenido tanta aceptación en Moscú, fue eliminada del programa que se presentó en China a petición de las autoridades culturales de ese país, pues el trío amoroso que se escenificaba estaba en contra de los principios morales chinos.

Para Emilio Carballido, en China los espectadores se identificaron con las coreografías mexicanas porque ahí atravesaban situaciones semejantes, compartían la "necesidad de expresión de sus problemas y sus momentos históricos", eso fue lo que sucedió con *Tierra*, que en el país asiático tuvo gran aceptación.[112]

Dagoberto Guillaumín recordó que "era muy distinta la reacción que tenían de unos ballets a otros en distintas latitudes [...] porque tocaban las fibras de determinada manera". Coincidió en que en China hubo una identificación con *Tierra*, por la semejanza de los problemas planteados.[113]

[111] Rocío Sagaón en Charla de Danza con Rocío Sagaón, conducida por Rosa Reyna, *op*. *cit*., p. 14.
[112] Emilio Carballido en Charla de Danza con Emilio Carballido, *op*. *cit*., p. 3.
[113] Dagoberto Guillaumín en Charla de Danza con Dagoberto Guillaumín, *op*. *cit*., p. 3.

En opinión de Guillermo Palomares, el público en China se identificó con ellos hasta físicamente, pues con frecuencia los confundían como chinos, y se entregaron visceralmente a los mexicanos. En Rumania, la entrega fue más intelectual, por ser un país muy culto y los mexicanos les causaban curiosidad por provenir de uno muy exótico. Según él, en Roma tuvieron mucho éxito, pues las obras estaban muy pulidas y el público sí era conocedor de danza moderna.[114]

En Moscú el director de cine Gregorio Vassiliev Alexandrov, quien dijo que el grupo mexicano había causado una grata impresión,[115] filmó dos obras mexicanas (pagándole a los bailarines)[116] en los estudios de cine Constantino: *La Manda* del Ballet Contemporáneo y *En la boda* del Ballet Nacional (obra que eligió Guillermina Bravo porque la consideró la más adecuada, por su fuerte tendencia nacionalista). En China se filmó *Tonantzintla* con la escenografía que los mismos chinos habían realizado.

El éxito en Roma fue tal, que el propio Federico Fellini expresó su deseo de filmar las obras mexicanas, pues "quedó encantado con la fuerza de la danza moderna" de nuestro país.[117]

Las excelentes críticas a esta danza mexicana fueron resultado de su alta calidad artística y del impacto de su mensaje. Aunque debe reconocerse que también su trabajo fue rechazado y duramente criticado en Moscú. Esos públicos extranjeros "jamás imaginaron que había una expresión que tuviera tanta fuerza, tanta personalidad propia [...era] una danza totalmente distinta a todo lo que ellos habían visto".[118] Por eso la gira fue tan exitosa, lo demostraron las críticas positivas, los teatros llenos y la reacción eufórica del público. Éste fue el tono de algunas de esas críticas:

Pudimos ver cómo los artistas mexicanos aman la vida y al hombre y bailando cumplen con su deber artístico de personificarlo. Su programa tiene un intenso ambiente de vida [...] la actuación de los artistas es seria y cuidadosa. Chia-Tzo-Kuan, *El diario del pueblo*, Heminjipao, 3 de noviembre de 1957.

[114] Guillermo Palomares en Charla de Danza con Guillermo Palomares y Alejandro Zybin, *op. cit.*
[115] Gregori Alexandrov, "Entusiasmó a los rusos los ballets mexicanos", en *Cine mundial*, México, 12 de mayo de 1958.
[116] Elsie Cota señala que por la filmación de *La Manda* le pagaron 350 rublos y la filmación duró desde las 6 de la tarde hasta las 4.30 de la mañana del día siguiente; en Elsie Cota, *op. cit.*, p. 41.
[117] "El Ballet Moderno de México contratado para ir a Roma", en *Últimas noticias*, *2a. edición*, México, 10 de septiembre de 1958.
[118] Rosa Reyna en Charla de Danza con Rosa Reyna, conducida por Felipe Segura, Cenidi Danza, México, 13 de febrero de 1989.

Los temas presentados han sido de un duro realismo. Por otra parte la temática de los bailes, que expresan una actitud profundamente humana frente a la realidad de la vida, constituye lo más interesante del espectáculo mexicano [...] La coreografía de los artistas mexicanos se inspira en las ricas tradiciones nacionales, estilizando movimientos de folklore. Emplea la plasticidad del pie desnudo, de las manos crispadas, del tórax, de los puños, elementos menos valorados en el ballet clásico. Robina Comissiona, *Periódico Contemporanul de Rumania*, Budapest, 22 de noviembre de 1957.

En México los artistas tratan continua y celosamente de ligarse a las raíces de su historia y a través de ese proceso demuestran su tendencia unitaria a pesar de las diversas estratificaciones sociales. El verdadero México manifiesta su primacía cultural en América Latina con sus esfuerzos realistas y me parece que sus ballets son una de sus más genuinas expresiones. Cesare Zavattini, Roma, Italia, 1957.[119]

La prensa mexicana

En la prensa mexicana se desató una tremenda campaña contra los viajeros antes de su partida. Se decía, como ya fue mencionado, que tanto el BNM como el Ballet Contemporáneo eran de tendencia comunista. Antes de marcharse se publicó que un funcionario menor del INBA, promotor de danza (director de escena y coordinador de temporadas de danza en el PBA), Luis Sánchez Arriola, había enviado una carta a la embajada mexicana en Francia en contra de las compañías de danza moderna y recomendando, en su lugar, al grupo de revista de Chelo la Rue que tenía gran popularidad.[120]

Por otro lado, se acusó a los miembros del Ballet Contemporáneo, a las bailarinas y a "los otros" de "dejar tirada la ADM" y anular la temporada de danza, por lo que se les calificó como desertores irresponsables e ingratos.[121] Otras notas hablaban sobre el apoyo que habían recibido los miembros del Ballet por parte de la URSS,[122] lo cual era falso.

Se anunció también que serían cesados de sus puestos por no haber dejado sustitutos en su trabajo;[123] la Confederación Nacional de Estudiantes protestó porque el INBA,

[119] Todas estas notas han sido tomadas del programa de mano de la X Temporada de Danza Contemporánea realizada en PBA por ambas compañías bajo el nombre de Ballet de Bellas Artes en agosto y septiembre de 1958.
[120] "Innoble campaña contra el ballet", en *Esto*, México, 5 de julio de 1957, p. 3-B.
[121] Vila, "Cambio de rollo. Cosas rarísimas con el sovietismo de Ballet Contemporáneo del INBA", en *Cine mundial*, México, 7 de julio de 1957.
[122] "Con el Ballet Magaña y Carballido", en *Esto*, México, 9 de julio de 1957.
[123] "Por su viaje a Moscú amenaza de cese a los bailarines", en *Esto*, México, 11 de julio de 1957.

"señalado desde hace tiempo como un nido de comunistas", haya enviado ese grupo de bailarines a Moscú";[124] y se acusaba al BNM de ser una célula comunista.[125] Se afirmaba que Álvarez Acosta les había permitido y financiado el viaje, pues "no hay duda que las células rojas trabajan activamente en el INBA".[126] Horacio Flores Sánchez había dudado de que las obras y los artistas que viajaron fueran lo mejor y lo más representativo de México.[127]

En agosto se publicó en varios periódicos una nota de la agencia United Press en varios periódicos, que hablaba de los triunfos de las compañías mexicanas y de la filmación de *La Manda* por Alexandrov (quien había hecho con Einsestein la película *Trueno sobre México*).[128] Inmediatamente se dijo que esa obra era propiedad del INBA y éste no había autorizado la filmación.[129]

A finales de agosto se comentó la gira por China en cinco periódicos,[130] y se destacó la presencia de Chou En-lai en una función.[131]

Para octubre de 1957 era un hecho que los grupos mexicanos de danza habían alcanzado gran éxito, por lo que Álvarez Acosta declaró que el INBA no había cesado a los bailarines viajeros, quienes habían ido a la URSS y China ajenos a banderas políticas e ideológicas, y que a su retorno no se encontrarían con sorpresas desagradables.[132]

Los miembros del Ballet Nacional Contemporáneo realizaron, de manera muy inteligente, su propia campaña de prensa desde China. Elena Noriega envió fotos y escribió sobre el éxito de la gira.[133]

Raquel Tibol y Emilio Carballido publicaron extensos reportajes reivindicando ese viaje. Tibol opinó que traería aportaciones al arte mexicano, en general, pues los participantes no sólo pertenecían al área de danza, sino también a las de teatro, artes

[124] Lumiere, "Ahora", en *Últimas noticias*, México, 12 de julio de 1957.
[125] "Éxodo de 22 bailarines mexicanos a Moscú", en *Excélsior*, México, 12 de julio de 1957.
[126] Lumiere, "Absurdo despilfarro en Bellas Artes", en *Excélsior*, México, 13 de julio de 1957.
[127] Horacio Flores Sánchez, "Prueba de fuego para la danza mexicana", en *Novedades*, México, 14 de julio de 1957.
[128] "Triunfo del Ballet Mexicano en Moscú", en *La Prensa*, México, 2 de agosto de 1957.
[129] "A la soviética se apropia el ballet *La Manda* para un film comunistoide", en *El Universal*, México, 6 de agosto de 1957.
[130] "Las danzarinas mexicanas en China Popular", en *Esto*, México, 27 de agosto de 1957; "Danzantes mexicanos en Nankín", en *La Prensa*, México, 10 de septiembre de 1957.
[131] "El Ballet de México ante el premier chino", en *Cine mundial*, México, 6 de septiembre de 1957.
[132] "Nota laudatoria", en *El Universal Gráfico*, México, 12 de octubre de 1957.
[133] "Hablan los de allá y los de acá", en *Esto*, México, 26 de septiembre de 1957.

plásticas y música. Consideraba que la gira enriquecería las propuestas dancísticas, atraería más públicos a los teatros y "la compañía oficial presentará esa integridad y esa cohesión que las perpetuas luchas intestinas le habían impedido adquirir". Reprodujo fragmentos de las cartas de Guillermina Bravo sobre la gira, ciudad por ciudad, en las que hablaba de sus impresiones ante culturas y formas de arte diferentes, las críticas recibidas por artistas y público, el intercambio con otras formas de arte, el impacto recibido de la cultura china, el triunfo en ese país y fracaso en Moscú frente a las autoridades oficiales de la cultura.[134]

A modo de respuesta apareció un artículo en el que se hacía referencia al fracaso de Guillermina Bravo en Moscú y se le adjudicaba a que ella "estuvo desarrollando en México lo que a ella le parecía ser el meollo del arte soviético: el realismo socialista", por lo que creía que triunfaría en Moscú, pero fracasó pues sus obras fueron vistas como "dramones infumables y antiestéticos [...] Eso le sucede por creerse más papista que el papa".[135]

Por su parte, Carballido aclaró que viajaron con sus propios medios económicos y que la gira no tenía marca política. "Las simpatías personales que los integrantes del grupo por tal o cual ideología son muy diversas. La clasificación general que mejor nos conviene a todos es la de liberales estilo juarista". También habló el reconocimiento que habían obtenido por su trabajo en la URSS y China.[136]

Aparecieron notas anunciando las funciones en Rumania y en Italia y con declaraciones de Guillermina Bravo y Elena Noriega a la agencia Prensa Asociada.[137]

Finalmente, después de haber sido conocido el éxito del grupo mexicano en su gira, se acalló la campaña de prensa contra los viajeros.

Flores Guerrero, director de la ADM, también escribió al respecto. Decía que a pesar de los ataques la gira fue importante como experiencia artística, enriquecimiento cultural y "aliento vitalizador de la danza mexicana". Veía el éxito de estos grupos como éxito del arte mexicano, y el hecho de que hubieran surgido algunas discusiones con artistas en la URSS había contribuido a la "afirmación de la conciencia artística nacional de nuestros bailarines". En su papel de funcionario del INBA explicaba que los bailarines que

[134] Raquel Tibol, "La danza mexicana fracasa en la URSS y triunfa en China", *op. cit.*
[135] J.M. Anzaldúa, "Atisbos musicales", en *Atisbos*, México, 29 de octubre de 1957.
[136] Emilio Carballido, "Detrás de la cortina de hierro la danza mexicana demuestra tener valor universal. Debe y haber de una aventura artística", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 3 de noviembre de 1957.
[137] "El Ballet Mexicano en la capital gala", en *Excélsior*, México, 10 de diciembre de 1957.

participaron en la gira habían sido suplidos por integrantes del Nuevo Teatro de Danza, sin afectar a la institución.[138]

El mismo Flores Guerrero señaló que, además de Raquel Tibol y Carballido, también Rafael Solana de la revista *Siempre!* había intentado aclarar la finalidad artística de la gira.[139]

Además de las afirmaciones de Álvarez Acosta sobre el beneplácito del presidente Ruiz Cortines por el triunfo mexicano,[140] al concluir 1958, apareció en la *Memoria del INBA* la nota "La danza mexicana en Europa y Asia", que daba la versión oficial de la gira del año anterior:

El viaje de los grupos denominados Ballet Nacional y Ballet Contemporáneo a Europa, se realizó por cuenta de sus propios integrantes. El Instituto no llegó a hacer aportaciones con ese fin. Sin embargo, mientras unos sectores de la opinión se pronunciaban en contra de esta actitud y pedían al Instituto el cese inmediato de quienes habían obrado por cuenta propia, otros, por el contrario, consideraban que de un modo o de otro esa experiencia en escenarios extranjeros, especialmente en países de una sólida estructuración estética, resultaría a la larga provechosa para los integrantes de los dos grupos oficiales de danza.

Es necesario precisar que ese viaje, como se ha dicho al principio se hizo fuera de las determinaciones del Instituto. Sin embargo, nada habría sido más inoportuno, inadecuado e injusto que perseguir a quienes habían tomado esta actitud pese a que ella, en sí misma, era en cierto modo rebelde a las determinaciones de la autoridad. Ciertamente, ambos grupos dejaron pendientes sus actuaciones en México y resolvieron afrontar incluso los rigores a que podrían hacerse acreedores por una actitud ajena a los planteamientos del Departamento de Danza.

El viaje realizado por estos grupos fue indudablemente provechoso desde el punto de vista de su cultura general y de la experiencia profesional y balletística. Todos volvieron con distintos conceptos sobre la danza, sobre los públicos, sobre las predilecciones de otras razas y las preferencias de otros países. En la parte final de esta gira después de que sus integrantes habían recorrido varios países, incluso habían llegado hasta el extremo Oriente abarcando algunas ciudades importantes de Asia, actuaron de manera brillante en Roma. Tuvieron actuaciones esporádicas en París, pero no de tipo profesional. Entre las suscitaciones importantes debe señalarse la controversia sostenida entre los bailarines mexicanos con algunos miembros destacados del Ballet Ruso. Entre otros, el que dirige la excelente bailarina soviética Galina Ulanova. La indudable discrepancia que existe entre el Ballet Clásico y la Escuela Mexicana de Danza, dio lugar a una controversia en la que México sostuvo los puntos de vista de un ballet expresionista propagador, coadyuvante de

[138] Raúl Flores Guerrero, "La danza", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 29 de diciembre de 1957.
[139] Raúl Flores Guerrero, "Diez años de danza en México", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 13 de octubre de 1958.
[140] Miguel Álvarez Acosta en Charla de Danza, conducida por Rosa Reyna, México, junio de 1993.

los problemas sociales y de las inquietudes del pensamiento de nuestros días, frente al ballet tradicional de excelentes características técnicas pero a todas luces estacionario y sin nuevos recursos de expresión.

Pese a las circunstancias de haberse operado este viaje fuera de las determinaciones oficiales, al conocerse la situación en que se encontraban los grupos correspondientes hubo de proporcionarse, a ambos, elementos necesarios para su retorno al país. No se consideró justo ni adecuado proceder al cese de los integrantes de ambos ballets. Se mantuvieron en tarea, volvieron con nuevos entusiasmos, y además, un sentido de orientación universal predominó en las realizaciones de los coreógrafos mexicanos, después de esa aventura, en la temporada de 1958.

Podemos considerar que los logros de ese viaje, son mayores que los riesgos y desvíos que pudieran atribuirse a los componentes de los grupos en su labor creativa. [141]

Trascendencia de la "aventura poética"

Durante esa gira los integrantes del contingente dancístico mexicano pudieron ver enormes espectáculos de ballet en la URSS, Rumania y Checoslovaquia; la ópera china en todas sus categorías; compañías de ballet clásico y danza folclórica de los 130 países participantes en el Festival de la Juventud. Pudieron apreciar música, artes plásticas, teatro y numerosas manifestaciones artísticas y culturales de los países visitados.

Para Rosa Reyna, fue tan grande la trascendencia de esta gira que la consideró un parteaguas, que le permitió madurar, evaluar y valorar "lo que tienes y lo que no tienes", y sobre todo, afianzar su trabajo a partir del reconocimiento de los públicos diversos.[142]

Emilio Carballido evaluó décadas después: "el contacto con los públicos que fue naturalmente importante, pero a mí me parece más importante la otra, la del contacto con todos los bailarines, con tantas culturas sorpredentes y el contacto de primera mano con movimientos culturales de los que no teníamos ni idea". Mencionó que conocieron a artistas rumanos antisoviéticos que aceptaron la danza mexicana. La gira, según su opinión, mostró la necesidad de viajar que tenían los mexicanos para valorar su propio trabajo y aprender. En la China que conocieron, en plenos cambios políticos y artísticos, antes de su Revolución Cultural, recibieron la influencia de la Ópera de Pekín.

A partir de la gira, según Carballido, la danza mexicana empezó a hacer experimentos y hubo una evolución del "mexicanismo pleonástico"; empezó una "búsqueda

[141] "La danza mexicana en Europa y Asia", *Memoria de labores del INBA 1954-1958*, SEP, México, 1958.
[142] En Charla de Danza con Rosa Reyna, conducida por Felipe Segura, 21 de agosto de 1989, Cenidi Danza, México, p. 15.

de temas que no tuvieran que ver con esencias nacionales a fuerzas"; Guillermina Bravo dejó de "hacer mensajes explícitos, aprendió formas nuevas", lo mismo que otros coreógrafos. Carballido consideró que fue muy importante el hecho de que los viajeros fueran las figuras principales de la danza mexicana, que además eran maestros y contribuueron a la formación de nuevas generaciones, a quienes les transmitieron conceptos más renovados.[143]

En 1957 Carballido escribió sobre la polémica que desataron en Moscú, así como la experiencia que fue presentar el trabajo dancístico ante públicos heterogéneos, ver reunidos a representantes de todo el mundo, conocer el arte bizantino y todo tipo de espectáculos.[144]

Para Mario Orozco Rivera lo importante fue la experiencia vital, las reflexiones en torno a esas vivencias que le sirvieron para su desarrollo como artista. Se dio cuenta que lo fundamental de las propuestas culturales tienen que ver con las vanguardias, "los elementos que te están dando vigencia, que están hablando de los avances en toda la problemática estética, formal […] todas esas cosas funcionan en el arte pero en razón de la cultura propia". Señaló que el arte debe ser un reflejo de la identidad; el artista no debe quedarse en la retaguardia copiando del extranjero, debe identificarse con su pueblo, pues éste "es el único que crea una cultura permanentemente progresiva", no los artistas ni los intelectuales. Afirmó que Sergio Magaña "entendió mucho ese viaje, fue fundamental para él. Después de ese viaje hizo obras más intensas, más profundas y más mexicanas, pero no desde el punto de vista del nacionalismo". Orozco Rivera a su regreso presentó una exitosa exposición bajo el nombre de *45 días en China Popular*, que le dio pie para desarrollar obra más importante.[145]

Para Dagoberto Guillaumín la gira fue una gran experiencia por el intercambio artístico y técnico que se dio y porque hizo posible constatar las diferentes reacciones de los espectadores ante el trabajo dancístico mexicano.[146]

Guillermina Bravo, en las cartas publicadas por Raquel Tibol, hizo referencia sobre su visión de Rodin en París (quedó "anonadada por este coloso del movimiento y la

[143] Emilio Carballido en Charla de Danza con Emilio Carballido, *op. cit.*
[144] Emilio Carballido, "Detrás de la cortina de hierro la danza mexicana demuestra tener valor universal", *op. cit.*
[145] Mario Orozco Rivera en Charla de Danza con Mario Orozco Rivera, *op. cit.*
[146] Dagoberto Guillaumín en Charla de Danza con Dagoberto Guillaumín, *op. cit.*

dramaticidad"); desde Moscú habló sobre la danza "como arte colectivo y viril" con una sólida disciplina; en China sobre la riqueza de su arte integral,

> ¿y cómo es que nosotros, ciegos, estudiamos a Europa en vez de ir de una buena vez a nuestras fuentes orientales? Cuántos rasgos en común, cuántas características humanas y culturales nos ligan al Oriente! […] Siempre he pensado que ir cambiando es cosa buena, pero cuando a una se le derrumban sus convicciones en una sesión de tres horas y media […] ¿Dónde estoy parada? ¿Qué rayos es eso del realismo?[147]

Entre las aportaciones técnicas que recibieron los mexicanos debe mencionarse el trabajo conjunto que se dio en la elaboración de escenografías y vestuario y con los músicos de los países visitados que interpretaron la música mexicana. Por ejemplo, la escenografía de *La Manda* se elaboró en los talleres del Teatro Bolshoi y la obra fue acompañada por la orquesta de la ciudad de Moscú.

La gira marcó a muchos artistas. Al regresar a México Rosa Reyna creó la obra *Movimiento perpetuo*, utilizando música concreta, innovación positiva para ella: "cambié de puntos de vista, quise experimentar otras cosas".[148]

Para Raúl Flores Canelo, la gira cambió el rumbo de su vida.[149] La transformación se dio por el conocimiento que obtuvo del arte oriental, lo que modificó su concepción de diseños y colores para la escenografía. En especial, él trabajó muy cerca de los artesanos chinos, pues el BNM nunca recibió a tiempo los bahúles con el vestuario y debió elaborarlo en cada lugar al que llegaban.[150] Como secuela de las influencias chinas, creó su obra *Pastorela*.[151]

[147] El impacto que recibió Guillermina Bravo fue muy intenso, especialmente de China y de la Ópera de Pekín; en Raquel Tibol, "La danza mexicana fracasa en la URSS y triunfa en China", *op. cit.* Esta influencia fue tan importante en la vida artística de Guillermina Bravo que en su propio currículum dice que en sus obras se reconocen "las siguientes corrientes artísticas: nacionalista, con obras realistas de temas sociales, de 1951 a 1957". Precisamente es 1957 el año de corte para la siguiente etapa, "no realista, con tendencias mágico-rituales provenientes de las comunidades indígenas, de 1958 a 1963" (seguramente por su referencia a "nuestras fuentes orientales"); en Currículum de Guillermina Bravo, expediente, Cenidi Danza, México.

[148] Rosa Reyna en Charla de Danza con Emilio Carballido, *op. cit.*

[149] Raúl Flores Canelo en Charla de Danza con Raúl Flores Canelo, conducida por Rosa Reyna, Cenidi Danza, México, 16 de octubre de 1989.

[150] Flores Canelo afirmó que el vestuario y la escenografía del BNM les llegó con un mes de retraso durante toda la gira. Él y José Cava lo solucionaban con los trabajadores artesanos de los teatros. El BNM no pudo bailar la primera obra creada por Flores Canelo, *El corrido del güero Vázquez y sus malas compañías*, porque nunca recibieron el vestuario a tiempo. "Nunca nos alcanzó y finalmente retornó a Veracruz también un mes después que nosotros; tuve que ocuparme de hacer todo el vestuario de emergencia en Moscú. ¿Te imaginas tratar de improvisar ropa mexicana con traductor y señas y sedas lujosas?"; Raúl Flores Canelo en Anadel

Bajo esa misma infuencia Guillermina Bravo creó obras como *Imágenes de un hombre* y *El paraíso de los ahogados*; al igual que Raquel Gutiérrez (quien no participó en la gira), autora de *El nacimiento del Amazonas*, que empleó cintas que los bailarines, como Héctor Fink, habían aprendido a usar en China.

Regreso triunfal

Cuando el Ballet Nacional Contemporáneo de México regresó en enero de 1958 tuvo un gran recibimiento y fue felicitado por las autoridades del INBA y por la prensa.[152] Por supuesto, sus miembros no fueron cesados y Álvarez Acosta incluyó la gira en su informe anual de actividades.

La compañía hizo un resumen de actividades que firmó como Ballet de Bellas Artes y está fechado el 4 de febrero de 1958.[153] Ahí se registraba que los propósitos de la gira fueron: dar a conocer la obra dancística mexicana a públicos de otros medios sociales y culturales, y estudiar el arte de otros países. Dividían su gira en cinco etapas:

1a. etapa. Moscú: Ofrecieron 18 funciones, tuvieron intercambio con los artistas locales, como Galina Ulanova y el director artístico del Teatro Bolshoi; conocieron las corrientes artísticas de la URSS: el Teatro Bolshoi y la Compañía de Moiseyev; se filmaron obras mexicanas; tuvieron llenos y buena crítica del público. "Nuestra cosecha de lecciones -decían- esforzarnos por lograr una técnica de características nacionales más definidas; enriquecer nuestro repertorio con obras que expresen las alegrías y jovialidades de nuestro pueblo, cosa que poco hemos tocado en nuestro afán de pintar su drama y sus luchas".

2a. etapa. China: Actuaron ante 57 mil espectadores en 19 funciones en cinco ciudades (Pekín, Tientzin, Nankin, Shanghai y Hang Chow) con "entusiasmo auténtico" por

Lynton, "Raúl Flores Canelo", en *Una vida dedicada a la danza 1989*, Cuadernos del Cenidi Danza, núm. 21, Cenidi Danza "José Limón", INBA, México, 1989, p. 43.

[151] Según Flores Canelo, "regresando [de la gira] ya tenía en mente hacer *Pastorela* en teatro-danza o como se quiera llamar, porque quería que los bailarines cantaran, yo creo que por todo lo que vi allá de la Ópera de Pekín. Resultó que cantaban muy mal y tuve que desistir, pero de todas maneras los sonidos de la obra los hicieron con los pies, cascabeles, báculo, etc. Estaba deseoso de hacer algo que no fuera tan solemne o tan tremendo como muchas de las obras de entonces y pensé que podía ser una obra para niños"; en Anadel Lynton, "Raúl Flores Canelo", *op. cit.*, p. 43.

[152] "Regreso de los bailarines", en *Mañana*, México, 15 de febrero de 1958.

[153] "Informe de gira que abarcó los principales centros de cultura de la URSS, China, Francia, Rumania, Italia, por primera vez fue posible extender el ámbito internacional de la danza mexicana de concierto", 4 de febrero de 1958, documento mecanográfico, 7 pp., expediente de Ballet Nacional Contemporáneo de México, Cenidi Danza, México.

parte del pueblo chino. Tuvieron discusiones con los chinos y entre bailarines mexicanos sobre "los caminos para superar el arte tradicional".

3a. etapa. París: Debido al tiempo de programación y al nulo dinero con el que contaban para rentar un teatro no fue posible presentarse. Sin embargo, un empresario les propuso financiar las funciones, aunque no aceptaron por el poco tiempo del que disponían.

4a. etapa. Rumania: Nueve funciones con diez mil espectadores. Críticas muy favorables.

5a. etapa. Roma: Invitados por el Club de Teatro y con apoyo de la embajada mexicana se ofreció una función en el Teatro Valle con lleno de artistas, intelectuales, productores y directores de cine. Excelentes críticas, "comparaciones entre nuestro movimiento y el llamado neo-realismo italiano, hechas por Zavattini". Además tuvieron un ofrecimiento para continuar la gira por Europa durante dos años más.

En el informe se reprodujeron las críticas publicadas en las ciudades visitadas durante el viaje, y el documento fue presentado a la prensa por Guillermina Bravo, en su carácter de directora artística del Ballet Nacional Contemporáneo de México.[154]

En octubre de 1958, Flores Guerrero escribió nuevamente sobre la gira del Ballet Nacional Contemporáneo y comentó que era natural y casi inevitable que los bailarines y coreógrafos mexicanos, con una trayectoria de 18 años, quisieran probar hasta qué punto habían logrado crear un lenguaje trascendente con su arte, enfrentándose a públicos, críticas y culturas diferentes. El Festival de la Juventud fue la oportunidad de hacerlo y acudieron colectivamente a Moscú "por una conciencia artística nacional". En Moscú, a donde asistieron cerca de cuarenta mil delegados, participaron los mexicanos con su danza y aunque se enfrentaron al criterio oficialista de la URSS, el público los aplaudió.

> Frente al criterio oficial del Teatro Bolshoi las discrepancias con nuestros artistas se hicieron evidentes: aquéllos proclaman las excelencias de una escuela orientada estéticamente por el Estado, éstos afirmando su confianza en la libertad individual de creación; los primeros aspirando lograr un arte poético e imaginativo, de acuerdo con un romanticismo peculiar […] los segundos, tendiendo a producir un arte ligado directamente con la vida, fue precisamente de la poesía más palpitante […] En cualquier forma, la experiencia de Moscú fue de gran importancia para los representantes de nuestra danza. De ahí salieron [… con] una más firme seguridad en la validez de su propia expresión […] El

[154] G. Baqueiro Fóster, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 11 de febrero, 13 de febrero y 15 de febrero de 1958.

paso definitivo ha sido dado. El interés de las discusiones despertadas en la URSS, el éxito arrollador en China y Rumania, la esperanzada posibilidad de encontrar un eco internacional en París, el triunfo en Roma, son suficientes para justificar la angustiosa preparación de la artística odisea de nuestros bailarines y constituyen, al mismo tiempo, una respuesta noble y formidable, limpia y auténtica a los enemigos, tan inconscientes como justificados, que parece tener en el mismo suelo en que ha surgido nuestra danza.[155]

[155] Raúl Flores Guerrero, "Diez años de danza en México", *op. cit.*

IV. Temporada de 1958: nuevas propuestas

Desde febrero de 1958 Miguel Álvarez Acosta anunció una temporada del Ballet Nacional Contemporáneo de México en el PBA por sus triunfos internacionales, y Elena Noriega se comprometió a que en esa temporada se verían reflejadas las experiencias de la discutida gira.[156]

La temporada no incluyó a la tercera compañía, Ballet Mexicano, que tuvo funciones en el Teatro del Bosque,[157] y estaba en grave situación pues los bailarines habían presentado quejas contra Ana Mérida. Arriaga ya había formado un nuevo grupo (el cuarto, también como parte de la compañía oficial y codirigido con Josefina Lavalle), llamado Ballet Popular de México.

Se comentaba que había problemas con los bailarines viajeros, pues treinta de ellos no habían recibido sus sueldos durante tres meses.[158] Sin embargo, en abril, el Ballet Nacional Contemporáneo se presentó en Acapulco con las obras *En la boda*, *Los gallos*, *Tierra* y *Juan Calavera*.[159]

En mayo, Elena Noriega sufrió un derrame cerebral[160] y Rosa Reyna tomó la dirección del Ballet Contemporáneo. Esta compañía y el BNM le pidieron a Álvarez Acosta que contratara un coordinador de temporada y un director de escena. En el primer puesto fue nombrado Aldo Giovanetti, quien había cumplido esa función en Roma, desde donde llegó a México contratado por el INBA en junio de 1958,[161] y en el segundo, José Cava. La

[156] Catani, "Tormenta en un vaso de agua. ¿Castigo a los bailarines? ¿cuál castigo?", en *Esto*, México, 13 de febrero de 1958.
[157] Se presentaron obras de Ana Mérida y Arriaga con los bailarines Lucero Binnquist, Beatriz Navarro, Margarita Gordon, Sonia Méndez, Miguel Araiza, Guillermo Madrigal, James Alvin Smith y los coreógrafos. No participó Evelia Beristáin porque estaba a punto de separarse de la compañía. Programa de mano de Ballet Mexicano, Teatro del Bosque, México, 22 de febrero de 1958.
[158] Ramón Ortiz, "INBA. No paga a los bailarines. Pero tampoco han trabajado todo el año, afirman los enterados", en *Cine mundial*, México, 11 de marzo de 1958.
[159] Las directoras eran Guillermina Bravo y Elena Noriega, los bailarines Eva Robledo, Enrique Martínez, Valentina Castro, Armando Chavarri, Raúl Flores Canelo, Áurea Turner, Carlos Gaona, Gladiola Orozco, Guillermo Palomares, Hermila Guerrero, Guido del Valle, Graciela de Velasco, Adriana Siqueiros, Elsie Cota, Rosa Reyna, Colombia Moya, Héctor Fink, Federico Castro, Rafael Buitrón, Eva Flores, Alma Rosa Martínez, Rosalío Ortega, Juan Casados y Lin Durán. Programa de mano de Ballet Nacional Contemporáneo de México, Programa General de los Festejos Conmemorativos del XXV Aniversario de Acapulco, Guerrero, 9 de abril de 1958. Es evidente que ya se habían reintegrado a la compañía los bailarines que no participaron en la gira de 1957.
[160] "Joven bailarina en peligro de quedar ciega", en *Cine mundial*, México, 9 de mayo de 1958.
[161] "Aldo Giovanetti en México", en *Excélsior*, México, 4 de julio de 1958.

publicidad de la temporada estuvo en manos de los coreógrafos, para lo cual recibieron cincuenta mil pesos.

Sobre la organización de esas funciones, Raquel Tibol señaló que el INBA debía decidir "hasta dónde quiere llegar en el terreno de la danza; hace falta que el departamento correspondiente supere ese papel gris de intermediario en el que ha venido vegetando, para asumir todas las responsabilidades de uno de los grupos más laboriosos, creadores e inquietos de artistas mexicanos".[162]

De los estrenos que se preparaban para la temporada resaltaban el de Rosa Reyna quien utilizaría música concreta; el primer intento de Adriana Siqueiros en la coreografía, quien contaría con escenografía diseñada por su padre, y otros estrenos más. Para seleccionar las obras nuevas se formó un jurado constituido por Guillermina Bravo, Rosa Reyna, José Cava, Emilio Carballido, Farnesio de Bernal y Carlos Jiménez Mabarak.

Se anunció una nueva fecha para la temporada,[163] en la cual participaría el flamante Ballet Popular, pero finalmente éste decidió retirarse.[164] En la prensa se mencionó que el BNM, aunque "de tendencia izquierdista, está considerado como el mejor de México. Ballet Contemporáneo ofrece, mientras siga en manos aunque de manera indirecta de Rosa Reyna, pocas posibilidades de superar el éxito que le espera al BNM".[165] Esta afirmación se hacía porque había causado polémica el anuncio de su coreografía con música concreta, lo que provocó gran estupor en la prensa.[166]

La temporada se promovía por todos los medios[167] y Víctor Reyes se burlaba del "super avance técnico-artístico" que se mostraría; dudaba del "vigoroso consorcio" de las dos compañías, y con impaciencia decía que esperaba ver

aunque sea de soslayo, el contenido y programación [...] Ardemos en curiosidad casi morbosa por conocer lo que habrán realizado algunos "genios" que pululan en ciertas

[162] Raquel Tibol, "Danza, escenografías flotantes, nueva música, mayor calidad y organización en la próxima temporada", en *Novedades*, México, 17 de mayo de 1958.
[163] Ramón Ortiz, "Aplazan fecha para la danza moderna", en *Cine mundial*, México, 25 de mayo de 1958.
[164] "No tarda la temporada de la danza moderna", en *Cine mundial*, México, 18 de julio de 1958.
[165] Ramón Ortiz, "Habrá mucha actividad en danza", en *Cine mundial*, México, 31 de julio de 1958.
[166] En otro artículo se decía que "Uno de los ballets [...] pasará su prueba de fuego y servirá para mostrar el adelanto obtenido por los danzarines, es el que ha montado Rosa Reyna sobre música concreta"; en "En agosto el ballet", México, 2 de julio de 1958.
[167] El Ballet Contemporáneo se promovió por televisión con entrevistas y fragmentos de obras que se transmitieron por el programa *México en la cultura* de canal 4 que conducía Fernando Wagner; en "*Avant premiere* de la temporada de ballet, en televisión", en *Novedades*, México, 10 de agosto de 1958.

academias de danza. Por otra parte, después de esas pomposas giras de arte pregonadas a bombo y platillo por tantos elementos profesionales y otros por conseguir ese logro, llevaron con éxito -positivo o negativo- recorriendo Occidente y Oriente, y hasta merecieron "codearse" con luminarias de Rusia y China, y "polemizar" con eminencias igualmente extranjeras es de suponer que al presentarse ante el público mexicano, palparemos varias genialidades.[168]

Fue hasta agosto de 1958 cuando se realizó la X Temporada de Danza Contemporánea Mexicana en el PBA, contando con gran afluencia de público.[169] Se anunciaron al Ballet Nacional y al Ballet Contemporáneo como Ballet de Bellas Artes, y tuvieron catorce días de funciones entre el 14 de agosto y el 7 de septiembre. En el programa de lujo se anotaba:

La danza contemporánea mexicana es una expresión trascendente que, a pesar de encontrarse en la primera fase de su evolución, ya ha obtenido frutos positivamente suyos. Es un arte valiente y lleno de frescura; dramático y satírico, que igualmente hunde sus raíces en la tradición cultural de México como en la esencia de los acontecimientos actuales tomando siempre al hombre como objeto y sujeto de su temática. Esta manifestación artística, experimental, razonada y sin convenciones, creada con base en apasionado estudio, tiene el propósito fundamental de integrarse al ánimo popular para reflejarlo [...] En su décima temporada en el PBA, la danza contemporánea mexicana se presenta bajo el nombre de Ballet de Bellas Artes, con un repertorio seleccionado entre la producción de dos grupos profesionales: Ballet Nacional y Ballet Contemporáneo, selección que a juicio de los directivos del INBA, constituye lo mejor logrado por dichos grupos.[170]

Los estrenos del Ballet Contemporáneo fueron *Movimiento perpetuo* de Rosa Reyna, con música de Henry y Shaeffer, libreto de Emilio Carballido, escenografía y vestuario de José Cava; *El nacimiento de las amazonas* de Raquel Gutiérrez, con música de Héitor Villalobos; *Ellas* de John Sakmari, con música de Enrico Caviatti, escenografía de David Antón; *Un cuento* de Farnesio de Bernal, con música anónima de los siglos XIII, XIV y XV, escenografía y vestuario de Raúl Flores Canelo; *Quinteto* de Farnesio de Bernal, con música de William Boyce, diseños de Antonio López Mancera; *Los payasos* de John Sakmari, con música de Shostakovich, vestuario de David Antón, y *Los cazadores* de

[168] Víctor Reyes, "Notas de música. El arte coreográfico de México", en *Últimas noticias*, *1a. edición*, México, 16 de agosto de 1958, p. 7.
[169] Martín Galas Jr., "Otro programa magnífico en Bellas Artes", en *Aquí*, México, 22 de agosto de 1958.
[170] Programa de mano de la X Temporada de Danza Contemporánea Mexicana, Palacio de Bellas Artes, México, agosto-septiembre de 1958.

Farnesio de Bernal, con música de Lan Adomián, diseños de Flores Canelo. Además las reposiciones de *Tierra*, *Los gallos*, *Huapango*, *El deportista* y *El encuentro*.

Los estrenos del Ballet Nacional fueron *Imágenes de un hombre* de Guillermina Bravo, con música de Silvestre Revueltas, diseños de Flores Canelo; *Braceros* de Guillermina Bravo, con música de Rafael Elizondo, diseños de Flores Canelo (estreno en PBA); *Corrido del sol* de Carlos Gaona, con música de Carlos Chávez, diseños de Xavier Lavalle; *El ciclo mágico* de Gaona, con música de Bela Bartok, diseños de José Cava; *Aria del sacrificio* de John Fealy, con música de Rafael Elizondo, y *Fuegos artificiales* de Fealy, con música de Stravinsky, diseños de José Cava. Además se repuso *El demagogo*.

El reparto del Ballet de Bellas Artes era el siguiente: Guillermina Bravo, Juan Casados, Sonia Castañeda, Valentina Castro, Federico Castro, Armando Chavarri, Elsie Cota, Farnesio de Bernal, Tulio de la Rosa, Graciela de Velasco, Lin Durán, Beatriz Flores, Raúl Flores Canelo, Carlos Gaona, Raquel Gutiérrez, Colombia Moya, Elena Noriega, Rosalío Ortega, Guillermo Palomares, Rosa Reyna, Eva Robledo, John Sakmari, Adriana Siqueiros, Áurea Turner, Clara Turner, Guido del Valle, Héctor Fink, Hermila Guerrero, Luz María Medina, Gladiola Orozco, Rosa Pallares, Marcos Paredes, Freddy Romero y la participación de Enrique Martínez, John Fealy y Manuel Hiram del NTD. De la ADM: Margarita Calderón, Luis Caracas, Ángel Carbajal, José Coronado, María de Jesús Pardavé, Mirna Gama, Héctor García, Joaquín Islas, Juan Javier Luna, Carlos Olmedo, Nelly Ruiz, Dolores Sánchez y Vicente Torres. Orquesta de Bellas Artes, director titular Abel Eisenberg, director huésped Jorge Delezé. Coordinador de la temporada Aldo Giovanetti. Director de escena José Cava.[171]

Esta temporada fue muy polémica; algunos críticos señalaron ese momento como el inicio de la crisis de la danza moderna mexicana. Ramón Ortiz, quien seguía muy de cerca esta actividad, opinó que después de veinte años de danza moderna

> subsiste aún la desorientación para las conquistas logradas sobre el terreno de este arte nacionalista que revela el folklore, la tradición, la historia y la cultura del pueblo de México. De las consecuencias de esta crisis mucho tienen que ver las autoridades educativas, quienes no han podido orientar este movimiento hacia un camino recto, verdadero, y los coreógrafos y bailarines que a falta de una vitalidad creativa se han pronunciado por un arte fácil y sofisticado, desviando el propósito de establecer una danza

[171] Margarita Tortajada, *op. cit.*, p. 191.

pura, para incoporarse al movimiento de danza norteamericano, respetando sólo las formas iniciales y costumbres exteriores que no tienen ni el origen, ni la técnica, ni la expresión de nuestra raza. En el momento en que un movimiento de arte se desliga de las emociones y realidades mexicanas, como ha sucedido en la época actual, se sumerge en la decadencia.

Sostenía que la danza se había desviado de su camino original y que debido a las intrigas e individualismos la danza no lograba desarrollarse. Señalaba la inexistencia de coreógrafos preparados y la pérdida de la danza emocional, y proponía que se formara una compañía única de veinte elementos que pudiera viajar por el país y el extranjero.[172]

Por su parte, Daniel Dueñas expresaba que la temporada marcaba la decadencia de la danza moderna porque no se habían incluído obras nacionalistas, "donde se han encontrado y realizado las únicas obras de la danza moderna, dignas de universalidad". Al apartarse del folclor se perdía la esencia de la personalidad del arte mexicano, según su opinión. No estaba de acuerdo con las apreciaciones de Flores Guerrero acerca de que el alejamiento del folclor y el nacionalismo pudiera enriquecer a la danza, ni consideraba válida la actitud de renovación de Rosa Reyna al usar música concreta. Acusó a Flores Guerrero de ser admirador y defensor incondicional de Guillermina Bravo.[173]

Francisco Monterde, por su parte, mencionó que *Un cuento* era un "acierto cómico", en el que participaban los personajes (el dragón, la dama y el caballero) en "una farsa medieval justa en su tono, que provoca entre el público abundantes reacciones de hilaridad, previstas". *Imágenes de un hombre* contaba con una escenografía con base en "planos y vestuario, atrayente en el aspecto femenino, con el recurso de la cinta multicroma de Flores Canelo"; combinaba "ironía y dolor con su realismo grotesco, al mostrar las facetas aniquiladas por un artista" (Carlos Gaona escenificando a Silvestre Revueltas) y entre los personajes aparecía "la niña de la cinta" (Valentina Castro). *El encuentro* con "la flexible Rosa Reyna". *Aria del sacrificio*, que mostraba "humorismo de traza anglosajona sobre tema germano, que no logró su objeto y fue retirado a partir de la segunda función". *Corrido del sol*, "que se desasearía ver en una realización al aire libre, de gran conjunto, para la cual sin duda fue concebido".

[172] Ramón Ortiz, "¿A dónde va la danza mexicana?", en *Revista de América*, México, 24 de enero de 1958, pp. 15-18.
[173] Daniel Dueñas, "Horasis", en *Excélsior*, México, 7 de septiembre de 1958.

Fuegos artificiales no conseguía su objetivo. *Movimiento perpetuo* era una "coreografía eficaz" que desarrollaba "con audacia, en torno a un mástil y entre sugerentes cuerdas colgantes, un tema de lucha en que los innovadores se ven derrotados por la rutina que representa el uniforme conjunto". *Los payasos*, en la que triunfaban los dos bailarines Sakmari y Rosa Reyna.

A Monterde le pareció que "las primeras figuras del BBA fueron bien secundadas" por el conjunto de bailarinas. Apuntó la participación de Jorge Delezé como director de orquesta y el buen desempeño de la Orquesta de Bellas Artes y el Coro del Conservatorio Nacional de Música.[174]

Víctor Reyes, como solía hacer, atacó a la danza moderna, pues "poco, muy poco en verdad se está consolidando en materia coreográfica". Luego de presenciar una función, "colegimos dos aspectos importantes: la experiencia adquirida en bailar y los balbuceos en la creación coreográfica". Sobre esta última señaló "los fracasos rotundos y los mediocrísimos éxitos –salvo excepciones–, que no han convencido a nadie que disimule las improvisaciones y el mal gusto de los 'coreógrafos'". Le parecía lamentable que las prestigiadas bailarinas Raquel Gutiérrez y Rosa Reyna participaran en "una especie de *show* de club nocturno, haciendo contorsiones de mal gusto y poco edificantes en el engendro que John Sakmari tituló *Ellas*, que no es ballet ni es nada". Mencionaba que Guillermina Bravo, "tan talentosa y leal en su profesión", había creador mejores obras que *Braceros* que, aunque "tiene méritos bastantes", resultaba ser "una obra de tesis, con algunas tendencias que a nadie más que a los 'convenencieros' que abandonan su patria en busca de dólares, corresponde meditar las consecuencias. Lo que por otra parte, es inexacto el relato coreográfico que expone la autora en su finalidad política". *El ciclo mágico* era "un intento fallido, sin posibilidades artísticas. Gaona como coreógrafo es un fracaso rotundo. En cambio, bailando está en su elemento". *El deportista* era un "divertimento satírico". En *Tierra* Elena Noriega, "que casi no baila, supo escuchar consejos y corrigió mucho, pero mucho de su ballet. Positivamente éste sí es un ballet mexicano, el único que hasta hoy hemos visto en estos programas. Elena Noriega logró conjuntar y disciplinar un grupo numeroso que lució en varias estampas"; el vestuario, decorado, luces y "la

[174] Francisco Monterde, "La nueva temporada del Ballet de Bellas Artes", en *El Nacional*, México, 7 de septiembre de 1958.

magnífica partitura" de Moncayo provocaron un "justo y prolongado aplauso a los intérpretes".[175]

Al igual que otros cronistas y críticos, Raquel Tibol estuvo de acuerdo con considerar que la temporada había tenido muy bajo nivel.

> Era se suponer que la danza contemporánea llegaría a la temporada de 1958 irisada de un eclecticismo que teóricamente podía considerarse saludable, pues significaba un anuncio de avanzadas estaciones de madurez. Pero he aquí que la temporada se ha venido desenvolviendo con una heterogeneidad infantil que ha impreso en su conjunto una calidad de representaciones escolares, menoscabanado el carácter individual de las obras.

Habló de la anarquía de los programas por culpa de los directores de las compañías y los coreógrafos, así como de Zita Basich y Álvarez Acosta quienes habían supervisado la temporada y ejercido censura, sólo preocupándose por no presentar peligrosas alusiones políticas y sin tomar en cuenta el aspecto artístico. El tipo de obras presentadas fueron, según Tibol: divertimentos (*Un cuento*, *Aria del sacrificio*, *Los payasos*, *Fuegos artificiales*, *Ellas*, *El deportista*); obras con valores poéticos (*Imágenes de un hombre*, *Movimiento perpetuo*, *El ciclo mágico*), otras más de la corriente del realismo (*El demagogo*, *Braceros*), también idílicas (*El encuentro*, *Los gallos*) y nacionalistas (*Tierra*, *Corrido del sol*). Consideraba que se habían mostrado escasas novedades musicales; sólo dos de Elizondo, una de Caviatti y la música concreta que sorprendió al público por extraña y difícil. En cuanto a la escenografía fueron novedades las diseñadas por Flores Canelo, a quien por "intrigas" no se le permitió presentar su obra *Pastorela*.

Sobre las coreografías, Tibol afirmó que *Ellas* era una obra anodina, como de *show*; *El encuentro* un magnífico idilio; *Payasos* con gracia legítima; *Los gallos* una obra maestra; *Un cuento* y *Fuegos artificiales* obras no logradas; *Aria del sacrificio*, deleznable; *Braceros* e *Imágenes de un hombre*, las obras más completas; *Tierra*, composición maestra; *El corrido del sol* y *Ciclo mágico*, atractivas, pero excesivamente simplistas.[176]

Raúl Flores Guerrero también escribió sobre la temporada y opinó que *Un cuento* era una danza fluida y divertida. Con *Corrido del sol* "el mexicanismo superficial y

[175] Víctor Reyes, "Notas de música. Tercer programa de danza contemporánea", en *Últimas Noticias 1ª edición*, México, 5 de septiembre de 1958.
[176] Raquel Tibol, "Heterogeneidad en la X Temporada de Danza", en *Excélsior*, México, 7 de septiembre de 1958.

anecdótico ha desaparecido para dar lugar a un himno, alegre y lleno de dinámica vitalidad, al sol". *Imágenes de un hombre* con gran solidez mostraba la madurez de la coreógrafa, quien usaba elementos asimilados en su viaje a China y logró un ballet de creatividad notable con riqueza de imágenes dinámicas. Era, según Flores Guerrero, una "danza expresiva y moderna por su lenguaje conceptual y forma superior, que ha roto, al fin, las barreras del nacionalismo estrecho para alcanzar los linderos de la verdadera universalidad".[177] Entre los bailarines que participaron en *Imágenes de un hombre* estaban el recientemente incorporado Tulio de la Rosa[178] y Sonia Castañeda, con lo que el BNM se abría a una renovación. Treinta años después, De la Rosa sostuvo la afirmación de Flores Guerrero sobre esta última coreografía: *Imágenes de un hombre* "era un ballet muy surrealista, con muchas imágenes que rompían con la danza que había hecho Guillermina hasta el momento. Ya no trataba un tema social, sino un problema humano de un personaje importantísimo para México, Silvestre Revueltas". [179]

Fuegos artificiales fue un fracaso para Flores Guerrero, en su intento de "humanizar lo inanimado". *Los payasos*, una obra ligera e intrascendente. *El demagogo*, "indiscutible obra de arte de la danza mexicana moderna" con magnífica interpretación.

En cuanto a *Movimiento perpetuo*, Flores Guerrero afirmó que Rosa Reyna "merece todos los elogios por haber adoptado una actitud de renovación en su creación artística. Lejos ya de la anécdota curiosa y muy superada la etapa del folklorismo". Sin embargo, "los movimientos y las actitudes de los intérpretes no corresponden en forma absoluta al carácter innovador de una música tan revolucionaria y de un concepto temático tan ambicioso". Sobre la temporada en su conjunto criticó la pésima iluminación, las deficiencias en el sonido, los programas impresos y la interpretación de la orquesta.[180]

[177] Raúl Flores Guerrero, "La temporada de danza", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 24 de agosto de 1958.
[178] Al regreso de la gira del 57 se comisionó a Tulio de la Rosa como bailarín del BNM, que era según él, "un grupo donde yo aprendí verdaderamente el trabajo en equipo. Para mí fue una gran experiencia que me sirvió posteriormente cuando formé y dirigí grupos. Teníamos juntas semanales de autocrítica muy duras. Con el BNM fue mi primera experiencia de bailar fuera de un teatro. Bailar en tablados, en plazas de toros, en un auditorio de un sindicato, en Monclova"; en Charla de Danza con Tulio de la Rosa, conducida por Felipe Segura, Cenidi Danza, 4 de julio de 1988, pp. 4-5.
[179] *Idem*.
[180] Raúl Flores Guerrero, "John Fealy, negro lunar en esta temporada de danza. Un nuevo triunfo de Guillermina Bravo", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 31 de agosto de 1958.

Sobre otro programa de la temporada, Flores Guerrero destacó varias coreografías, como *Ellas*, que consideró obra de vodevil por su superficialidad; *El ciclo mágico*, obra plana; *Braceros*, obra fuerte y conmovedora del realismo que mostraba el estilo propio que había alcanzado su coreógrafa, "por el momento el único definido y bien diferenciado en la danza mexicana".[181] Las obras de poca importancia para él, fueron *La leyenda del Amazonas* y *Huapango* por sus limitaciones conceptuales y formales; opinó que *Aria del sacrificio* debía eliminarse del repertorio.[182]

En octubre renunció Aldo Giovanetti como coordinador y poco después habló sobre su experiencia en la temporada de 1958. "Fue una dura sorpresa para mí: al llegar a México me encontré con dos compañías completamente distintas entre sí y en plena lucha y una tercera, recién nacida (el Ballet Popular). Había estallado la guerra civil entre los bailarines. Elena Noriega estaba enferma [...] no había ningún espíritu de colaboración". Sus sugerencias para mejorar el nivel de la temporada no fueron aceptadas ni por los bailarines ni por Álvarez Acosta; se topó con obstáculos para la difusión, realización de producción, etc., hasta que finalmente renunció.[183]

[181] Raúl Flores Guerrero, "*Ellas*: más que un ballet un vodevil. *Braceros* de Guillermina Bravo es un nuevo éxito", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 8 de septiembre de 1958.
[182] Raúl Flores Guerrero, "La danza en México en 1958", en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana 1953-1959*, Cenidi Danza, INBA, México, 1990, pp. 265-267.
[183] En Paco Ignacio Taibo, "Desastre en el INBA. Hoy el drama de la danza mexicana", en *Revista de revistas*, México, 3 de mayo de 1959.

V. Reflexiones finales

Los artistas que optaron por el camino de la danza moderna nacionalista, lo eligieron por su convicción en que les permitiría expresarse auténticamente; porque experimentaban la pasión creativa de quien descubre nuevos derroteros; porque se hallaban inmersos en un ambiente que los contagió; porque vivían su danza como una propuesta desafiante frente al poder; porque creyeron en las posibilidades de cambio social y artístico.

A partir de los inicios de los cincuenta las diferencias entre los grupos de danza moderna se habían ahondado, lo que resultó en la modificación de la correlación de fuerzas del campo dancístico y la mayor diversificación de propuestas. Después vino la Gira de 1957 por Europa y China, gira de reconocimiento y confrontación de esa danza nacionalista (a nivel artístico y político) para confirmar sus alcances universales y que además estimuló, por los contactos internacionales, a la danza moderna mexicana. A raíz de esos procesos dentro del propio campo dancístico se produjeron prácticas transformadoras. Éstas se expresaron en nuevas producciones dancísticas cuya búsqueda no necesariamente estaba dentro de la corriente nacionalista, sino que se abrieron a nuevas tendencias y se lanzaron a la creación de obras más audaces en lo temático y en lo formal (como sucedió en los casos de Rosa Reyna y Guillermina Bravo). El nacionalismo en la danza que ya se hallaba debilitada, así como los mitos de la Revolución, se agotaron a nivel general en la cultura y el arte mexicanos.

Con ese fenómeno, la danza se fortaleció como tal, pues rompió su dependencia de las otras artes, especialmente de la literatura; dejó de ser una danza narrativa basada casi exclusivamente en el argumento literario, y empezó a crear su propio lenguaje, expresado en el cuerpo, el movimiento, la energía, y no en la música y los decorados. Este cambio de la danza moderna se debió a un mayor énfasis en las técnicas formativas, a la apertura ante nuevos caminos experimentales, a las influencias extranjeras, a un agotamiento de los elementos nacionalistas. Factores externos de la danza actuaron en ese cambio, pero, principalmente, fue producto del proceso interno de transformación y de sus necesidades. Desde tiempo atrás se había iniciado la gestación de ese cambio y ahora se expresaba para

llegar a consolidar el campo de la danza autónomo y específico, independiente de los otros campos artísticos.

Los integrantes de la compañía oficial y los del Ballet Nacional empezaron a lanzarse a nuevos caminos. Sin embargo, en muchos de sus testimonios, recabados por Rosa Reyna tres y cuatro décadas después de la Gira del 57, siguieron reivindicando su propuesta nacionalista y desconociendo el agotamiento de la danza nacionalista.

Hay numerosas opiniones al respecto, además de las críticas apabullantes citadas que se les hicieron en la prensa, tanto a bailarines y coreógrafos, como a la misma organización de la compañía oficial. Sin embargo, el problema no se reduce a la desaparición de ésta en 1963 (con el nombre de Ballet de Bellas Artes BBA), sino al retiro del apoyo oficial a una corriente artística específica: la danza moderna nacionalista.

Al respecto, los mismos artistas de la danza moderna, fuera del BBA, hablaron de las causas que provocaron esta pérdida de apoyos: deficiencias técnicas,[184] saturación de elementos nacionalistas, predominio de la anécdota sobre la danza y falta de autonomía frente a las otras artes.

Una de las más críticas, Guillermina Bravo, ha afirmado que en los cincuenta "había un público que venía a ver los decorados de los grandes pintores y a escuchar a los grandes músicos que colaboraron con nosotros […] En un principio la danza moderna fue una danza que se manejaba a base de folclor con argumentos".[185] Asimismo, reconoció que sus obras estaban basadas en argumentos y no en la danza propiamente, que su nacionalismo era "romántico" y se valía del "melodrama", además de que fueron utilizadas por el discurso oficial y reaccionario.[186]

Otra integrante más del Ballet Nacional, Áurea Turner señaló la crisis que vivía la danza moderna:

Si la danza tuvo un bajón fue porque la dejaron de llevar de la mano sus hermanas mayores, las artes plásticas, la música y los nombres de las grandes personalidades consagradas en otras formas artísticas: Siqueiros, Huerta, Fernández Ledesma, Chávez Morado y todos

[184] Según el bailarín de danza clásica César Bordes, en los cincuenta "lo que hicimos fue pantomima en escena, no fue danza. Especialmente la gente de danza moderna, no tenía las armas técnicas"; en Charla de Danza con César Bordes, conducida por Felipe Segura, Cenidi Danza, México, 11 de mayo de 1987.
[185] Guillermina Bravo en "La danza empieza donde las palabras terminan. Entrevista con Guillermina Bravo", mayo 1985, pp. 143 y 146, expediente de Guillermina Bravo, Cenidi Danza.
[186] Guillermina Bravo en entrevista del 1 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, "La danza moderna en México: el nacionalismo", tesis, UNAM, Facultad de Filosofía, México, 1983, p. 181.

ellos [...] La mayor parte del público que llegaba era público de esa gente, de tal manera que el aplauso más cerrado era el momento en que se abría el telón y aparecía la escenografía [...] Es natural, la danza empezaba a desarrollarse [...] Ellos estaban [aunque fueran principiantes] manejando un arte que ya tenía una madurez. Nosotros estábamos empezando.[187]

Lin Durán ha hecho referencia al nacionalismo y las transformaciones del propio campo dancístico:

Creo que esa época terminó por saturación de elementos folclorizantes y porque ya se gestaba la danza contemporánea, que significó no sólo la profundización de los contenidos, sino la búsqueda de un lenguaje corporal que respondiera a esa necesidad de transmitir ideas más cercanas a los conflictos cotidianos de los grupos urbanos y del humano en sus relaciones sustanciales. El indito haciendo *attitudes* o *developpé* quedó como una estilización al modo de las películas del Indio Fernández, que ya no tienen nada que ver con las necesidades sociales y culturales de las nuevas generaciones. Sólo Guillermina Bravo mantuvo el paso de la inevitable renovación.[188]

Esa renovación tuvo como catalizadores principalmente la Gira del 57 y la opción que tomaron por una nueva forma de entrenamiento: la técnica Graham. Esto se dio fundamentalmente dentro del BNM, que en 1959 sufrió un reacomodo; varios integrantes dejaron su espacio a una nueva generación de jóvenes bailarines que asimilaron la nueva disciplina y en poco tiempo alcanzaron un altísimo nivel técnico e interpretativo. En ese año, el Departamento de Danza del INBA había traído a David Wood a impartir un curso; el maestro no se limitó al BBA y también trabajó en el NTD y el BNM. Fue en éste donde tuvo mayor influencia, y se retomaron sus enseñanzas y conceptos. Después de Wood, seguirían cursos de Gene McDonald y Joan Gainer, todos miembros de la Compañía Graham, provenientes de Nueva York, quienes establecieron lazos estrechos con el BNM. Cuatro años después, en 1963, sus integrantes iniciaron los viajes a Nueva York para capacitarse en la técnica Graham; el primero de ellos fue Federico Castro, quien a su regreso a México aplicó concienzudamente lo aprendido.[189]

Asimismo, los coreógrafos del BNM empezaron a producir un nuevo repertorio, como las obras no realistas de Bravo y las de Gaona, quien al referirse a una de ellas

[187] En Charla de Danza con Áurea Turner y Adriana Siqueiros, *op. cit.*
[188] Lin Durán en César Delgado, "Entrevista a Lin Durán. Podrían la calle y la televisión dar a la danza un público masivo", s/f, expediente de Lin Durán, Cenidi Danza.
[189] Anadel Lynton, "Federico Castro", en *Una vida dedicada a la danza 1991*, *op. cit.*, p. 23.

(*Cuatro en el foro*, 1962) declaró que pretendía "provocar sensaciones, emocionar": ya no trataba de contar una historia sino de realizar "una descripción subjetiva".[190]

Estos cambios fueron resultado, además de las ya mencionadas influencias recibidas en la gira por Europa y Asia en 1957 y la adquisición de la técnica Graham, de las transformaciones en los conceptos dancísticos y de las necesidades expresivas de los coreógrafos. El paso que el BNM dio lo alejó de la danza descriptiva y literaria, lo llevó a constituir un lenguaje autónomo con recursos propios: la danza contemporánea. Era también el camino que seguían bailarines y coreógrafos del BBA, según se apreciaba en el repertorio que desde 1958 habían empezado a crear y en las opiniones que manifestaban continuamente.[191] Por ejemplo, Josefina Lavalle propugnaba por un nuevo público de arte contemporáneo, que aceptara la danza sin intelectualismos ni libretos; decía que esos espectadores podrían encontrarse entre los universitarios, alejados del público caduco del PBA. Sin embargo, el desarrollo del BBA quedó trunco por las decisiones autoritarias y sorpresivas que tomaron las autoridades del INBA en 1963, pero de cualquier manera, tocó a muchos de los viajeros de la Gira del 57 encabezar la transición hacia una nueva forma de danza que ha dado importantes frutos artísticos a México.

[190] Lin Durán, "Carlos Gaona habla de su último ballet", en *Ovaciones*, México, 15 de julio de 1962.
[191] Josefina Lavalle en Malkah Rabell, "Tres bailarinas: Ana Mérida, Rosa Reyna y Josefina Lavalle", en *Ovaciones*, México, 2 de diciembre de 1962.

II. La gira del Ballet Nacional Contemporáneo por Europa y Asia en 1957

Testimonio y reflexiones

Rosa Reyna

Tras una lucha feroz el Ballet Contemporáneo de México logró asistir al Festival de las Juventudes del Mundo por la amistad entre los pueblos que se llevaría a cabo en Moscú en el mes de julio de 1957.

Durante un descanso entre clase y ensayo un buen día llegó un pequeño grupo de amigos a la Avenida Hidalgo 61, 3er piso, en donde se ubicaba el salón de actividades profesionales del Grupo Oficial de Danza Contemporánea del INBA, para hacernos la invitación para asistir al festival y conocer en principio si nos interesaba y si estábamos dispuestos a asistir.[1]

Cuando salieron yo me reí considerándolo como algo imposible de resolver para nuestros alcances, esto es, en cuanto al dinero que eso requería, organización, etc. Hasta entonces el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) sólo nos había pagado un viaje a Monterrey, a Guadalajara o a Oaxaca y con muchas carencias. Se me hacía imposible que pudiéramos atravesar el "charco" para ir a Europa, o aún más, llegar hasta la URSS. Sin embargo, empezamos a comentar y a discutir sobre las posibilidades de dicho plan, de ir a Europa como grupo de danza. Pensábamos en hablar con Miguel Álvarez Acosta (director del INBA), o en si nosotros pudiéramos aportar aparte; en fin, cada vez se nos metía más en las venas el deseo de asistir a este festival. Lógicamente empezamos a sopesar los principales problemas que existían y cuáles podríamos resolver nosotros mismos y cuáles se deberían solicitar oficialmente. Entonces dijimos: antes de comentarlo veamos con las autoridades, vamos a reunir un grupo de artistas que estén dispuestos a realizar este viaje. Así, hubo personas como Raquel Gutiérrez, como John Sakmari, como Martha Bracho, que dijeron: "No, no vamos porque es como ir al infierno". Decía Raquel: "Yo tengo una hermana que vive en los Estado Unidos, y jamás me volverían a permitir la entrada en ese

[*] Desconocía otras conexiones que previamente se habían dado a través de Rocío Sagaón y Adriana Siqueiros.

país en caso de que yo fuera a la URSS". Martha Bracho tenía también ese temor. John Sakmari, por ser norteamericano, dijo: "Yo estoy negado para ir a ese viaje". Así con estas ausencias se empezó a consolidar un posible grupo para realizarlo. Entonces, ya que más o menos sabíamos quiénes estaban dispuestos a ir, empezamos a discutir sobre el posible repertorio que podíamos llevar, y que, por un lado, fuera importante y, por otro lado, factible de resolver con el personal que estaba dispuesto a luchar por la ida.

Entonces cada día crecía la importancia y trascendencia. Nos dirigimos a personas de otras ramas del arte las que nos alentaron y dijeron: "Vayan, los vamos a apoyar y a ayudar, ya veremos de qué manera se puede". Artistas de la plástica o de las letras nos decían: "Nosotros colaboramos con ustedes con obras de arte para que hagan una subasta y cosas de ese tipo". Rocío Sagaón tenía también muchos contactos con amigos del ya finado Miguel Covarrubias. Adriana Siqueiros nos dijo lo que expresó su papá: "Yo les consigo una serie de contactos en India, en tal lado, en la misma URSS y todo para que ustedes puedan lograr un viaje y veremos si se puede financiar también". Entonces fueron muchas cosas que día a día nos iba convenciendo más de la posibilidad de ir.

Ahora es más fácil pensar en una cosa así, pero hace unos cuarenta años quién iba a soñar que era factible, cuando el gobierno no proporcionaba los medios para un viaje de este tipo y menos con toda una compañía. Otro problema era la cuestión política, pues aunque teníamos relaciones con ellos, eran más bien tirantes debido a que nuestros vecinos del Norte nunca le ha convenido que hagamos amistad con países que tienen poder y que están en contra del sistema de gobierno que existe en Estados Unidos. De todas maneras, empezamos a reunir obras y a planear en qué forma íbamos a resolver el financiamiento para el viaje de ida y vuelta. Yo pensé "No me voy si no llevo resuelto el viaje de ida y vuelta". Soy de las pocas personas del grupo que lo llevó resuelto. Empecé a plantear el asunto con mi familia y me dijeron: "Tú anímate, nosotros te respondemos, reuniremos el dinero necesario". Además ya con un programa diseñado, empezamos a ensayar en otro lado que era la Academia de la Danza Mexicana (ADM), porque no queríamos interrumpir las actividades de la compañía. Yo había hablado con el licenciado Álvarez Acosta, quien me dijo que él estaba a favor de que pudiéramos realizar esta gira. Creía poder prestarnos solamente el vestuario y algunos elementos de escenografía, además de darnos el permiso

oficial para que pudiéramos salir, pero en cuanto a darnos alguna ayuda económica, no le era posible debido a las situaciones políticas que había.

Entonces, de unas funcionas que habíamos dado, nos fuimos quedando con parte del vestuario pensando en algunas de las obras para poder llevarlo allá, entre ellos estaban *Tres Juguetes Mexicanos*. *La Manda* no, porque era para ésta yo había mandado a hacer el vestuario con mi costurera privada, así que a mí me costaron esos trajes.

Tuve que resolverlo de esta manera, porque al poco tiempo de que nos vio tan decididos Álvarez Acosta me dijo: "Yo ya había dado mi anuencia para que ustedes realizaran de manera particular el viaje, pero ahora me han impedido prácticamente que dé el permiso, y es más, me dicen que si ustedes se van a este tipo de giras, como el Festival de la Juventud a esos países socialistas, no puedo asegurar que tengan su puesto cuando regresen". Yo le hice ver que nuestros sueldos eran federales y que por consiguiente, permanentes. El insistió diciéndome que le notificaron que si nos íbamos, nos quedaríamos sin sueldo. Lo comenté con el grupo y después de deliberar sobre el asunto, decidimos ir al viaje aún cuando nos quedáramos sin sueldo a nuestro regreso. Bueno, nuestros sueldos ya tenían varios años de estar corriendo, sueldos federales que se consideraban permanentes, algunos de ellos creados especialmente para determinados artistas.

Hoy en día puede haber más problemas, pero son de otro tipo, la importancia de la danza ha crecido y se ha difundido considerablemente, además de contar con presupuestos enormes para mantener el movimiento dancístico en México. Así tenemos la compañía del ballet clásico; las compañías subsidiadas, como las tres de ballet contemporáneo, una compañía de ballet folclórico que es la oficial, no digamos el de Amalia Hernández, el de Nieves Paniagua. Pero en aquel entonces, fuera de la nuestra, no había otra, apartes de la ayuda que siempre le habían dado a Guillermina Bravo. Esta fue una decisión difícil pero positiva de todos aquéllos que queríamos ir, sentíamos la convicción de que nuestra danza era importante, que queríamos conocer la obra que estábamos haciendo.

Ya para entonces habíamos tenido críticas y juicios muy positivos como las alabanzas de John Martin, de Clive Barnes, personalidades que tuvieron una fuerza enorme en la crítica de la danza contemporánea en Nueva York. También habíamos tenido críticas

muy favorables en Connecticut respecto del movimiento dancístico. El mismo grupo de José Limón consideró que el nivel técnico de muchos de los bailarines del grupo era muy bueno y equiparable, y a veces mejor que algunos de los elementos que ellos tenían en la danza contemporánea de los Estados Unidos. Todo esto nos animaba. Pensábamos en *Tonanzintla* y en algunas obras de Limón, pero al mismo tiempo vimos la imposibilidad de llevar todo esto.

Entonces empezamos a hacer una selección, que fue difícil, porque el grupo no era muy grande, pero siempre haciendo énfasis en la importancia de llevar algo que tuviera relación directa con nuestras raíces, con la danza tradicional. Entonces nos lanzamos a tomar clases con Héctor Fink, ya que algunos de nosotros nunca habíamos dado un solo pasito de folclor. Empezamos a bailar pensando en qué se nos podía ofrecer, así que terminamos por mandar hacer ropa mexicana tradicional, porque podría ser necesario en este tipo de Festival. Mientras tanto, empezamos a hacer las subastas en un local de la Avenida Reforma, adonde llegaban personalidades como Palem, uno de los plateros de Taxco, nos compraba algunos de nuestros cuadros, obras de cerámica, platos y muchas otras cosas más. Así íbamos juntando "dinerito" para el viaje.

Tengo entendido que a Ballet Nacional le llegó igualmente la noticia y se entusiasmaron también para ir al Festival de Moscú. Sin embargo, nosotros ya contábamos con una invitación oficial, ya nos habían preparado teatros y otros foros para nuestra participación. Resolvimos el aspecto financiero de diversas maneras cada unos de nosotros ya sea pidiendo a Pensiones, los diez meses que se concedían entonces, además de la ayuda de nuestros familiares, de los amigos de la plástica cuyas esculturas y pinturas vendíamos, todo lo cual iba incrementando nuestro capital. Presentamos también algunas funciones que tenían en sí dos objetivos: pulir nuestro programa y afirmarlo, ya que algunos de nosotros no habíamos bailado algunas de las obras. Estábamos en esto cuando empecé a tratar de conseguir los pasajes. En una agencia de viajes nos informaron que si iban quince personas, recibiríamos un pasaje gratis, lo que redujo un poquito el costo de los pasajes porque el boleto gratis lo prorrateamos para que el descuento fuera parejo.

Por fin, salimos, llegamos a París. Para esto yo ya me había retirado del aspecto administrativo, pero arreglamos que cada uno de los miembros tenía una responsabilidad

extra dentro de esta gira. Iba Dagoberto Guillaumín como esposo de Beatriz Flores, quien habría de colaborar tanto en el aspecto administrativo, como en el artístico del espectáculo. Pepe Solé, marido de Guillermina Peñalosa, tendría que asesorar y contribuir con su conocimiento para mejorar nuestra programación. Héctor Fink, quien propiamente era bailarín de folclor, y que de alguna manera se había integrado a una de las obras y que como consecuencia tuvimos que cambiar algunos papeles y personajes de los elencos que ya teníamos. Iba Elsie Costa, etc. Nos llevamos a Dagoberto, a Pepe Solé, a otra muchacha Malena, su nombre era Magdalena Vázquez, era una secretaria que nos ayudaba en todos los trámites. Iba Laurita Zapata que no estaba dentro de la compañía, me refiero a Laurita la bailarina, no a la actriz. Nos dijo: "Por mí no hay problema, yo pago mi viaje de ida y vuelta, puedo bailar en algunas de sus obras aún cuando no tengo un buen nivel técnico, además de colaborar en cualesquiera de sus actividades". Básicamente estas fueron las personas ajenas al personal, esto es, a los bailarines.

Ya en París tuvimos que arreglar los últimos ensayos, y Pepe Solé y Dagoberto Guillaumín se encargaron del aspecto administrativo, de las finanzas y aspectos de los tratos económicos además de una serie de trámites y contactos que Adriana había conseguido a través de su padre. Surgió entonces la proposición de una gira de diez días a Alemania. También nos propusieron, de parte de la URSS una gira de casi un mes, después del Festival, para llegar hasta Leningrado. Después de que habíamos estado unos días en París y con muchas dificultades, debido a que en esta ciudad la vida es muy cara, y donde sentíamos que cobraban hasta por el aire que respirábamos, Nellie Happee afortunadamente nos consiguió alojamiento en la Casa de México donde los cuartos me parecieron estupendos, muy bien planeados y donde no faltaba nada. En cada piso hay un baño que consta de unas diez regaderas y otro tipo de servicios. En los cuartos sólo había un pequeño lavabo. En el hotel en el que habíamos estado teníamos que pagar el baño aparte, y sólo había un baño en cada piso. Además, por cien francos de aquel entonces teníamos un estupendo desayuno en la Casa de Estados Unidos, un desayuno como el que yo acostumbraba, esto es, un plato de fruta, jugo, huevos, pan, mantequilla y café con crema. Posteriormente se abrió el servicio en la Casa de México donde servían más cantidad y mejor calidad de comida por los mismos cien francos.

Hasta entonces, el Ballet Nacional y el Ballet Contemporáneo viajaban cada uno por su lado. En el hotel donde se hospedaba el Ballet Nacional, el Acrópolis, dormían de seis a ocho personas en cada cuarto. Ellos iban en peores condiciones que nosotros y más arriesgados, ya que no todos ellos contaban con sueldos federales, mientras que nosotros íbamos en nuestra calidad de compañía oficial.

Arriesgados también porque con muchos trabajos consiguieron sus pasajes para el viaje de ida para pagar a plazos, ninguno tenía para su viaje de regreso. Ya cuando nos dirigimos rumbo a Moscú tomamos un tren enormemente largo y en condiciones muy tristes que nos llevaría a Checoslovaquia, donde habría de llegar el tren que enviaba la URSS para recoger a sus invitados al Festival. Bueno, después de soportar esas condiciones tan tristes, pavorosas de sólo contemplar una miseria espantosa. Atravesamos todo Alemania, pero la gente se nos estaba quedando y perdiendo debido a la curiosidad y ansias de ver toda Europa.

Por fin llegamos a Checoslovaquia, donde nos recibieron muy bien. Cuando bajamos del tren para hacer la primera comida nos quedamos sorprendidos sobre todo por el terrible contraste: salones con candiles de cristal cortado, meseros vestidos de etiqueta con servilletas listas para servir los vinos... Inmediatamente hablé con los compañeros para que no fueran a bajar en esas fachas, ya que dos chicas andaban demasiado descuidadas, ya sea por el frío o por cualquier otra cosa, sin importarles su aspecto. Yo personalmente creo en el refrán de “como te ven te tratan”. Lo importante es estar siempre muy limpio y arreglado, aún cuando la ropa sea muy sencilla. No se requieren elegancias, sino pulcritud. Ya me imaginaba a señores vestidos de etiqueta sirviendo a personas ensarapadas y con apariencia de no haberse bañado en días. Entonces comimos regiamente, de todo a todo, incluyendo vinos espumosos. Nos trataron muy gentilmente. Allí conocimos a una intérprete de nombre Violette, una mujer bellísima e inteligente.

Esta gente esperaba que regresáramos a Checoslovaquia, porque deseaban conocer el ballet mexicano y ya estaban informados de que llevábamos un programa muy bello. Nos dimos cuenta de que había gente que sabía algo de México ya que hablaban de nuestro país, de muchas cosas hasta en detalle… algo que realmente nos sorprendió.

Se notaba que la gente en general está acostumbrada a leer, a ver y a aprender. Tenían la curiosidad de saber lo que pasa en otros mundos, mientras que nosotros sólo medio conocíamos nuestro propio país. Ya de allí nos fuimos en el tren ruso con expectación y curiosidad. Algunas personas de países sudamericanos hablaban de poder ver los campos de concentración, que según lo que les habían dicho, se localizaban exactamente en la frontera con la URSS.

Es posible que existieran, no lo sé. Yo creo que en todos los países hay cárceles o algún tipo de campos de concentración para los delincuentes o que ocasionan problemas sociales. Yo entiendo, a veces lo comprendo, pero no estoy de acuerdo con que a alguien se le prive de su libertad por un problema de pensamiento. Yo creo que la libertad es lo más valioso del ser humano. Pero también reconozco que para tener tranquilidad en un país, es necesario tomar medidas en contra de tus mismos coterráneos en beneficio de las grandes mayorías, lo comprendería yo sin estar de acuerdo.

Nuestro viaje continuaba ya en territorio de la URSS. En todas partes nos hacían grandes recibimientos. En Kiev, por ejemplo, la gente vestía sus trajes folclóricos. No sé si se los hayan pedido o sea parte de sus costumbres, de sus tradiciones. Llevaban blusas y pañoletas, hermosamente bordadas, puestas sobre una falda muy sencilla. Me parece que eso sólo puede verse en pueblos pequeños, porque en las ciudades llevan una vida que va avasallando todo ese tipo de artesanías que requieran de tiempo, de delicadeza y para convertirse en ciudades con una vida más mecánica y que en lo económico buscan lo más fácil para vestirse. Y continuaban dándonos flores, flores y más flores. ¡Qué emoción! Nos daban tarjetas con sus nombres y algo escrito. Por supuesto que no entendíamos, pero más tarde los 'piribodchik', que eran los intérpretes, nos decían lo que querían decir.

Bueno, por fin llegamos a Moscú, donde nos hicieron un recibimiento fabuloso. Fuimos de los primeros grupos en llegar. Todo nos llamaba la atención. Veíamos con asombro lo que ahora es común y corriente: a una mujer manejando uno de esos camiones de carga, una muchacha trabajando de plomera o de hojalatera o pavimentando calles. Nos hospedamos en el Hotel Zaria, que en ruso quiere decir Aurora. Este hotel fue diseñado para alojar a los setenta y cinco mil visitantes del festival, pero más tarde sería acondicionado como condominios. Nos tocó ver cómo terminaban los arreglos el mero día,

unas dos horas antes estaban acabando de pavimentar y de plantar jardines y de hecho terminando el famoso Hotel Zaria. Al igual que sucede en México, que cuando el Presidente de la República o alguna otra alta autoridad va a inaugurar una obra importante, maquillan las fachadas de casas y edificios de la ruta que recorrerá. Todo esto era tan emocionante, se sentía un ambiente de alegría y de júbilo que duró hasta el último día de nuestra estancia en Moscú.

Me parece que ese gusto era recíproco ya que nos colmaban de atenciones y cariño, nos daban ramos de flores, tarjetas o sólo un estrechón de manos, que hasta nos dejaban las manos hinchadas y adoloridas. Con tanta demostración nos sentíamos enormemente agasajados, nos hacía sentir como si fuéramos los grandes personajes. Nos instalamos de inmediato en el hotel donde cada cuarto era para cuatro personas, pero cuando se trataba de un matrimonio, el cuarto era solamente para la pareja.

También llegaron al hotel los miembros del Ballet Nacional, pero hasta entonces fungíamos como dos grupos. Gozábamos de todo, por supuesto de la comida que nos daban en abundancia porque en su opinión estábamos muy flacos. Ellos están acostumbrados a comer mucho quizás por el clima tan frío. Ellos incluyen en su alimentación pescados del norte, como el salmón, pescados con mucha grasa, caviar. Hacen una sopa riquísima de betabel, el "borsh", que sirven con crema y un filete dentro. Para el desayuno querían darnos hasta cuatro huevos. Protestábamos diciéndoles que solamente queríamos dos, pero insistían, "Cuatro, porque están muy flacos".

Los helados eran exquisitos, así que yo me comía hasta ocho bolas. Los helados más sabrosos que yo he probado en mi vida, son precisamente los de la URSS. Otra cosa que nos enloquecía era el "kiefir", o sea el yoghurt, lo hacen tan rico, que llegamos a tomarnos hasta medio litro en cada comida. Juan Casados tenía un cutis muy estropeado, lleno de granitos y cositas feas, a los ocho días de estar en Moscú se le puso el cutis como 'nalga de niño chiquito'. A mí me pareció la alimentación una verdadera maravilla. Es un hecho sabido que en algunas regiones de la URSS, hay personas que viven hasta ciento veinte años y aún están trabajando y parece que es debido a la cantidad de yoghurt que toman. El caviar es uno de los manjares que más me gusta. El primer día que tuve la oportunidad de servirme, tomé una gran cantidad, quizás más de una lata. Un pintor, enamorado de Rocío

Sagaón que se hizo amigo nuestro, Vassili, me dijo "sírvete más caviar" y a pesar de mis protestas, él me sirvió un cucharón y me lo acabé. Me sentí mal al día siguiente, y me dije: "No vuelvo a comer caviar en los días de mi vida". Pero a los ocho días me encontraba gozando nuevamente del caviar.

A veces nos llevábamos fruta al cuarto y las camareras que arreglaban nuestros cuartos nos pedían que una naranja, que un tomate. Una de ellas me dijo: "Estoy embarazada y no tengo oportunidad de comprarlos." No sé si sería cierto, pero eso me hizo percibir que había mucha desigualdad.

Nos pedían naranjas y tomates, porque son frutas de clima caliente, quién sabe de dónde las traerían y las dificultades que esto les acarrearía. Cada vez que se podía se las regalábamos, claro que tenían otras frutas propias de su clima y que no son comunes en México.

Actuábamos en el teatro que se ubica a la vuelta del Teatro Bolshoi, el Teatro de los Niños creo que se llama el Teatro Malenkii, en la Sala Tchaikowsky, también nos presentamos en el Stanislasky-Nemirovich. En una o dos ocasiones nos invitaron a participar en un lugar medio abierto con las danzas tradicionales que llevábamos. El Ballet Nacional actuaba casi siempre, según tengo entendido, en lugares abiertos, parece ser que esto fue porque no llevaban contrato, tampoco habían avisado a tiempo su participación, además de que llegaron a última hora.

Donde quiera que fuéramos se sentía una euforia tal que la gente se soltaba bailando. Andábamos por la calle, hacíamos rondas y bailábamos juntos con turcos, griegos, mexicanos, cubanos, africanos, etc. Había también norteamericanos bailando rock'n' roll y cantando canciones de protesta.

Esta euforia se percibía en las calles, en los teatros, en los hoteles. Cuando íbamos en el camión, nos sentíamos todavía más importantes cuando las personas estiraban los brazos para poder estrechar nuestras manos a través de las ventanillas, aunque fuera de pasada. Los teatros donde presentábamos nuestro espectáculo siempre estaban llenos, esto es, fuera de la sala Tchaikowsky que es grandísima, y en la sí había unos cuantos asientos

vacíos. Creo que les llamaba la atención el tipo de nuestra danza académica moderna porque ellos sólo tenían bailes folclóricos y el ballet clásico.

Nosotros no teníamos la oportunidad de ir al teatro porque dábamos funciones diarias. Sin embargo, sabíamos que en unas tres semanas íbamos a tener libre un determinado día, así que compré un boleto para ir a ver a Galina Ulanova para ese preciso día. Mi otro plan era ir a ver a Maya Plisietskaya, para lo cual también compré un boleto. Una semana antes nos avisaron que sí tendríamos función ese día. Entonces una mujer, no recuerdo si era venezolana o brasileña, me dijo que ella me compraba mi boleto. Yo accedí, pero sólo en caso de que a la mera hora no pudiera ir, entonces cometí el error de dárselo y ya en sus manos le dije "Conste que estás advertida", "Sí, como no, me dijo, no te preocupes". Cuando me enteré dos días antes que sí podía ir a ver a Galina Ulanova en *Giselle*, fui a decirle que quería mi boleto, sí iba yo a poder ir porque cancelaron la función sólo para darnos la oportunidad de ver a Galina Ulanova. Me contestó que ya había vendido mi boleto. ¡Qué chanchullo! Para esto, yo me había hecho amiga de un muchacho italiano, grandote y fornido. Aún sin boletos nos lanzamos al teatro. Había tanta gente aglomerada en las puertas del Teatro Bolshoi, que tuvieron que cerrar todas las puertas, menos una parte de la central, para que pasaran aquéllos que llevaban boleto. Este muchacho italiano me dijo: "Cógete de mí y verás lo que voy a hacer". Me puse atrás de él y algunos otros también. Cargó a la persona que impedía el paso, lo que propició que corriéramos hacia el vestíbulo. Yo nada más vi a Juan Casados brincando las barras que separan el vestíbulo para la escalinata que conduce a las entradas de la luneta del teatro, entonces sí, cerraron todas las puertas, las de la calle y las de la sala, y… qué escándalo se armó. Se llenó de gente el vestíbulo, ya casi empezaba la función. Yo decía al *pieriebodchik* (intérprete), entre miles de cosas más: "Vine a la URSS porque mi ilusión era ver bailar a Galina Ulanova en persona". Hicimos un verdadero escándalo.

Mientras, yo tocaba las puertas que comunican a la sala. De repente entró un montón de soldados cogidos en cadena, aislándonos de las entradas a la luneta; empezaron a bajar con el propósito de despejar el lugar. Les dije, sin que otra cosa se me ocurriera: "Si alguno me toca; se enterará el mundo entero la forma en que tratan ustedes a los artistas

extranjeros". Un soldado intentó empujarme hacia abajo, le pegué en la espalda y le dije: "De aquí sólo me sacarían arrastrando, por mi cuenta yo no me voy".

Bueno, hice tal escándalo que al fin me dijeron: "Los mexicanos hagan una fila aquí". Entonces se formaron, no solamente mexicanos, sino nicaragüenses, otros latinoamericanos y hasta holandeses. Les dije que fueran por el gerente o por quien quisieran, porque yo tuve mi boleto y conocía la ubicación correspondiente, que tenía que estar allí en mi lugar y que por equis razones me había quedado sin él. Por fin nos dejaron entrar. Lo primero que hice fue correr a mi lugar, era un asiento delantero de una platea contigua a la central. Me encontré a la mujer en mi lugar. Le dije tronándole los dedos: "Párate de aquí, pero así, inmediatamente". ¡Qué mujer tan chapucera! Me senté en mi lugar y a ella la corrieron del palco. Ya tranquila, al fin vi *Giselle* con unos escenarios maravillosos, y una gran calidad interpretativa. A lo mejor Ulanova técnicamente ya no tenía el virtuosismo de Maya Plisetskaya, a quien tuve oportunidad de ver después, pero el ballet tampoco requiere de un preciosismo técnico, y en cambio sí de una sutileza, delicadeza, madurez y gran calidad interpretativa. Estuvo fabulosa, a mi me dejó fascinada y muy emocionada. Los recursos que tienen, aunque sean antiguos, son extraordinarios. Ni en Estados Unidos he visto una producción tan fastuosa y llena de recursos técnicos sorprendentes como lo que vi allá. Aún más, el escenario es más amplio que el del Palacio de Bellas Artes, que ya es grande, tiene unos metros más, tanto de ancho como de profundidad, y sus técnicos, como lo mencioné, dominan su oficio a la perfección. Pude apreciarlo mejor cuando se filmó *La Manda*. La escenografía la realizaron en dos días aproximadamente. De los trajes para la danza del Pascola, debo decir que hice los dibujos, les expliqué lo necesario y al día siguiente el vestuario estaba listo realizado en seda y otras hermosas telas.

El viaje cada día me daba nuevas satisfacciones, que me hacían feliz a tal grado que con frecuencia pensaba que no me importaría morir al día siguiente porque la vida me había ofrecido experiencias que me habían hecho disfrutarla a plenitud.

Nos tocó la suerte de poder ver a Maya Plisetskaya en *Laurencia*. ¡Qué manera de bailar, que técnica, qué presencia, qué energía, qué vitalidad! De alguna manera me recordó a Tamara Toumanova, por su vitalidad, fuerza y técnica, pero esta mujer borraba todo lo

anterior. Nosotros estábamos en una platea que estaba precisamente sobre el proscenio. A Maya le tiraban una gran cantidad de flores; tomó algunas, las besó y nos las llevó. Se había enterado que éramos del grupo mexicano de bailarines que luchó tanto por ver el espectáculo [de Galina Ulanova]. Ese gesto nos pareció increíble. A veces se olvida uno de que la gente de nuestra misma profesión se merece más atención que las autoridades de la política y anexas. Esto se me quedó grabado como algo muy importante, y un verdadero ejemplo a seguir en oportunidades que se presentaran en el futuro.

Los encuentros, que se nos daban continuamente, se debían principalmente a las conexiones que habíamos conseguido a través de David Alfaro Siqueiros, de la Casa de los Amigos de China, de Wolfang Palem, Sarita Porset y otros. De alguna manera habíamos quedado de vernos en Moscú con los jóvenes chinos. Allí nos hablaron más claramente de la posibilidad de viajar a China. A todos nos pareció algo imposible de realizar, además de que ya teníamos otros compromisos en puerta. Estábamos en una junta discutiendo sobre las posibilidades de hacer ese viaje, cuando llegaron Guillermina Bravo y Emilio Carballido a este encuentro con los jóvenes chinos, realmente muchachos muy jóvenes. Allí finalmente se precisaron los ofrecimientos que nos hacía su país para realizar esta gira por la República Popular de China. Desde luego Guillermina y Emilio dijeron: "Sí, sí queremos ir todos". Aún cuando la invitación había sido inicialmente para el Ballet Contemporáneo. Lo que importaba en ese momento era que unir a los dos grupos, resultaba en beneficio del espectáculo. Entonces dije, siempre lo digo y lo repito, que con esto se dio un panorama mucho más amplio de la danza contemporánea en nuestro país.

Guillermina llevaba cuatro obras muy buenas: *El demagogo* y *Braceros*, de ella misma; *En la boda*, de Waldeen, y *Juan Calavera*, de Josefina Lavalle. Nosotros llevábamos *Tierra* y *Tres juguetes mexicanos* de Elena Noriega, *Tonantzintla* de José Limón, *La Manda* y *Danza del Pascola* de Rosa Reyna y *Los gallos* de Farnesio de Bernal. Así el programa se integró muy bien porque incluimos todas las obras; las alternamos (una de ellos y otra nuestra), de manera que nadie tenía que hacer un cambio rápido y la función fluía muy bien.

Es una magnífica experiencia llegar a un lugar en donde encuentres que el músico es músico, el bailarín es bailarín. En fin se da uno cuenta del adelanto técnico en casi todas las

áreas del arte. Desde luego pensamos que en el concepto creativo del arte estaba en un momento histórico anterior. Lo que comentábamos entre nosotros es que quizá el realismo socialista obligaba en general a las artes a no oponerse a las ideas sociales de la época o a estar de acuerdo con los lineamientos seguidos anteriormente. Por ejemplo, en la danza, en donde el ballet ruso tanto prestigio les había dado en un nivel internacional, al crear una atmósfera de simpatía hacia la URSS y muy favorable a las visitas de altos funcionarios al extranjero.

Pienso que esto no quiere decir que no estuvieran capacitados para hacer nuevas propuestas en el campo del arte, pero que las condiciones políticas los obligaban de alguna manera a mantenerse en el camino conocido. De esto nos dimos cuenta después cuando estuvimos en Rumania. Tengo la impresión que los rusos son tan eufóricos, tan ardientes y calurosos como nosotros, son muy expresivos y de una sensibilidad exquisita.

Como decía yo anteriormente, el Ballet Nacional llegó a la conclusión de unirse a nosotros. Lo discutimos en nuestro grupo y lo aceptamos. Consideramos las enormes ventajas que obtendríamos con esta unión, como el hecho de presentar un panorama más amplio y rico de nuestra danza, y una mejor fluidez en el desarrollo del programa.

Nosotros llevábamos cargos administrativos, uno como director general, otro como director artístico. Elena Noriega y yo teníamos estas dos direcciones que eran tanto administrativas como artístico-escénicas. Jorge Delezé se unió a nuestro grupo como director de orquesta. Aquí me gustaría hablar de algo muy interesante que muestra la calidad de los músicos de la URSS. Cuando estrenamos *La Manda* en México fue con música viva. Nosotros solamente habíamos escuchado la versión para piano, pues la música estaba en proceso de orquestación, pero notamos en los ensayos que los músicos tenían dificultad en darle el tiempo y la calidad musical que se requería, e incluso nos costó gran esfuerzo reconocer algunas frases y trozos musicales. El maestro Blas Galindo utilizó en su obra una diversidad de ritmos, aun en una sola frase, además de que eran las primeras leídas que la orquesta le daba a esta música. De cualquier manera allá en la URSS el primer ensayo salió bien y de inmediato pudimos reconocerla.

Entre ambos grupos sumábamos treinta y ocho miembros en total, incluyendo los artistas huéspedes que llevaba cada grupo. Con el Ballet Nacional estaban Emilio Carballido, José Cava, Sergio Magaña, Francisco Vizcaíno, Mario Vázquez y esposa. Mario Orozco Rivera se unió a nosotros en Moscú. Iba como pintor, pero llevaba una guitarra, lo que ayudó en gran parte al aspecto musical que no teníamos resuelto para el "numerito folclórico" como lo bautizó Guillermina Bravo. Fue muy importante el haber llevado a todos estos artistas, pues como Emilio expresa: "Fue un punto de antes y después" de la gira, porque uno madura más, aprende uno a equilibrar, a evaluar y valorar lo que uno tiene o no tiene, o lo que tienen otras personas o países". Hay una cierta tendencia de algunas personas a despreciar lo propio, a no saber valorarlo, y siempre a creer que lo de otros países es más importante y valioso, por el sólo hecho de ser europeo, actitudes éstas heredadas desde la Conquista de México.

Yo creo que todo tiene sus propios valores pero hay que darles su justo equilibrio para así poder juzgar y evaluar imparcialmente las diferentes expresiones dancísticas de otras partes del mundo. Fue muy enriquecedor para nosotros el haber visitado y participado en una gran área del mundo donde existen manifestaciones dancísticas importantes, esto es, en Rumania, Checoslovaquia, la URSS, China e Italia. En otros países tuvimos oportunidad de asistir a otro tipo de espectáculos; en Francia fuimos a la Ópera, a obras teatrales, a espectáculos musicales como los del Casino de París, al Lido, a Madame Arthur. Nos tocó ver ópera china de diferentes categorías, compañías rusas de ballet clásico, danzas y conciertos de carácter folclórico, así como comedia musical. En Rumania fuimos a conciertos musicales tanto de folclor como de música clásica, ballet clásico y grupos folclóricos, y alguna obra teatral. En China, donde vimos obras maravillosas, también vimos algo que nos llenó de tristeza, un espectáculo donde salían los chinitos con zapatillas de punta, cuando cuentan con unas riquezas maravillosas de su propia cultura. También me sentí desilusionada al ver un espectáculo musical japonés que había perdido toda su tradición cultural tan *sui géneris*, y estaba convertido en un grupito de rock 'n' roll o de jazz.

Con todo lo que veíamos creo que aprendimos a valorar. En ese sentido fue una experiencia muy importante y valiosa, porque también dimos a conocer lo nuestro en

cuanto al aspecto de una de una de las ramas de la danza y que como decían los chinos, nuestra danza mostraba una cara propia.

Sí, considero que el programa que conformamos transmitía precisamente "nuestra cara". Para cada uno de nosotros fue un enriquecimiento artístico de horizontes de todo tipo.

Lamentamos sinceramente que esta gira no haya tenido continuidad ya que no estábamos acostumbrados ni preparados para una gira que fácilmente podía haber durado más de dos años. Lo juzgamos así por las proposiciones que nos hizo Lumbroso, empresario muy importante de París.

EVALUACIÓN DE LA GIRA DEL BALLET NACIONAL CONTEMPORANEO DE MEXICO EN 1957

Rosa Reyna (1993)

Este documento pretende dejar un testimonio de la significación y trascendencia que tuvo la gira realizada por el Ballet Nacional Contemporáneo de México, llamado así al ser formado en Moscú por el Ballet Contemporáneo de México y el Ballet Nacional, para viajar por Asia y Europa en el año de 1957.

La importancia de este viaje no sólo fue evidente para la danza contemporánea mexicana de ese momento histórico, sino para la que ha venido después, con las aportaciones derivadas del intercambio cultural con países tan lejanos, en donde los coreógrafos de estos grupos se vieron revitalizados.

Este viaje cultural propició una revaloración de nuestros principios y conceptos artísticos tanto en el campo creativo como en el formativo, que influyeron de manera definitiva en la mayor parte de los integrantes de este grupo en donde se encontraban artistas mexicanos, creadores e intérpretes, del campo dancístico, musical, teatral, plástico y literario.

Este documento se ha elaborado dentro de una estructura cronológica que registré, así como testimonios y opiniones de algunos de los participantes que realizaron este viaje, con el objetivo primario de concurrir al VI Festival de las Juventudes del Mundo, llevado a cabo en la ciudad soviética de Moscú en el verano del año de 1957.

Contiene además los comentarios de la prensa mexicana emanados de este viaje, que en un principio no fue bien visto por nuestras autoridades gubernamentales y que influyó en forma determinante en los artículos de la prensa nacional. Por otro lado incluye algunas críticas y crónicas de la prensa extranjera de los países visitados en esa gira.

Dentro del *collage* informativo de este documento se han implicado algunos fragmentos de carácter anecdótico, fuera del testimonio artístico, que enriquecen la información al mencionar una serie de hechos cotidianos, vividos por los artistas de la compañía Ballet Nacional Contemporáneo de México y que aportan un mayor interés al documento.



Portada de la Revista Siempre

BALLET CONTEMPORÁNEO DE MEXICO

Un profundo sentimiento nacionalista que alentó la Revolución y a cuyo amparo México vio lo que de propio tenía, dio origen a nuevos conceptos estéticos que hicieron posible un desarrollo cultural sin precedente en las letras, en la música y en la plástica. Al calor de éstas, surgió la danza mexicana de concierto, alentada y reforzada por ellas y con un concepto artístico libre y nuevo: una vigorosa danza que se apoyó en las más limpias y ricas tradiciones mexicanas; que se inspiró, cuando fue necesario, en motivos populares transformándolos y recreándolos; que tomó al hombre concreto, en su drama o en su alegría, como objeto y sujeto de su temática, que utilizó temas sociales, analizándolos o simplemente exponiéndolos, que miró, en fin, todas las épocas a través de su concepto moderno de vida.

Técnicamente se trató, en esa nueva danza, del dominio del cuerpo entero, exigencia ineludible de la necesidad que tienen los coreógrafos de una extrema variación y amplitud de movimientos para su creación. La expresión coreográfica moderna necesitó de todas las posibilidades dinámicas del cuerpo; de la fuerza de unos puños cerrados, de una mano crispada, de un cuello fuerte, de un tórax pleno de proyección vital, de una espalda flexible y expresiva, de una cadera arrogante, de la plasticidad de los pies descalzos, libres y ágiles, de la contracción y expansión del cuerpo todo.

El Ballet Contemporáneo de México se creó a principios del año 1957, con algunos de los elementos formados en la Academia de la Danza Mexicana del INBA. Y la mayoría de ellos, ya con rica experiencia de varios años de trabajo, casi todos ellos maestros de danza y coreógrafos. Tomaron como base las ideas expuestas anteriormente y esa corriente de movimiento para tratar de plasmarlas en su labor creativa, e interpretativa y madurar un esfuerzo a la vez individual y colectivo.

Quedó estructurado de la siguiente forma:

Dirección:	Elena Noriega
Dirección artística:	Rosa Reyna
Relaciones públicas:	Rocío Sagaón y Adriana Siqueiros
Organización y propaganda:	Guillermina Peñalosa, Alma Rosa Martínez, Elsie Cota y Graciela de Velasco
Producción:	Rosalío Ortega, Juan Casados y Héctor Fink
Director de Escena:	Dagoberto Guillaumín
Director de orquesta:	Jorge Delezé
Representante:	José Solé
Coreógrafos:	Farnesio de Bernal, Guillermo Keys, Alma Rosa Martínez, Elena Noriega, Guillermina Peñalosa, Rosa Reyna y Rocío Sagaón.
Bailarines:	Juan Casados, Elsie Cota, Héctor Fink, Beatriz Flores, Alma Rosa Martínez, Elena Noriega, Rosalío Ortega, Guillermina Peñalosa, Rosa Reyna, Rocío Sagaón, Adriana Siqueiros y Graciela de Velasco.

Los integrantes del Ballet Contemporáneo de México, en su afán de consolidar un trabajo de unidad y cohesión, tomaron a su cargo las labores administrativas, para una pronta y fácil resolución de su trabajo artístico y coordinación de los problemas técnicos del grupo.

Repertorio propuesto inicialmente

- *La Manda*, coreografía Rosa Reyna
- *Tres juguetes mexicanos*, coreografía Elena Noriega
- *Danzas michoacanas*, coreografía Alma Rosa Martínez
- *Tierra*, coreografía Elena Noriega
- *Tonantzintla*, versión de Rocío Sagaón basada en la coreografía original de José Limón
- *El invisible*, coreografía Elena Noriega
- *Pascola*, coreografía, Rosa Reyna (fragmento del ballet *La hija de Yori*)
- *Los gallos*, coreografía Farnesio de Bernal
- *El grito*, coreografía Elena Noriega
- *El Chueco*, coreografía Guillermo Keys

Se incorporó un repertorio de danza tradicional mexicana, para la posible gira por Europa y Oriente.

Región de Veracruz: *Zapateado*
Cascabel
Bamba
Colás

Jarabes de Jalisco: *Largo*
La culebra
La Negra

Danzas de diferentes lugares de la República:
Guerrero - *Jarabe Abajeño*
Tlaxcala - *Jarabe tlaxcalteca*
Yucatán - *Jarana*
Michoacán - *Danza de los Viejitos*
Puebla – *Danza de Quetzales*

Problemas básicamente económicos para la realización del vestuario, trajeron como consecuencia que el repertorio así planeado, se redujese considerablemente.

El Ballet Contemporáneo de México presentó una serie de funciones en México, como preparación para realizar una gira por Europa durante el mes de junio. Llegó inicialmente a París, Francia en donde afinó su trabajo antes de partir a la URSS en donde participó en el Festival de las Juventudes del Mundo, que se llevó a cabo en Moscú.

El Ballet Contemporáneo de México fue invitado para presentarse en la República Popular de China. A su vez, el Ballet Nacional se encontraba también en Moscú participando en el Festival. Al enterarse del contrato del Ballet Contemporáneo de México para ir a China, propuso a este último unirse para llevar a cabo la gira por Asia. Se aceptó la proposición y se integró con ambas compañías un repertorio que reflejaba un panorama más amplio y variado de la danza moderna mexicana de la década de los cincuenta. Por otro lado se adquirió mayor agilidad y fluidez en sus presentaciones puesto que cada compañía interpretaba sus propias obras.

La compañía así integrada, tomó de ambos un nombre combinado: Ballet Nacional Contemporáneo de México (BNCM). Se presentó en China, en Pekín, Tientzin, Nankin, Shanghai y Hang Chow, habiendo obtenido un éxito extraordinario, quizá entre otros factores debido a la temática de las obras coreográficas mexicanas que muestran costumbres y problemas del pueblo, que de alguna manera encontraron similitud con lo que había vivido el pueblo chino en épocas anteriores.

Las funciones del BNCM fueron presenciadas por altos mandatarios chinos.

En Pekín asistieron entre otros, Chou En-lai, y otros altos funcionarios colaboradores de éste, que acudieron a felicitar a la compañía durante el intermedio en las famosas salas de té. Asimismo algunos de sus integrantes fueron invitados al Palacio Imperial, a la recepción que se ofreció con motivo del aniversario de la Revolución China, el lo de Octubre. Compartieron con altos funcionarios del gobierno entre los que se encontraban en primerísimo lugar Mao Tse-tung y Chou En-lai.

En Europa, a su regreso de Asia, el BNCM presentó una serie de 25 funciones aproximadamente en Bucarest, Rumania, en donde volvió a afirmar sus éxitos anteriores. Posteriormente en Roma, Italia, se presentó frente a un público en el que abundaron importantes y grandes artistas italianos del campo del cine, la ópera, la danza y las artes

plásticas, y obtuvo un rotundo éxito comentado calurosamente por el público y la prensa de esa ciudad, en donde se mencionaba además que "Hacía tiempo no se veía levantar el telón hasta diecisiete veces al final de la función".

De vuelta en México, el Ballet Contemporáneo de México, tomó el nombre de Ballet México Contemporáneo (BMC), aún cuando en el año de 1963 dejó de recibir el apoyo del estado como la compañía oficial de danza del INBA. Entró en su lugar el ballet clásico a instancias de algunos personajes de las más altas esferas del gobierno.

El licenciado Miguel Álvarez Acosta acogió al BMC ofreciéndole un nuevo hogar, la Casa de Paz, en donde realizó un gran número de funciones presentándose todos los sábados.

La dirección del grupo quedó bajo la responsabilidad de Rosa Reyna, que en varias ocasiones alternó y compartió dicha dirección con Farnesio de Bernal. Con un elenco reducido se creó un nuevo repertorio.

En esos momentos el elenco estaba constituido por Aurora Agüeria, Evelia Beristáin, Farnesio de Bernal, Guillermo Acuña, Jorge de Monsalve y Rosa Reyna; más tarde se integraron Josefina Lavalle, Roseyra Marenco, John Sakmari y Ángel Cesarín, como actor narrador de una de las obras. El BMC realizó giras en ese tiempo por el interior de la República y el sur de los Estados Unidos bajo el apoyo del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) dirigido por Álvarez Acosta. El OPIC era un organismo dependiente de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

El grupo fue invitado por el INBA a participar en el I Festival de la Danza Profesional Clásica y Moderna, que se llevó a cabo en el verano de 1966. El repertorio que presentó en esta primera edición del Festival fue el siguiente:

En el Principio

Coreografía: Farnesio de Bernal

Música: Villalobos, Holst, Henry, folclor hindú y africano y Donizzetti

Presencias

Coreografía: Aurora Agüeria

Música: Mario Kuri

Diseños: Roberto Girou

5 de 7

Coreografía: Rosa Reyna
Música: Albertine, Helim El Dabb, M Babbit
Diseños: David Antón

Todos somos extraños

Coreografía: John Sakmari
Música: Isabel Aretz
Diseños: Dasha

Diseñador de Escenografía: Antonio López Mancera

Durante el tiempo de vida del BMC participaron también otros bailarines, entre los que se menciona a Rosa Norma Craviotto, Antonia Torres, Georgina Román, Adriana Hobs, Rafael Buitrón, Carlos Sille y Raúl Aguilar.

Figuraron en el repertorio además de las coreografías ya mencionadas:

Juan Calavera

Coreografía: Josefina Lavalle
Música: Rafael Elizondo y Silvestre Revueltas
Diseños: Raúl Flores Canelo
Máscaras: Federico Cannessi

Divertimento de ángeles

Coreografía: Farnesio de Bernal
Música: Michael Pretorius
Vestuario: Roberto Girou

El deportista

Coreografía: Farnesio de Bernal

Música: J. Gutiérrez Heras

En la boda

Coreografía: Waldeen

Música: Blas Galindo

Vestuario: Carlos Mérida

En el año de 1966, después de su participación en el I Festival mencionado, el BMC recibió nuevamente una invitación de parte del INBA, a través de su director, para integrarse a la institución.

No se llegó a acuerdo alguno, pues las condiciones que se le ofrecieron al grupo no resolvían ni en una mínima parte las necesidades de sus integrantes y funciones. Poco tiempo después esta compañía quedó desintegrada por la imposibilidad de solucionar en parte el problema económico, y por otro lado, hacer coincidir el tiempo que cada uno de los bailarines podía dedicar a la compañía, además de no poder contrarrestar de manera alguna los diversos ofrecimientos de trabajo que otras instituciones hicieron a sus integrantes.

ITINERARIO DE LA GIRA

JULIO 1957

Miércoles 10

Salida de la mayor parte del grupo por la aerolínea KLM a París, pasando por Montreal, Canadá, y Holanda. Llegada a París, Francia 11 pm.

Jueves 11

Salida 8 am de Juan Casados, Rosalío Ortega y Rosa Reyna, por la aerolínea Air France pasando por la ciudad de Nueva York, EU.

Viernes12

Llegada a París (12 pm). Visitamos los tres (Casados, Ortega y Reyna) la embajada mexicana en París y el Barrio Latino. Recibimos en el aeropuerto de Orly, París, al grupo que había salido antes.

Sábado13

Visitas: Notre Dame, rincones del Boulevard Saint Germain, Hotel de Ville, les quais del Sena (muelles), la Place de la Sorbona, Montmarte de noche, Sacre Coeur. Ensayo en la Casa de México.

Domingo 14

Academia de la Ópera, la Place de la Ópera, afueras del Louvre el Pont Neuf, celebración de la Independencia de Francia, fuegos artificiales, Pigalle y acabamos en La Boit de Nuit Madame Arthur (travesti). Ensayo en la Casa de México.

Lunes 15

El Ballet Contemporáneo dio una exhibición para empresarios. Rocío Sagaón y yo (Rosa Reyna) fuimos con el señor Henry Lemain, director del Museo del Hombre, a comer a un restaurant muy de pipa y guante. Visita al Museo de L'Home, paseamos por la gran Avenida Champs Eliseés. Visitamos l''Arc de Triunf de Etoile. Cena con un mexicano y luego al hotel. Ensayo en la Casa de México.

Martes 16

Primera visita al Museo de Louvre. Lunada en el jardín de la Casa de México de la Universidad.

Miércoles 17

Visita nuevamente al museo del Louvre, las Galerías Lafayette. Salimos en tren rumbo a Praga, Checoslovaquia.

Jueves 18
Viajamos cruzando Alemania. Al pasar por Duseldorf me bajé del tren para curiosear. Me sentí mal porque no entendía nada. Me metí a las tiendas de la estación. Llegamos a Praga en la noche.

Viernes 19
Visitamos la ciudad: la Torre de Praga; la Iglesia de San Nicolás; la estatua de Carlo Magno; el reloj de los 12 apóstoles, (cada hora sale uno por uno y le dan la vuelta por enfrente de la carátula de Ian Huss); la plaza del Palacio Nacional; el puente de San Carlos, el Castillo, la Catedral de San Vito, la ciudad antigua; a los señores Manjarrez y Teresita (Legación de México), cena muy elegante en el hotel Alcros con meseros vestidos de smoking, lámparas enormes de cristal cortado. Música mexicana y una comida regia.

Sábado 20
Visita al Museo de Historia Natural en Praga y a una exposición japonesa; visita a las Galerías Nacionales, El Castillo, esculturas de Rodin, pinturas de Matisse, Van Gaugh, Gaugin, Lautres y pintores argelinos. Tuvimos un encuentro con un grupo checoslovaco, bailamos y cantamos, cada quien lo de su país. Salimos para Moscú a las 11 pm.

Domingo 21
El viaje pesadísimo en un tren muy malo, pero la gente con la que compartimos, extraordinaria. Recibimos regalos, obsequios al por mayor, de fruta, dulces, cigarros y hasta monedas. Al pasar de Checoslovaquia a la URSS cambiamos de tren. Gran recibimiento, fotos, prensa, noticiero, regalos y nos facilitaron intérpretes.

Lunes 22
Viaje en tren. En el pasillo me encontré con un húngaro llamado Zoltán Banki. Hicimos una gran amistad; me platicó acerca de la invasión rusa a su país con una tristeza enorme. Fuimos a platicar al comedor, bebimos una cerveza, me dijo que él era médico y que iba a cargo de la salud de la Delegación Húngara.

Martes 23
Llegamos a Moscú a las 11 am. Tuvimos un recibimiento apoteósico. Respondimos con canciones mexicanas que nos pedían.

Miércoles 24
Ensayo con vestuario en el teatro, clase, fotos, cine, noticieros. Viejito fascinante, televisión. Plática con pintores rusos acerca de la Universidad de México.

Allí en Moscú conocimos a Vasilio, un pintor ruso de Leningrado, se hizo muy amigo nuestro, especialmente de Rocío Sagaón. Se quedó prendado y quería casarse con ella aún tiempo después, ya de regreso a México.

Jueves 25
Ensayo ya con vestuario. En los comedores compartimos con la delegación checa. Fuimos a la embajada mexicana. Cenamos con los checos, intercambiamos cantos de ambos países, la pasamos muy contentos.

Viernes 26
Ensayamos en la mañana. Por la tarde fuimos algunos de nosotros a la Universidad de Lumonosoff. En la noche fuimos a dar una vuelta por el centro de la ciudad. Nuevamente intercambiamos canciones, fuimos con ropa mexicana. Vimos el estadio de futbol del Dínamo.

Sábado 27
Ensayo en el teatro por la mañana. Por la tarde Zoltán Banki fue al hotel Tzaria (Aurora) en donde nos alojábamos en Moscú. En la noche dimos una vuelta por el hotel. Estuve bailando chachachá y rock and roll con Raúl Flores, que nos pedían otras delegaciones.

Domingo 28
Reunión a las 11 am para salir dentro del desfile de todas las delegaciones. Con esto daba comienzo el VI Festival. En una plaza importante cambiamos a otros camiones abiertos, desfilamos por las principales calles hasta llegar al estadio a las 4 pm. El último tramo lo caminamos. Desfilamos todos los países para entrar en el estadio, y lo hicimos en orden alfabético de acuerdo con el nombre de nuestro país.

Para dar por inaugurado el Festival tomaron la palabra Kruschev y Bulganin, desde su palco en las tribunas. La juventud moscovita hizo una magnífica demostración deportiva y de coordinación corporal con un alto nivel técnico. Fue muy variada en cuanto al tipo de ejercicios y edades de los participantes, a través de una sucesión de tablas gimnásticas. Algunas secuencias fueron realizadas con aros, otras sobre las vigas de equilibrio, como en las Olimpiadas, o secuencias sobre la barra y algunos otros ejercicios más. Nos quedamos maravillados de la perfección en estas ejecuciones en donde participaban grupos de 300 personas aproximadamente en cada uno de los ejercicios, y hubo números hasta de acróbatas. Participaron también contingentes del Instituto de Cultura Física de Leningrado.

Le siguió algo extraordinario: la presentación de cada una de las 15 Repúblicas Soviéticas con sus bailes tradicionales. Luego miembros de los institutos de cultura física de los moscovitas. Regresamos al hotel muy eufóricos, y propiamente se desató la fiesta de todo el mundo que participaban en el Festival.

Lunes 29

Ensayo en la mañana. En la tarde función en el Teatro Pravda Central de la Juventud. En la función participaron Rusia, Bulgaria y México. Nuestro programa se integró con danzas regionales: *Jarana*, *Zapateado veracruzano*, *El jarabe largo* y canciones mexicanas. Al iniciar la función del día anterior José Solé llegó alarmadísimo con un periódico italiano cuyo encabezado decía: "La Ciudad de México destruida por un terremoto", en el siguiente encabezado anunciaban que hasta el Ángel de la Independencia se había caído. Sólo Guillermina Peñalosa y yo nos enteramos; yo ya no pude bailar.

Martes 30

Ensayo y clase en la mañana. Llamada a México por la tarde. Todo bien en la casa y la familia. En la noche, función en la Sala Tchaikovski. Además participaron la URSS, Egipto, Latvia e Indonesia. Nuestro programa de danza folclórica:

- *El Palomo*
- *Zapateado veracruzano*
- *El Ahualulco* canciones (Mario Orozco Rivera y Sergio Magaña)
- *Los viejitos*, canciones y *El jarabe largo*.

Miércoles 31

Ensayo con orquesta en el teatro para la función de danza contemporánea. Tuve la petición para que se filmara *La Manda*. Por la tarde fui a la oficina central de teléfonos. En la noche se filmó *La Manda*, el trabajo terminó hasta las 4 de la madrugada; se filmó sólo la mitad.

ITINERARIO DE LA GIRA

AGOSTO 1957

Jueves 1º

Fuimos a visitar la Plaza Roja, la Iglesia de San Basilio, El Mausoleo. Fui con Mario Poca (el italiano) a visitar la ciudad en un taxi. Por la tarde se filmó la segunda parte de *La Manda*, acabamos hasta las 2 am. El director de esta filmación era un notable cineasta ruso Gregorio Vasilievich Alexandrov, que ha obtenido varios premios en este arte. Nos dijo cosas muy bellas de la coreografía: "que era un honor para él estar filmando esta obra de arte". M. Poca es doctor en Economía.

Viernes 2

Ensayo y clase en la mañana. Concierto Nacional por la noche. Sólo cuando no fue posible, no practicamos ni clase ni ensayo.

Sábado 3

Clase y ensayo toda la mañana. Llegada al hotel a las 3:45 pm. Descanso en la tarde. En la noche función de gala a las 8:30 pm.

Domingo 4

Paseo por el río Volga y el canal del río Moscú. Comida en la isla. Después al parque de diversiones Sokolniki; nos subimos a los juegos. Manuel Michel me acompañó, ahí cerca fuimos a la Iglesia de la Resurrección. Nos tocó presenciar una ceremonia luctuosa de cuerpo presente. El pop nos bendijo a Manuel y a mí y nos regaló un ícono para los dos. Manuel se quedó con él. Más tarde fuimos a ver unas danzas africanas.

Lunes 5

Fuimos a presenciar el concierto de gala de Hungría. Tuvimos un primer encuentro con jóvenes dirigentes de la delegación china, como se había planeado desde México. Hubo algunas propuestas para la posible gira por China.

Martes 6

Fuimos en la noche a la Plaza Roja. Se celebraba la fiesta de la Paz, más tarde nos encaminamos al Hotel Moscú, en donde la fiesta estaba en gran apogeo en la plaza que queda frente al hotel. Por la noche fuimos al café Praga a comer en el restaurant y allí mismo bailamos de pareja hasta ya entrada la noche.

Miércoles 7

Tuvimos una función de folclor a las 11 am. Regresamos al centro y fuimos al Centro Comercial KUM. Calle Gorki compré un estuche matemático (Argra). Fuimos al Café

Drushba (amistad) comimos pasteles, naranjas. Aptieka. Tuvimos función en la noche. Más tarde Carnaval en la Universidad.

Jueves 8

Visitamos el Palacio del Conde Cheremeltief en Ostankino. Regresamos al Mausoleo Lenin; entramos para ver a Stalin en su ataúd abierto a la costumbre rusa y todo cubierto con una caja de cristal. Nos llamó la atención lo que ahí contemplamos: Stalin parecía estar dormido apaciblemente, el color natural y el cuerpo normal sin verse deshidratado; imagino que el cuerpo (su volumen) era exactamente el mismo que el día de su muerte. Participamos en un encuentro latinoamericano. Estuvimos en un carnaval acuático. Tuvimos una función de Danza Moderna (el BNC) y obtuvimos mucho éxito.

Viernes 9

Fuimos a un rastro ruso; ese edificio tenía seis o siete pisos de altura, su nombre era "Combinado de Carnes". El proceso con animales vivos se iniciaba en la planta baja, así iban transformándose los productos, y en el penúltimo piso salían ya todos los embutidos. Nos ofrecieron bocados, algunos comieron, yo no pude. En el último piso se elaboraban productos de artesanías, aprovechando, piel, huesos, cuernos, etc. Todo estaba a la venta, a nosotros nos regalaron pequeños animalitos de hueso, pero eran fabricados con máquinas como las que utilizaban los dentistas. Desde luego nada a mano y muy lejos de la calidad de artesanía china de marfil.

Visitamos una exposición agrícola organizada con la participación de las 15 Repúblicas Democráticas Populares. Función Internacional en el Teatro Bolshoi. Me impresionó una pareja alemana por su limpieza técnica, coreografía contemporánea de puntas, los dos en mallas completas en tonos verdes.

Sábado 10

Realizamos un encuentro latinoamericano con Corea. Nos mostraron algunas de sus maravillosas danzas tan exquisitas y técnicamente tan bien ejecutadas. El vestuario era el auténtico y realmente maravilloso.

Desde el día siguiente que llegamos a Moscú, muchos de nosotros pudimos comprar boletos, para poder ir al Teatro Bolshoi a ver a Galina Ulanova en *Giselle*. La carencia de boletos y las dificultades por haber podido comprarlos a tiempo, me trajeron dos problemas:

Uno con una brasileña o venezolana que me pidió mi boleto, y que se lo ofrecí a reserva de poder cambiar o cancelar la función nuestra, programada a última hora, para esa misma noche. Me dijo innumerables mentiras, que lo había vendido ya, que lo perdió, etc. Pero yo tenía muy presente el número del palco y del asiento que al final de cuentas lo recuperé casi hasta el intermedio, en donde me la encontré muy bien sentada. El otro fue consecuencia del primero: en vista de que los boletos se acabaron desde el principio del festival, había colas enormes de personas que deseaban ver bailar a Galina Ulanova puesto que ésta era la

penúltima función antes de tomar un descanso de un mes, factor que nos impediría a la mayor parte de extranjeros que nos encontrábamos en Moscú, volver a tener alguna oportunidad próxima para admirar su arte.

Por las razones anteriores me encontraba en la cola con otros de mis compañeros y algunos nuevos amigos extranjeros surgidos en el festival. Apretones, gritos, empujones. Estas aglomeraciones trajeron como resultado que nos cerraran las puertas; sólo dejaron abierta una de las hojas de la puerta central y con un guardia oficial cerrando la entrada del teatro.

Llegaba la hora de iniciar la función, se incrementaban los empujones y gritos. En este momento me encontraba en el segundo lugar de la fila, un amigo italiano se encontraba adelante de mí y me dijo "Sígueme". Así lo hice y de pronto me vi dentro del vestíbulo del teatro, el guardia sacudiendo el cuerpo colgando de los brazos de este joven italiano y un mundo de gente corriendo por todas partes saltando las barreras para llegar a las puertas de entrada a la sala.

De pronto fue todo un caos, las puertas hacia la sala se cerraron, la gente se esparcía por escaleras y corredores, pude observar como Casados saltaba fácilmente las barreras de tubo, debido a su técnica física, y se perdía de mi vista rápidamente.

Absolutamente todos los accesos quedaron cerrados y apareció un grupo de soldados que alineados se colocaron hasta arriba, junto a las puertas de acceso a la sala. Formaron una valla unidos de las manos y empezaron a descender empujando hacia las puertas de salida a la multitud que había quedado atrapada en el vestíbulo del teatro.

Me indignó sobremanera esta situación, yo era una de tantas personas que el súbito cierre de las puertas hacia la sala, casi nos rebanó la nariz. Rápidamente me senté en el piso, pensando que de esta manera impediría ser arrasada por ellos. Mi actitud surtió efecto, los soldados formaron una línea en columpio detrás de mí, que permanecía sentada en la escalera, los demás fueron bajados de la escalera. Yo estaba dispuesta a que si algún soldado me empujaba, agredir al soldado y hacer un gran escándalo, según yo, a nivel mundial.

Al poco rato vino el "piriboche" (intérprete) a hablar conmigo para convencerme de abandonar el teatro. Mientras mis alegatos provocaban gran escándalo y quería convencerlo de la importancia que significaba para nosotros el poder admirar a la Ulanova, que gran prestigio tenía entre el mundo dancístico mexicano y la incertidumbre de poder verla en el futuro.

Le pedí que llamara al gerente del teatro, o al director de la Compañía del Ballet Bolshoi o quien fuera, para que le explicásemos nuestro problema. El "piriboche" desapareció, al poco rato regresó y nos pidió que los mexicanos nos formáramos en una fila.

Creo que todos los latinoamericanos que allí se encontraban hicieron la fila enorme detrás de nosotros, por supuesto, como consecuencia de ser los únicos que comprendieron el lenguaje de nuestros alegatos.

Al fin logramos entrar poco antes del primer intermedio, nos pidieron no molestar al auditorio quedándonos parados en donde fuera posible. Yo corrí a la platea al lado de la

central y allí encontré a la muchacha que no quiso regresarme el boleto, la paré de ese asiento y me quedé muy a gusto sentadita viendo el resto de la función.

Nos quedamos impresionados de las dimensiones del escenario, de la gran cantidad de buenos bailarines y de la extraordinaria ejecución y sensibilidad de Galina Ulanova en ese papel, de los innumerables recursos técnicos que tiene el teatro, que son aprovechados durante esta coreografía de manera magistral y que enriquecen toda la fantasía que requiere esta obra romántica, sobre todo en la escena del panteón y las Wills.

Domingo 11

Por la mañana tuvimos una mesa redonda con Galina Ulanova, el director de la Compañía Ballet Bolshoi y otras personalidades que no recuerdo.

De parte de los mexicanos nos encontrábamos, los directores, algunos bailarines y otros artistas que fungieron como asesores y técnicos de los dos grupos: el Ballet Contemporáneo de México y el Ballet Nacional.

Fundamentalmente, los temas que se trataron en dicho encuentro giraron alrededor de nuestra incomprensión acerca de que en un país que iba a la vanguardia en la organización social y económica (así lo considerábamos por lo menos en ese momento) en el aspecto artístico en especial, en la danza, se encontraba a fines del siglo pasado o principios del siglo XX.

Esto molestó mucho a los rusos, quizá especialmente a Galina que de inmediato nos contestó, que hacía más o menos veinte años ellos que ya habían experimentado esta corriente coreográfica moderna en minicoreografías, incluso bailando descalzos, y que habían desechado porque los resultados no los convencieron.

He tenido la oportunidad de ver esas minicoreografías en algunas filmaciones. Mi opinión es que realmente no exploraron el campo creativo moderno, lo único que hicieron fue quitar las zapatillas de punta pero nunca se alejaron de los pasos, las actitudes y movimientos del ballet clásico y lo único que lograron fue bajar la calidad técnica lograda por el ballet clásico y la no oficialización del tradicional tutú, cambiándolo por vestiditos largos o cortos de gasa, recordando las túnicas griegas en color pastel.

Por la noche fuimos al Teatro Bolshoi a ver el ballet *Laurencia*, que protagonizaba Maya Pliestskaya, la otra gran primerísima bailarina absoluta del momento.

Esta obra es la que en arte dramático en México se le conoce como *Fuente Ovejuna* y que fue dirigida y presentada en la Plaza de Chimalistac, San Ángel, por el español Álvaro Custodio.

Al igual que con el ballet *Giselle* los efectos técnico-teatrales nos llamaron la atención. La obra en sí no me satisfizo, pero tanto la gran calidad técnica, el virtuosismo y la fogosidad interpretativa de Maya, nos hizo aplaudirla con calor y entusiasmo. La platea en que nos encontrábamos daba directamente al proscenio. Maya fue grandemente ovacionada por todo el público que presenciaba la función, rusos y extranjeros le lanzaban flores y más flores. Ella tomó un ramillete y fue a obsequiárnoslo a los bailarines mexicanos que nos

encontrábamos en la platea. Esta actitud tan hermosa de su parte, acabó por conquistarnos plenamente.

Lunes 12
Pasamos toda la mañana visitando la ciudad, la Plaza Roja, el Kremlin, la Catedral de San Basilio, el Museo del Hermitage. Por la tarde, fuimos de compras por el Kum y las calles principales. Después las muchachas hindúes nos llamaron para intercambiar cosas nuestras por sus saharis. Por cierto yo llegué un poco tarde y ya no alcancé nada.

Reunión nuevamente con los amigos chinos para definir las condiciones de nuestro viaje por la República Popular China. En un intermedio entre estas actividades fuimos a la embajada mexicana en Moscú.

Martes 13
Estuvimos nuevamente en la embajada de México; visita e información para el arreglo de determinados asuntos.

Volvimos al museo, a la Plaza Roja, a la Catedral de San Basilio, nos tomamos fotografías allí, fuimos otra vez a la galería comercial Kum, estuvimos con los hindúes e hicimos amistad con Panna, una bailarina hindú.

Miércoles 14
Laura Zapata se sintió mal y la llevamos al médico. Nos cambiamos al Hotel Laroslavaia. Volvimos al parque Sokolniki, nos subimos a algunos juegos, una rueda de la fortuna, pero aún siendo para adultos las casetas eran como las que hay aquí para los niñitos; un asiento frente al otro dentro de una especie de jaulita.

Jueves 15
Anduvimos regados visitando la ciudad de Moscú, viajando por el metro moscovita que nos dejó sorprendidos. Algunas de sus estaciones parecen interiores palaciegas con mármoles, columnas neoclásicas y gigantescos candiles de cristal cortado. Visita a museos, al Kremlin, con sus pinturas y la enorme campana que desde su caída se ha quedado en el piso de un patio interior.

Viernes 16
Volvimos a visitar algunos de los salones del Kremlin, en donde se exponían además del mobiliario, elegantísimo cubierto de brocados y hoja de oro, diversos artículos de ornato y de uso cotidiano de los zares, vajillas chinas y cristalería de Bohemia, floreros orientales, vitrinas repletas de pequeños objetos de metales preciosos, porcelana y marfiles, algunos sillones trono de los zares repletos de incrustaciones de oro y piedras preciosas, uno de los trajes de Catalina la Grande de seda color gris decorado con cien mil perlas auténticas. Muchos de estos objetos preciosos, provenían de lejanas tierras como obsequio de mandatarios de los países amigos para disfrute de los zares.

Se exhibían también objetos diversos que se utilizaban dentro del culto religioso ortodoxo, entre los que recuerdo los misales, ornamentados en oros y piedras preciosas. Uno de ellos tenía sobre la pasta un topacio de diez centímetros de largo por dos o tres de ancho por unos dos de grueso.

Es tan exuberante la ornamentación de todos estos objetos, que fácilmente comprende uno el deseo del pueblo ruso de borrar del mapa a los zares y todo lo que se relacionara con ellos, estructura económica, organización social, industria, agricultura, etcétera.

Del Kremlin fuimos a la Universidad de Lumonosoff, un enorme edificio dentro del estilo característico de los soviéticos de entonces, de muchos pisos de altura sobre una base muy amplia, que termina poco a poco en varias torrecillas. De allí nos regresamos en un paseo en bote hasta el Kremlin, y en metro al hotel.

Sábado 17

Nos cambiamos al Hotel Pekín; imagino que era uno de los hoteles elegantes de principios de siglo, por los muebles señoriales que tenía, así como los grandes cojines de pluma de pecho de ganso, en donde uno materialmente hundía la cabeza al apoyarla para el reposo.

Por la tarde muchos de nosotros fuimos al circo ruso, considerado junto con el chino, como de los mejores del mundo. Esa misma opinión nos dejó a todos los mexicanos que acudimos a la función.

Domingo 18

Salida por la mañana de Moscú en un ferrocarril ruso rumbo a la ciudad de Harbin ubicada en el norte de China. En el tren celebramos los santos de Elena Noriega y Laura Zapata con cantos y vodka. Al poco tiempo cruzamos el río Volga. Conocí a tres chinos e hicimos amistad.

Lunes 19

Le cantamos *Las mañanitas* a Graciela de Velasco. Tuvimos una charla bastante larga en el comedor Rocío Sagaón, Mario Orozco Rivera y yo acerca de las experiencias que habíamos tenido durante el Festival. En la siguiente estación nos bajamos, cantamos y bailamos al acompañamiento del acordeón con la gente que se encontraba en la estación. Volvimos a cantar *Las mañanitas* para Graciela.

Al regresar al tren Galina la cocinera nos ofreció un pastel para seguir festejando a Graciela. Poco más tarde cruzamos los Montes Urales.

Martes 20

Durante el desayuno seguía el festejo para Graciela, recibió pequeños regalitos de parte de Galina la cocinera, las meseras y una chinita. Continuaba el viaje; los amigos chinos me invitaron a jugar el "maya pan" (?), una especie de dominó y canasta. Aprendí los números en chino, y las palabras que designan el norte, sur, este y oeste. Lo que permaneció en mi memoria hasta la fecha, fue el enumerar, un aspecto que en China me fue de gran utilidad.

Miércoles 21

El viaje continuaba, tren y más tren. Algunos de nosotros nos bajábamos en cada estación del interminable trayecto. Podíamos apreciar cómo todos los aspectos culturales y raciales se iban transformando. La gente rubia, blanca y de ojos claros se iba transformando en personas de tez amarillenta, ojos oscuros, pelo lacio y negro. En los productos alimenticios también empezamos a percibir transformaciones que paulatinamente iban apareciendo. Igualmente sucedía con la ropa de los habitantes de las distintas poblaciones en las que el tren se detenía.

Continuaba estrechándose mi amistad con los amigos del sur de China, a través del juego y las situaciones y comentarios que de éste se derivaban.

Jueves 22

Festejamos como ya era costumbre el onomástico o el cumpleaños de alguno de nuestros bailarines; en está ocasión el de Elsie Cota.

El tren seguía y seguía avanzando por los países asiáticos de la URSS, nosotros cantando, platicando, jugando, recorriendo el tren de arriba a abajo. La ruta del ferrocarril era la que había seguido Marco Polo a través de sus viajes desde Moscú a Vladivostok. Nos enteramos que íbamos a pasar a un lado del lago Baikal en la madrugada del día 23 de agosto. Algunos de nosotros no queríamos perdernos de esta sensacional maravilla, así que nos pasamos despiertos hasta la madrugada, pues esto fue alrededor de las cuatro de la madrugada. Para nuestra fortuna había luna llena, así que cuando el lago apareció parecía un mar de plata.

Viernes 23

Prácticamente el día pasó terminando de organizar, darle nombre, estructurar y definir cargos y repertorios de la nueva compañía de danza conformada con el Ballet Contemporáneo de México y el Ballet Nacional. Cada uno de los elementos que íbamos en este viaje teníamos una misión que cumplir, ya fuera administrativa, técnica o artística, y en algunos de nosotros, doble responsabilidad.

El tren seguía su marcha; ya habíamos cambiado a un tren chino. Empezamos a gozar de la comida china desde el desayuno hasta la cena. Aprendimos poco a poco a utilizar con pericia los palitos chinos de madera para comer y disfrutar de esta comida que era muy sabrosa, novedosa para algunos del grupo. En ese momento pensábamos que la comida era deliciosa, pero al ir conociendo los regios manjares que nos ofrecieron posteriormente en las diversas ciudades que visitamos, ya pudimos apreciar la enorme diferencia de calidad y sabor entre la comida del tren y las de los otros lugares de la República Popular de China.

El tren continuaba avanzando. Considero que este tren chino debe haber pertenecido a las instituciones o autoridades de las épocas del dominio inglés, alemán o ruso. Eran trenes realmente lujosos, cuyos dormitorios tenían camas más anchas que las comunes y corrientes, maderas finas talladas en los interiores, y vidrios con paisajes esmerilados en las puertas, closets poco más amplios y baños propiamente completos.

Sábado 24

Por fin llegamos a la frontera con China, en donde tuvimos un gran recibimiento y en donde comenzaron las flores y más flores para cada uno de nosotros.

Desde luego, por principio de cuentas nos pidieron bajar del tren a unos trescientos metros aproximadamente de la aduana. El trayecto lo hicimos caminando, llegamos a los edificios de la aduana materialmente congelados del frío tan tremendo que hacía a la intemperie. Nos quedamos aterrados al imaginar tan sólo las bajas temperaturas que deben producirse en la época de invierno en estas regiones de la tierra, pues en aquel momento nos encontrábamos en pleno verano.

Rápidamente al entrar en el edificio encontramos diversas soluciones para protegernos, según nosotros, de los próximos fríos que tendríamos que padecer en el futuro. Unos compraron accesorios para protegerse del frío, gorros, guantes bufandas etc., otros pegados a la calefacción, otros envolviéndose los pies con rollos de papel.

Nos pidieron pasar a un salón, en espera de la revisión de nuestros papeles de identificación. Éste era un gran salón alargado en donde se encontraba una mesa igualmente alargada, cubierta de muy diversas viandas, pocillos para té y teteras.

Entre nosotros inquiríamos con señas, miradas y palabra, quiénes serían las grandes personalidades que estarían esperando, para ser recibidas con tanta esplendidez.

Al exteriorizar nuestra curiosidad a los intérpretes, cuál no sería nuestra sorpresa cuando nos contestaron que era para recibir a los bailarines mexicanos, mientras se checaban sus documentos de migración. En el instante inmediato nos encontrábamos alrededor de la mesa disfrutando de todo lo que ahí se encontraba.

Volvimos al tren para continuar el camino hacia Harbin, ciudad ubicada al NE de la República Popular China en dónde haríamos nuestro debut en este maravilloso país.

Domingo 25

El paisaje que podíamos ver desde el tren casi cambió por completo. La vía corría a lo largo de los arrozales. Empezamos a ver numerosos agricultores chinos cultivando el arroz, su alimento esencial, metidos entre el agua y los pastos verdes, sus ropas blancas y el característico sombrero de paja en forma de cono muy aplastado; algunos de ellos o ellas con una amplia tinaja de madera flotando a su lado en donde generalmente se encontraba un bebito.

La demás vegetación también era diferente, los árboles a poca altura crecían en sentido horizontal en lugar de verticalmente, procurando una buena sombra y llenando el paisaje de hojas verdes, así como gran variedad de arbustos.

Empezamos a darnos cuenta que las postales, los dibujos, los grabados chinos etc., en las cuales se mostraban paisajes chinos y que era lo único que conocíamos hasta entonces, no era mera fantasía sino toda una realidad.

Mientras tanto el tren continuaba su marcha rumbo a Harbin.

Nos pidieron preparar las maletas porque nuestro destino se aproximaba. Al fin llegamos. Todos listos para descender, y recibimos contraorden. Ni siquiera bajamos a la

estación, nos dieron la noticia de que se cancelaban las funciones en esa ciudad, pues las inundaciones que había sufrido Harbin hacían imposible la estancia en el lugar, así que continuamos el viaje hacia Pekín.

Lunes 26

Llegamos a Pekín a las 9:30 am. Aún estando en el tren, el grupo empezó a cantar *Las mañanitas*, ahora el canto era en mi honor pues se festejaba mi cumpleaños.

Aguardábamos ya en las puertas del tren cargados con las maletas, *necessaire* y todo lo que habíamos acumulado durante el viaje, cuando los intérpretes chinos vinieron a solicitar que bajáramos, que la gente esperaba en el andén, pero nos suplicaban que dejáramos todo el equipaje a bordo del tren. Nos sorprendió sobremanera, la mayoría quería conservar consigo el *necessaire* por lo menos; insistieron que dejáramos todo en el tren, que ellos lo conducirían al hotel y podríamos saludar libremente y recibir las flores que nos esperaban abajo. Nos llenaron de ramos de flores cada uno, nos esperaba un cómodo autobús para llevarnos al hotel.

Después de los saludos, flores y demás protocolo, subimos al autobús y dejamos la estación rumbo al Hotel Pekín. Ahí nos recibieron en la sala de té; gozamos del té y las pasitas de almendra.

Compartí el cuarto con Rocío Sagaón, daba a los jardines de la parte de atrás. Al asomarnos por la ventana del cuarto al unísono exclamamos "Igual que en las pinturas chinas". El paisaje que se dominaba era hermoso: entre la bruma se veía este tipo de vegetación china entre unas pequeñas barrancas. El espectáculo era muy bello. Nos dimos cuenta de que nuestro equipaje ya estaba en el cuarto como por arte de magia.

El grupo entero estaba ansioso de poder ir a una función de la Ópera de Pekín, así que se lo hicimos saber a los cuatro intérpretes que desde ese día en adelante nos acompañarían durante el viaje: Li una jovencita de 17 años de edad, Huan otro joven muy inteligente y bien preparado, Chao-Chin-pin que hablaba un español claro y bien estructurado y con muy buena pronunciación castiza, y Mr. Li, un señor ya mayor que parecía como el jefe de todos ellos, pero sólo hablaba inglés. Siempre andaba por ahí echando un ojo a todos y lo que hacía cada uno de nosotros; a mí en lo personal nunca me cayó bien.

Después de habernos instalado, fuimos al restaurante del hotel, había llegado la hora de la comida.

Desde ese día en adelante nos dimos cuenta de que la cubierta de las mesas de los comedores siempre tenían la forma redonda. Nos informaron posteriormente que la razón es para que no haya diferencia en la jerarquía de los comensales.

Quiero resaltar algunas situaciones que pasaron en esta primera comida en tierra china.

a) Nos fascinaron los diferentes platillos, pero uno en especial con base en camarones, que solicitamos repetir. Desde ese día casi nunca faltó este manjar en nuestras comidas.

b) Por el contrario, otro platillo que en general no nos gustó como todos los demás, jamás volvieron a ofrecerlo.

c) Yo desconocía que ellos no acostumbran beber leche, o no tienen leche. Pedí un vaso con leche para calmar un poco el estómago, pues quizá había abusado de sus regios condimentos. Antes de terminar la comida estaba servida frente a mí.

d) Para celebrar mi cumpleaños les pedía a mi cuenta servir una botella de vino en cada mesa. Al final les pedí la nota para pagar y su contestación fue: "Es un honor para nosotros participar en una mínima parte en la celebración de su cumpleaños".

e) Al final de la comida trajeron un pastel, postre que nunca acostumbran ellos incluir en una comida china, para que compartiera con los compañeros.

Estas fueron para nosotros algunas de sus actitudes que nos hicieron admirarlos tanto y sentirnos tan agradecidos con su trato hacia nosotros.

Por la tarde fuimos de compras a la tienda de departamentos más grande de la ciudad. También allí recibimos grandes sorpresas. Prácticamente cualquier mercancía que veíamos era casi producto artístico, en donde se reflejaba la mano del hombre, el buen gusto, la tradición cultural china. Estábamos tan entusiasmados con todo esto que queríamos guardar hasta el papel de envoltura de las mercancías que habíamos comprado.

Nos extrañó encontrar entre la mercancía unos zapatitos de color negro como de 13 cm. de largo, la entrada casi como un zapato normal pero terminado en una punta, y el material terciopelo o gabardina. Después, encontramos otros de igual tamaño en su interior pero por fuera como una esfera de pelo de conejo y generalmente de color blanco. Al minuto siguiente codazos, señas ojos desorbitados entre nosotros, la razón: Una señora ya mayor con los piececitos calzados con unos zapatitos negros como los que acabábamos de estar curioseado. Nos interrogamos; para qué podrían usarse esos zapatitos, queríamos ser discretas para no molestar a la señora china, pero dudo que lo hayamos logrado. Después nos informaron que los zapatos blancos son para el invierno para este tipo de pies. Li, la joven intérprete, nos explicó cuando fuimos a Tientzin toda la técnica que seguían y aplicaban a las niñas a partir de los seis años, para lograr unos pies así de pequeños. Esto se acostumbraba en los altos estratos sociales como símbolo de distinción y belleza, además esta situación impedía que las mujeres pudieran caminar mucho tiempo, con pasos grandes, así que no podían alejarse a grandes distancias de sus casas, cumpliendo de esta manera con uno de los preceptos morales que regían en los matrimonios de aquellas épocas.

Afuera de este almacén se encontraba una pequeña tienda en donde vendían toda clase de materiales para dibujo y pintura. Toño López Mancera me había encargado unas tintas en pastilla, así que entré en la tienda. Me volví loca al ver las maravillas que tenían en esta clase de mercancía. Las pastillas eran pequeños biombitos a semejanza de los grandes, la decoración consistía en pequeños paisajes realzados y multicolores, la pastilla rematada en la parte superior en formas diversas. Así que además de las de Toño me surtí de algunas tintas, no para usarlas desde luego, sino para conservarlas como reliquias, pues son muy bellas.

Al salir de estos comercios nos topamos con una joven china que parecía sacada de un calendario. Su vestido tradicional chino en sedas y brocados, abierto a los lados a todo el

largo de la pierna y su tradicional sombrilla de bambú y papel, decorada con flores y pájaros de muchos colores, el pelo largo le llegaba hasta la cadera y una linda cara.

En la noche, como empezaba a ser costumbre, todos cenamos en el hotel para gozar de los regios platillos chinos.

Les hicimos saber nuestro deseo de ir a ver la Ópera de Pekín que tan prestigiada fama tenía a nivel mundial. Nos informaron que la mejor de sus óperas se encontraba en Shanghai y las de primera categoría estaban de gira fuera de Pekín. Las óperas que estaban dando funciones eran de tercera categoría y no querían que nos fuésemos a llevar una mala impresión de su espectáculo.

Martes 27

Después del desayuno fuimos al teatro; nos proporcionaron un salón muy amplio y bien equipado en donde tomamos clase y ensayamos de 10 a 13:30 horas.

Al finalizar la clase, casi repentinamente desapareció una de las paredes del salón a manera de un biombo gigante y apareció ante nuestros ojos un saloncito angosto y alargado en donde se encontraban innumerables bocadillos dulces, frutas, refrescos y té. Después de ese día bautizamos a estas salitas "las salas de engorda".

Después de la comida fuimos a visitar el museo del Palacio del Emperador en donde pudimos admirar el jardín, tibores, marfiles, corales, biombos, pinturas etc., además del Palacio en sí mismo, con sus filigranas por dentro y por fuera, arbolitos bonsay, oros etcétera.

Luego fuimos al mercado a ver y a comprar y comprar.

Por la noche nos invitaron a un banquete formal en donde comimos el famoso pato laqueado que nos hizo meditar acerca de nuestros orígenes culturales y raciales. Para nosotros este pato laqueado era una especie de nuestro mexicanísimo mole, pero sin chile y las tortillas eran creo yo de harina de trigo y presentadas dobladas en cuatro. De postre, que por cierto los chinos no lo acostumbran como lo hacemos en Occidente, nos ofrecieron una delicia hecha con las almendras de la flor de loto y apenas un ligerísimo toque de dulce.

Miércoles 28

Nuevamente fuimos al teatro para tomar la clase y luego el ensayo hasta las 13:30 horas. Entre clase y ensayo volvió a aparecer "la sala de engorda", según ellos para recuperar las energías perdidas en la clase. Por la tarde algunos de nosotros fuimos a dar un paseo por la ciudad en los carritos jalados por una bicicleta. Éstos eran para una o dos personas. Lo gozamos de verdad pues los conductores de estas bicicletas hablaban bastante bien el inglés, idioma en que nos comunicábamos con facilidad.

Habíamos insistido a los intérpretes nuestro deseo de ir a la ópera, y nos comunicaron que tratarían dentro de lo posible de darnos gusto. A última hora de ese día nos avisaron que todo estaba listo para que esa misma noche fuésemos. Se disculparon de la categoría del teatro, al que íbamos a acudir, puesto que el local en sí, sus instalaciones y nada de nada eran de primera clase.

Nos volvimos locos de felicidad al saber que esa misma noche estaríamos presenciando uno de los espectáculos más prestigiados del mundo.

El local era un jacalón del tipo del Teatro Blanquita de los cincuenta. Los asientos de la planta baja eran una serie de mesabancos corridos para diez o doce personas. La parte de arriba, a donde nos llevaron, eran palcos para seis u ocho personas cada uno, con asientos individuales y rodeaban la sala. La decoración que remataba el frente de estos palcos era una especie de encaje de madera, al igual que los canceles que separaban los palcos entre sí.

La ópera que se iba a presentar esa noche, era quizá una de las tradicionales de esta manifestación artística.

Pudimos percibir varias cosas que llamaron nuestra atención durante la función:

- La familia entera asistía.
- En general apreciamos que conocían el contenido y la secuencia de las obras, aún los niños pequeños que deambulaban por los pasillos de la sala, corrían a protegerse y a esconder sus caritas cuando estaba cerca la aparición de los personajes malvados.
- En el intermedio había gente que servía té, para que el público presente acompañara sus bocadillos.
- Los intérpretes eran virtuosos en lo suyo.
- La calidad de sus maquillajes era tan buena que a pesar de que empapaban de sudor las caras, maquilladas laboriosamente representando a sus personajes fantásticos, ni se borraban, ni recorrían los complicados dibujos realizados durante su actuación.

Al final de la función por supuesto, fuimos a felicitar a todos los artistas, que con gran sencillez compartieron un momento con nosotros. En la noche, cena en el hotel en compañía de los intérpretes.

Jueves 29

Clase y ensayo de 10 am a 2 pm, sin faltar nuestra “sala de engorda”.

Por la tarde fuimos al mercado y por supuesto a comprar todo lo que estaba a nuestro alcance, como eran los papeles picados y coloreados que reproducían las imágenes de personajes de las óperas más conocidas. Otras de nuestras compras consistieron en unos títeres hechos de una pasta transparente con base en grenetinas de diferentes colores, semejando la figura humana con movilidad en todas las articulaciones y factibles de ser manejadas con hilos y alambres.

Por la noche tuvimos el ensayo pre-general de las 8 pm a las 4 am.

Viernes 30

Clase y ensayo de 11 am a 4:30 pm. Por fin llegaba nuestra ansiada función en Pekín y en China. Había mucha gente en la calle, especialmente niños, cuando llegamos al teatro; nos hicieron sentir muy importantes, rodearon nuestros transportes, nos veían con gran curiosidad y quizá admiración aunque aún no habíamos bailado en China.

Ya en el interior del teatro empezamos a apreciar una serie de detalles que nos ofrecieron para que estuviésemos muy confortables. Tengo idea que no acostumbran que haya un espejo-tocador para cada artista; en esta ocasión lo había y con muy buena iluminación, un mantelito encima para que colocáramos el maquillaje y unos dulces a un lado. En uno de los amplios pasillos interiores del teatro, aislado del público, nuevamente una gran mesa con flores, refrescos y platos para recibir una serie de bocadillos y por supuesto las tacitas para el té, que nos ofrecerían en el intermedio para recuperar las energías que perdiéramos en la primera parte de la función.

Una persona, en este caso fue una mujer, se encargó de anunciar de palabra la obra, los artistas autores, los intérpretes y la síntesis de la idea o argumento de cada ballet.

Durante la primera parte de la función nos invitaron a algunos de los miembros de la compañía a compartir el té durante el intermedio con personajes importantes que presenciaban en ese momento la función.

Entre estas personalidades se encontraba el primer ministro Chou En-lai, un escritor muy importante, el presidente del Comité de la Paz, y algunos otros cuyos nombres y jerarquías ignoré. Compartimos el té con ellos fungiendo nosotros como anfitriones, según nos dijeron los intérpretes, por ser los artistas del momento en ese teatro.

Al final de la función el primer ministro y algunos de sus acompañantes subieron al escenario a felicitarnos, un grupo de niñas nos llenó de flores; personajes chinos y compañía agradecimos el entusiasmo del público por nuestra función.

Fue notable el análisis crítico que el señor Chou En-lai hizo acerca de nuestra función y los comentarios que intercambió con Emilio Carballido, Mario Vázquez, José Solé y Dagoberto Guillaumín.

Llegamos a cenar al hotel y brindamos por el éxito de nuestra primera función en China. También se brindó por celebrarse mi santo ese día.

Sábado 31

Clase y ensayo de 10:30 am a 2:30 pm. Volvimos a tener ensayo general de 4 a 7 pm e inmediatamente después tuvimos la primera función de folclor, que combinamos con alguna de las obras de danza contemporánea. Como siempre la cena en el hotel se convirtió en otro banquete con nuevos platillos.

ITINERARIO DE LA GIRA

SEPTIEMBRE 1957

Domingo 1º

Dimos una función de danza moderna a las 10:30 am. Después de la comida algunos de nosotros nos fuimos al mercado de perlas. Beatriz Flores se compró un collar como de veinte o treinta hilos retorcidos de pequeñas perlitas, lo recuerdo bien porque ya le había "echado un ojo", lo tuve en mis manos y cuando volteé ya Beatriz lo había comprado. Guillermina Peñalosa consiguió un collar de perlas cuatas, grandes en el centro y decreciendo su tamaño hacia el broche. Yo tuve que conformarme con un anillo de perla gris de forma irregular y montura antigua, que años después me robaron en una joyería de Polanco.

Por la noche volvimos a dar otra función de danza moderna a las 7:30 pm. Ya para entonces el público había aprendido a aplaudir en lugar de levantar la mano empuñada con el pulgar hacia arriba, como símbolo de aprobación, de satisfacción y de gozo, lo que para nosotros significa el aplauso.

Al final de la función flores y más flores y luego gran banquete en el hotel.

Lunes 2

Clase y ensayo de 10 am a 3 pm. Fuimos a visitar el Parque del Emperador y el Jardín Imperial.

En una banca del jardín frente al lago, nos encontramos una pareja de chinos ya muy viejitos, compartimos con ellos un rato y nos dimos a entender como buenamente se pudo, la señora también era de las que tenían los pies pequeñitos.

Después de la comida regresamos al hotel y más tarde fuimos al teatro a presenciar la obra *El pájaro cucú canta otra vez*. Admiramos la preparación y versatilidad técnica de los actores, pues además de la actuación y el canto dominaban el movimiento corporal y sus tradicionales técnicas marciales chinas, que utilizaron con gran virtuosismo. Por ejemplo, para expresar la obscuridad más completa en un escenario plenamente iluminado, una lucha entre dos actores a la usanza antigua utilizando las lanzas que manejaban con gran habilidad. Al finalizar la función fuimos a felicitar a los actores y tuvimos una charla con ellos; nos informaron acerca de su formación y las diversas técnicas y materias que intervienen para lograr una educación completa del actor teatral.

Regreso al hotel y gran cena como siempre.

Martes 3

Clase y ensayo de 10 am a 4 pm. Más tarde volvimos al mercado y después fuimos a la embajada de la India, en donde hubo desde canciones mexicanas hasta música americana pasando por la hindú. Por la noche tuvimos función de danza moderna. Flores, más flores, cena en el hotel.

Miércoles 4

A las 9 am salimos para realizar una visita al Palacio de Verano, ubicado en las cercanías de Pekín. Allí mismo comimos con algunos artistas chinos y coreanos. Tuvimos una función informal, posteriormente intercambiamos el aprendizaje de danzas folclóricas. Regresamos al hotel a las 5 pm. Fuimos un momento al mercado, dimos otra función, en esta ocasión de danza folclórica y algo de danza moderna. Tuvimos una entrevista en el teatro y saludamos a un primer ministro, que no sé exactamente su nombre pero me sonaba como Chian-Lin.

Jueves 5

Salimos de Pekín a las 9:20 am rumbo a Tientzin y llegamos a esta ciudad a las 11:25 am. De inmediato nos llevaron a la sala de té mientras se organizaba nuestra instalación en los cuartos.

Cuando nos llamaron para ir a comer nadie quería salir de los cuartos pues las puertas no tenían chapa alguna, ni llaves; estábamos preocupados de dejar las puertas sin algún tipo de cierre y con todas nuestras cosas adentro. Fuimos a preguntar a la administración acerca del mecanismo para dejar cerradas las puertas de los cuartos. Les extrañó sobre manera nuestra inquietud y angustia de tener que salir del hotel dejando las puertas de nuestros cuartos sin ninguna cerradura con llave. Pronto nos convencieron de que existía una seguridad absoluta en este aspecto, razón por la cual, no existía chapa alguna en las puertas. Hago un paréntesis para aclarar que tuvimos ocasión de corroborar esta actitud de honestidad en los chinos de aquella época, puesto que hubo ocasiones que nos costó mucho trabajo poder deshacernos de algunos objetos personales, siempre aparecían nuevamente encima de los muebles cuando nosotros los habíamos dejado en los cestos de la basura. Pensaban quizá que se habrían caído por accidente.

Por la tarde fuimos a visitar un Club de Sindicatos de Fábricas, un Centro Artístico y dimos un paseo por un pequeño lago. Hicimos un paseo por la ciudad industrial. En la noche tuvimos cena y baile en el hotel. El salón muy lujoso, imagino que era de principios de siglo. Las sillas estaban colocadas a los lados del salón junto a la pared. Las chinitas se presentaron muy elegantemente vestidas con sus trajes tradicionales chinos de sedas y brocados, cerrados hasta el cuello y cubriendo los hombros, largos hasta el tobillo, la falda de corte recto y abierta a los lados desde el tobillo hasta el hueso de la cadera.

La moda nuestra, en esa época, eran vestidos sin tirantes, con los hombros y parte del pecho y la espalda descubiertos, la falda a la altura de la pantorrilla y muy amplia, con grandes fondos que daban la apariencia de campana.

Tanto las chinas como las mexicanas nos sentimos sorprendidas de las diferencias de nuestras modas. Las chinas comentaban discretamente entre ellas que nos descubriésemos fácilmente los hombros en público y nosotros que las piernas completas les quedaran “al aire” al estar sentadas. También se apreció una diferencia total en la manera de bailar de pareja, la de ellos muy tradicional y tranquila, la mujer frente al varón tomaba de la cintura

y la mano, nosotros con el mambo, el rock and roll y el twist, moviéndonos agitadamente uno frente al otro sin tocarnos.

Viernes 6

A las 9:30 am salimos del hotel para visitar una de las fábricas de alfombras más importantes y famosas del mundo, por lo menos en aquella época. Eran tapetes hechos a mano desde el diseño, teñido del material tejido y recortado en bajo relieve de acuerdo con los diseños. Nos llamó la atención que los peritos en el corte eran viejitos de cabeza blanca que realizaban esta operación a simple vista y en cuclillas, posición que les daba tal elasticidad que la cabeza les quedaba durante su trabajo cerca del piso, mucho más abajo que las rodillas; así duraban varias horas en esa labor.

A las 12:30 hicimos una visita a un hospital especializado en enfermedades pulmonares. Le daban mucha importancia a las medidas para evitar este tipo de padecimientos, desde las precauciones que el pueblo debería tomar cuando alguien adquiría una gripe o un simple catarro. Tenían la obligación de usar tapa boca para evitar contagios, si tenían que salir a la calle por alguna causa de fuerza mayor.

Por la tarde fuimos a curiosear y a comprar a los almacenes principales de la ciudad. A las 5:30 pm tuvimos el ensayo general en el teatro y la función tuvo lugar a las 7:30 pm.

En la noche, ya en el hotel, cenamos y brindamos por el éxito en Tientzin,

Sábado 7

A las 9:30 am realizamos una visita a una fábrica textil, en donde se elaboraba ropa de punto. Al terminar de recorrer las instalaciones y recibir las explicaciones del funcionamiento y del proceso de esta fábrica, algunos empleados de esta empresa nos dieron una exhibición de Ópera China en uno de los patios. Todos coincidimos que la calidad técnica de estos actores era de alto nivel, aún cuando no eran profesionales. Consideramos que esto se debía a que estaban en contacto, desde niños, con este tipo de espectáculos, ya fuera como espectadores o de alguna manera práctica en la etapa infantil.

Fuimos testigos de esa costumbre muy generalizada en China. En varias ocasiones nos tocó ver, a primera hora de la mañana, desde las ventanas del hotel, ya fuera en parques o en escogidos sitios de las calles, a grupos de niños pequeños recibiendo este tipo de enseñanza artística, impartida por personas bastante mayores. Supusimos que serían maestros profesionales o doctos ya retirados de esta manifestación de arte. Por otro lado, según me informó Rocío Sagaón, en la República Popular de China se publican un tipo de pasquines o cuadernillos de historietas con los argumentos y personajes de sus óperas, que conservan sus tradiciones y que están muy lejos de los relatos y situaciones de agresividad que se encuentran en este tipo de publicaciones en Europa y América

El grupo ofreció a los empleados una función de folclor mexicano.

Domingo 8

Dimos una función de folclor a las 10.00 am. Me empeñé en mandar hacer unos pantalones del terciopelo negro, material del que hacen algunas de las tradicionales zapatillas de mujer, puesto que casi no se maltratan con el uso en ambientes húmedos y lodosos. El diseño sería como unos pantalones de pana gris que había yo comprado en París; el diseño me quedaba muy bien.

Me lancé a la calle en busca del material, encontré afortunadamente una sastrería en donde lo tenían, además me di cuenta que allí mismo me lo podían realizar.

Entre señas y media lengua me di a entender de lo que yo pretendía, además que les mostré dicho pantalón que llevaba puesto. Expliqué de igual manera que lo necesitaba para el día siguiente, puesto que saldríamos para continuar la gira. No dejé dinero ni nada más. Al día siguiente me presenté por la tarde y ¡Oh sorpresa! mi pantalón estaba listo. Fui a la sastrería por compromiso moral con estas personas, pero en el fondo nunca pensé que me lo tendrían hecho. Mis respetos para este pueblo tan responsable y bien hecho para sus cosas, en especial la manufactura de ropa.

Nos seguía llamando la atención la enorme cantidad de niños que encontrábamos en todas partes: a la entrada de nuestras funciones, cuando íbamos a los almacenes, en nuestras visitas por la ciudad, siempre nos rodeaban por lo menos veinte o treinta niños. Tenían curiosidad por ver tanto las diferencias en los rasgos fisonómicos como la manera de vestir y de hablar.

También nos sorprendía la facilidad que tenían para imitar palabras y hasta frases que escuchaban de nuestras conversaciones, todo esto debido desde luego a las características sonoras de su idioma.

En fin, esta enorme cantidad de niños nos hacía sentir como si estuviésemos en el Zócalo de la Ciudad de México en un 15 de septiembre.

Pudimos comprender también la necesidad imperiosa del gobierno chino de tomar medidas para restringir la natalidad.

Lunes 9

A las 10:00 am hicimos una visita a un club de funcionarios. Ahí remamos, nadamos, comimos, brindamos, recibimos regalos en el hotel para todo el grupo.

A las 7:00 pm salimos de Tientzin rumbo a Nankin. Cenamos a las 9:00 pm. Por primera vez la comida no nos gustó.

En todo el trayecto del viaje gozamos de una luna maravillosa.

Martes 10

El viaje por tren continuaba. Creo que el carro del ferrocarril que nos habían asignado desde el primer día en China era el mismo, así que lo insertaban a otras rutas cuyos vagones distaban mucho de las magníficas condiciones del nuestro.

Para llegar al carro comedor teníamos que recorrer las secciones de primera, segunda y tercera clase. Nos tocó ver las difíciles condiciones para viajar días enteros. Allí creo que

nos tocó ver los pies pequeñitos de las mujeres chinas que se quitaban los zapatos para descansar poniendo los pies en alto.

Llegamos a Pengpu a las 3:00 pm atravesamos el Yangtsé en un lanchón, arribamos a Nankin a las 4:00 pm.

Fuimos al circo chino y más tarde al teatro. Invitación para el grupo mexicano y a los invitados de la semana cinematográfica.

Miércoles 11

Fuimos al mercado principal de Nankin; la ida y el regreso lo hicimos en los carritos arrastrados por bicicletas. Notamos en el camino que por lo menos la vida allí es más difícil en el aspecto económico. Las carretas cargadas con troncos de madera y otros materiales son arrastrados por la fuerza del hombre, ni siquiera mediante bicicletas.

Por la tarde nos fuimos al teatro desde las 5:30 para el ensayo de la función de danza moderna programada a las 8:00 pm. Como ya era costumbre en el intermedio ofrecimos el té al presidente y vicepresidente del lugar, tuvimos cena y brindis en el restorán del hotel con las autoridades de Nankin.

Jueves 12

Por la mañana fuimos a visitar las tumbas de Liang del siglo VI y a las tumbas Ming del siglo XV. La dinastía Ming fue fundada en 1368 por Chu Tuang-chang y destronada en 1644. Ahí admiramos grandes obras de arte: tortugas, estelas, un león extraordinario, esculturas de sacerdotes, un elefante borrego. Por la tarde en el teatro, ensayo a las 6:30, función a las 8:00 pm. Continuaba el éxito de nuestras funciones en China (danza contemporánea)

Viernes 13

Visitamos la tumba Tzin (Yan-Tzié) revolucionario chino, su esposa vicepresidenta y cuñada de Chiang Kai-shek. Recorrimos varios templos budistas y tumbas de la dinastía Ching (1381). Admiramos una escultura de una gran tortuga, casi como una excepción no tenía estela, vimos budas y más budas, el templo budista está aún funcionando. En un enorme campo abierto encontramos la avenida de los animales de piedra en diversas posiciones de pie y sentados. Había elefantes, hienas, camellos, leones, además algunas figuras de sacerdotes.

Estas esculturas pertenecen al Período de los Tres Reinos del siglo III. Nankin fue antigua capital de China.

Por la tarde fuimos al antiguo observatorio, desde donde pudimos gozar de hermosos paisajes del Yangtsé. Nos explicaron que algunos de los instrumentos astronómicos que allí se encuentran tienen dos mil y tres mil años de antigüedad y fueron reconstruidos en 1437. Uno de ellos fue devuelto por Alemania al término de la primera guerra mundial.

Dimos función a las 7:30 pm de danza moderna, con el ya acostumbrado éxito. Después como casi siempre una cena banquete.

Recibimos carta de un obrero, que nos tradujo uno de los intérpretes. Nos agradecía por haber tenido la oportunidad de gozar de nuestra danza, había entendido nuestras coreografías y le habían proporcionado gran felicidad.

Sábado 14

Tuvimos un paseo por el Yangtsé; durante el trayecto tuvimos oportunidad de intercambiar cantos y danzas con los chinos, para lo cual pararon los motores del barco cuando nos encontrábamos en medio de lo ancho del río.

Por la tarde nos llevaron a la colina del jardín de piedras y flores, en donde se encuentra el monumento conmemorativo a los cien mil chinos que fueron sacrificados en la época de la Revolución. Tiene muchas piedras de colores; las rojas simbolizan la sangre derramada. También visitamos el Pabellón de Arte Popular Chino. En la noche fuimos a la Ópera China y vimos trozos de cuatro diferentes obras.

Domingo 15

La mayor parte del grupo hizo un paseo por el Lago Kaoyu. Desgraciadamente yo no pude ir por estar indispuesta. En la tarde hicimos una visita a un monasterio budista; cuando llegamos estaban oficiando, lo que fue novedoso y muy interesante para todos. Pasamos por la sección de los mil budas y el enorme buda blanco. Algunos se fueron al cine más tarde. Cenamos en el hotel. Celebramos el Grito de la Independencia en un sa1ón grande con escenario. Emilio Carballido después de algunas palabras alusivas dio el grito de Viva México, lo acompañaron Elena Noriega y Guillermina Bravo, tuvimos himno y bandera. Brindamos y bailamos, nos acompañaron varios jóvenes chinos y un grupo de norteamericanos que se encontraban en Nankin con los cuales hicimos amistad, y a dos de ellos los hemos vuelto a ver en la casa de David Alfaro Siqueiros en la ciudad de México.

Lunes 16

A las 10:30 am llegamos al museo en donde las salas se encontraban ordenadas cronológicamente de acuerdo con las catorce dinastías chinas. Encontramos maravillas de la artesanía y arte chinos en estas salas. La primera dinastía en este museo data de 4000 años AC, la última de 1911. El emperador vivía aún en 1957.

Nos llevaron a ver al Hombre de Pekín, llamado así porque lo encontraron en la ciudad que lleva su nombre. Fue descubierto en 1929, y según la información, data de hace nueve millones de años. Nos pareció un auténtico simio.

Nos despidió el alcalde de Nankin con un banquete al medio día, asistieron varios personajes del gobierno y bailarines. Nos dieron algunos obsequios entre ellos abanicos y postales.

Salimos rumbo a Shanghai a las 4:20 pm. Como de costumbre, gran despedida con pequeños obsequios y flores. Llegamos a las 9:20 pm y como era usual, calurosa acogida y más flores. Nos quedamos muy impresionados con la ciudad de Shanghai, desde su extensión, con varios edificios de varios pisos, gran iluminación. Todo esto difería bastante

de las ciudades chinas que ya conocíamos. El hotel al que nos llevaron era quizá el más alto de la ciudad; era magnífico, con cuartos amplios, muy cómodos y elegantes.

Algunos de nosotros subimos a las azoteas y estuvimos admirando el paisaje. Veíamos casi toda la ciudad, el enorme delta del río con gran profusión de toda clase de barcos navegando en todos sentidos.

Para completar este maravilloso día recibí carta de mi hija.

Martes 17

A primera hora recibí tres cartas de mi casa. Fuimos al centro a los almacenes más grandes de Shanghai. Entre las cosas más fascinantes que encontramos fueron las telas de seda y brocados; desde luego compramos algunas de ellas. En la tarde fuimos al Museo Arqueológico. El alcalde de la ciudad nos ofreció un banquete.

Nos llevaron al Circo Chino, según nos dijeron, el mejor de toda China. Las funciones se llevaban a cabo en uno de los tantos foros que habían construido en el Centro Recreativo de Shanghai, ubicado en donde funcionaba en épocas anteriores el centro de prostitución más grande de la ciudad. Al final de la función hicimos una rápida visita a ese Centro Cultural en donde existían varios talleres de experimentación y creatividad en las distintas manifestaciones artísticas. Estuvimos con algunos de los trabajadores de la Ópera China en el hotel.

Miércoles 18

Como seguía enferma de bronquitis y con mucha tos, no pude tomar la clase.

Fui al bazar con Laura Zapata. Poco más tarde todo mundo estaba allá. Compré en este bazar unas lindas teteras y unas perlas para mi madre y para mi hija.

En la tarde fui al Palacio de la Cultura que es visitado aproximadamente por diez mil personas al día. Allí preparan a los niños pioneros, que ellos a su vez sirven de monitores para otros niños.

Estando en una de las salas de este palacio, al asomarnos por una de las ventanas de una de las salas, en donde nos informaban del funcionamiento de esta casa de cultura, simultáneamente nos hicimos señas Adriana Siqueiros y yo, por lo que veíamos desde la ventana. Había un mercado con gran movimiento, y en donde podíamos distinguir una serie de puestos de artesanías y juguetes.

Nos escurrimos como pudimos y en un instante nos encontrábamos caminando por las callecitas de Shanghai. Empezando por el mercado, fuimos a algunas tiendas de instrumentos musicales, entramos en tiendas de artículos para teatro. Encontramos ese tipo de violines de una sola cuerda y maquillajes, máscaras y disfraces para teatro.

Dimos función a las 7:30 pm y regresamos al hotel aproximadamente a las 9:30. A pesar de estar en otra ciudad, tuvimos teatro lleno y mucho éxito.

De inmediato le escribí a mi hija linda, volví a recibir otra carta de ella, esa misma noche.

Jueves 19

Tuvimos oportunidad de admirar el Buda de Jade en uno de los templos budistas. La pared de la fachada era amarilla decorada con murciélagos negros; pudimos ver una gran variedad de versiones escultóricas de budas de diferentes países.

Adriana, Carballido, Pepe Cava y yo fuimos al City Temple, ubicado en el corazón del mercado. Nos encontrábamos frente a un altar budista cuando nos dimos cuenta que detrás de una cortina, a nuestra derecha, había algo muy interesante de ver. Era un pequeño palacio, en donde había también un diminuto jardín, comparado con el Palacio de Verano, pero que tenía también como el de Verano las invaluables piedras agujeradas traídas de lejos y estimadas y traficadas como oro puro. Por transportarlas desde lugares lejanos, muchos hombres murieron. Este palacio fue construido por el hijo de una madre inválida que ansiaba con locura conocer el jardín del emperador, del que tanto le platicaba su hijo, que gozaba de cierta jerarquía social.

Al salir de este pequeño palacio escondido, fuimos por los alrededores del mercado y por el Puente de las Nueve Vueltas.

La tarde libre para descanso. En la noche función a las 7:30. La gente llenaba la sala y nos demostraba su entusiasmo al terminar la función. Niños y más niños nos esperaban al salir del teatro.

Viernes 20

Nos invitaron al Instituto de la Ópera de Pekín de Shanghai. Nos dieron una amplia explicación e información del funcionamiento de esta institución, desde la selección hasta el programa de trabajo. Para finalizar nos dieron una exhibición magistral con los artistas más renombrados de China.

Dimos una función a las 2:30 pm a la que asistieron los integrantes del Ballet de Siberia y del Ballet Soviético. Al terminar la función nos fueron a felicitar.

Después fuimos al bazar de la calle de Cantón. A las 7:30 dimos otra función, con muy buena respuesta del público.

Sábado 21

A las 10 am visitamos nuevamente el Templo de la Ciudad (City Temple), el jardín de las rocas. En esta ocasión nos acompañaron Carlos Gaona, Magdalena Vázquez y Rosalío Ortega. Encontramos dos jardines más, también como el otro, con sus características rocas agujeradas. Recorrimos el mercado, en donde encontramos mucha similitud con los nuestros tanto en su funcionamiento como por los productos que venden. Ahí había juguetes elaborados a mano, frutos, vegetales y comida hecha, que el pueblo come diariamente, algo de ropa con el sello manual y características nacionales populares. Volvimos al bazar y al Puente de las Nueve Vueltas. Regresamos al hotel como era ya habitual para nosotros en las bicicletas.

Después de la comida en autobuses urbanos nos fuimos a visitar la Pagoda de Lung Hua Zan, y allí mismo el Templo Budista. De regreso dimos un paseo por los muelles del Huang

Pu, en donde vimos los característicos lanchones de bambú y su funcionamiento, muchos de ellos conducidos por mujeres.

A las 7:30 pm fuimos a la Ópera de Pekín a ver la obra *Cinco ratones y los gatos imperiales*, extraordinaria ejecución de los actores.

Domingo 22

El grupo se fue al Palacio de los Niños a una función. Éste era un antiguo lugar de recreo de los niños del emperador. Yo no pude ir, pues esperaba al sastre que me iba a entregar un vestido que mandé a hacer con una de las sedas que compré en el gran almacén del centro.

Para mí fue notable ver el proceso de la hechura del vestido, desde una primera prueba en papel hasta un terminado impecable a mano. ¡Claro! ellos han sido famosos en este tipo de manufacturas. Exactamente me lo entregó el día y hora fijados.

Salimos de Shanghai a las 3:30 pm. Llegamos a Hang Chow a las 9:20 pm y claro, gran recibimiento floral. Los cuartos del hotel siempre pudimos tenerlos llenos de flores debido a estos hermosos recibimientos y despedidas.

Nos llevaron al hotel en un día muy lluvioso, por una carretera que corre a la orilla del agua. El paisaje era hermoso y las condiciones climáticas hicieron que nuestra fantasía fuera más allá de la bella realidad del panorama que se presentaba a nuestros ojos.

Lunes 23

Visitamos el Templo Budista más importante de Hang Chow. Para llegar a él, recorrimos una avenida que corre a lo largo de un muro natural de roca. El arranque de este muro se encuentra a un nivel más bajo que la avenida, dejando un camino peatonal entre la avenida vehicular y el muro de piedra tallado, que permite admirar al recorrerlo, la franja esculpida en alto y bajo relieve, con motivaciones que provienen de sus creencias budistas. La humedad y la lluvia le impartían mayor irrealidad y belleza a este lugar.

Pasamos por dos pagodas pilares, mejor diría yo pagodas columnas, por un templo con un Buda colosal a medio construir, por una cueva con varios budas y con otra entrada a otras galerías, pero estaba tapada. Después fuimos a la cueva del Dragón Amarillo en donde hay un manantial. Los paisajes que pudimos disfrutar son de una belleza extraordinaria y diferente, los templos de una arquitectura tan *sui generis*, la belleza de sus patios, esos característicos jardines ornamentados con grandes rocas agujeradas. Fuimos a la Fuente de Jade con los famosos peces de oro, nadando entre infinidad de burbujas que más bien parecían perlas. Allí encontramos algunos artistas latinoamericanos, que como nosotros habían asistido al Festival de Moscú. Visitamos después el templo y de ahí a la tumba de uno de sus héroes revolucionarios. Es una tumba muy extraña semiesférica, tiene una fuente estanque como de jade, cubierta con plantitas acuáticas verdes. Fuimos al mercado y de regreso al hotel.

En la tarde hicimos un paseo en lancha por el lago; las encargadas de remar eran solamente mujeres.

Visitamos veintidós de las islas, éstas a su vez tenían pequeños lagos, estanques, jardines, kioscos, templos, las consabidas rocas, puentecitos en arco, flores, muchas flores y pescados.

Por la noche dimos una función propiamente de folclor, además *Tres juguetes mexicanos*, *Tonantzintla* y *En la boda*; obtuvimos el éxito ya acostumbrado en ese país.

Además de los alcaldes asistió el famoso actor Key Tchiao-tsing.

Martes 24

Hicimos una visita a la cooperativa del té. Cerca de allí visitamos la casa de un campesino recién casado, así como las guarderías para los niños de los trabajadores de estas cooperativas. Nos mostraron cómo se corta el té y también pasamos a las galerías en donde lo enrollan. Tuvimos una charla con los trabajadores en un local de la misma cooperativa y por supuesto gozamos de un rico té.

En la tarde visitamos la Pagoda de las Seis Armonías, cuya planta arquitectónicamente hablando, es hexagonal, cuenta con trece pisos exteriores y siete interiores, con un pequeño templo en cada piso interior. Los paisajes que se dominan desde lo alto son maravillosos; se ve el río con sus afluentes, alcanza la vista a un puente, a la ciudad y a los cerros tupidos de la exótica vegetación.

Fuimos al Manantial del Tigre, desde la entrada del paisaje es precioso; pasamos por una puerta bellísima, profusamente ornamentada desde sus elementos constructivos como en sus acabados. Pasamos por dos estéticos obeliscos muy afinados, para llegar a la Entrada del Tigre, en donde gozamos de estanques, del perfume de las flores, de la escalinata de la Pagoda y del Templo.

Existían varios templos diferentes para el tigre. En la parte más alta se encontraba un tigre vivo, varios patios, portales, puertas y estanques hermosísimos. Nos tradujeron allí mismo dos leyendas del tigre. Volvimos a la isla de los estanques con peces.

Regresamos al hotel. Nos exhibieron una película con danzas folclóricas y ópera. En Hang Chow nos tocó festejar el santo de Sergio Magaña con un exquisito vino de almendra. Nos dieron un banquete de despedida en donde hubo brindis y regalos.

Nos regalaron unas sombrillas de bambú y papel, pintadas a mano.

En el grupo flotaba una gran euforia por el paseo de la tarde, a pesar de que no habíamos tenido el tiempo suficiente para asimilar la serie de maravillas que habíamos contemplado.

Miércoles 25

Salimos de Hang Chow a las 7 am. Legamos a Shanghai a la 1 pm. Comimos en el Hotel Shanghai, mismo en el que habíamos y estado hospedados.

El restorán se encontraba en el 16avo piso con una vista esplendorosa de la ciudad en el entronque de los dos ríos, el Huang-Pu y el Su-chow. Pudimos ver una pequeña inundación del Huang-Pu sobre el Su-Chow. Allí mismo pudimos observar algunos barcos de gran calado.

A las 4 pm salimos rumbo a Pekín. A las 9.20 pm llegamos a Nankin. El camino fue un bello espectáculo, continuos paisajes con una vegetación exuberante y característica de ese país, con muchos ríos y riachuelos y frecuentes cultivos de arroz.

Desde el tren pudimos observar una pagoda antiquísima que dominaba el paisaje. En Nankin cruzamos el río Yangtsé en un ferry dentro del mismo tren. El paso, entre la tierra firme y el tren completo se hizo a través de un puente formado por barcos. Esta operación fue digna de nuestra admiración y quizá algo que perdurará en nuestro recuerdo. Toda esta operación con todo y el cruce del Yangtsé duró poco más de dos horas.

Continuamos el viaje por tren, en esa ocasión de Nankin hacia Pekín. El paisaje poco a poco se fue haciendo más árido. Por la noche, nos dimos cuenta del cambio del clima, la temperatura ya estaba bastante fría.

Jueves 26

Desayunamos en el tren, leímos, conversamos, escribimos, bajamos en algunas estaciones. Comimos en el tren. Por Tientzin pasamos a las 6.30 pm. Llegamos a Pekín a las 9.30 pm y de inmediato nos instalamos en el hotel.

En el lobby del hotel pudimos admirar una exposición de arbolitos bonsay; algunos de ellos, según nos dijeron, tenían alrededor de ciento cincuenta años. No puedo olvidar un pequeño arbolito que me traía a la memoria el árbol del Tule de Oaxaca, por la similitud en la forma y la estructura, y no tenía más de cincuenta centímetros de altura.

Viernes 27

Salimos del hotel a las 9.00 am rumbo a la Gran Muralla de China. Por fin el gran día para conocer una de las maravillas de este mundo. Su construcción se inició parcialmente con fines defensivos entre los siglos V y III antes de Cristo. Con Chin-Shih Huang-ti (s. II AC) continuó la construcción y unificó el imperio. La dinastía Han (s. II al VI DC) construyó nuevos tramos, así como en el período de los Tres Reinos (s. II al VI DC). Perdió importancia su construcción cuando China se incorporó al inmenso imperio mongol.

Con la expulsión de los mongoles despertó el nacionalismo chino y el interés por esa gran barrera defensiva. Esto sucedió con la dinastía Ming durante el s. XIV DC, que concluyó la muralla como hoy en día la conocemos. Tiene poco más de cinco mil kilómetros de largo, pero esa longitud considerada en línea recta sin tomar en cuenta todas las curvas y desniveles que existen en su recorrido. Cada 150 metros aproximadamente estaba construida una atalaya.

La Gran Muralla aunque fue construida con fines defensivos, funcionó como una importante vía de comunicación para el comercio; asimismo, tuvo fines socio-económicos, pues su trazo coincide con el límite de las lluvias permanentes.

Sábado 28

A las 9 am fuimos a los Estudios Cinematográficos para filmar *Tonantzintla*, que tanto éxito tuvo en China. Estuvimos ensayando hasta las 12 del medio día en los foros; tuvimos que regresar porque la escenografía no estaba aún lista.

En la tarde visitamos un templo Lama Budista. De todos los que tuvimos oportunidad de conocer era el más recargado en su ornamentación. Me pareció muy impresionante la forma de llevar a cabo sus oraciones. Los niños contestaban con cánticos muy agudos a las voces de bajos de dos monjes; todo esto se realizaba frente a su Buda mujer que se encontraba en posición sentada.

En el último templo que visitamos en esa ocasión existía un buda, que ellos llamaban guardián, de 16 metros de altura. Nos tocó la suerte de que ese día abrían las escaleras para los diferentes pisos que, a manera de corredores, rodeaban al Buda. Desde la parte alta y el exterior pudimos observar magníficos paisajes de los terrenos que rodeaban a este templo.

De allí, como ya era costumbre, fuimos al mercado de antigüedades, que se ubicaba atrás del Shin-chan-fau-tien, en donde cada uno de nosotros se abalanzaba sobre lo que le gustaba y podía pagar.

Algunos encontraban jades y marfiles antiguos, otros toda clase de abanicos con paisajes pintados a mano, de materiales tan diferentes como madera de sándalo, carey o marfil, ropas antiguas bordadas a mano, toda clase de pequeños jarrones de porcelana, de latón recubierto con una pasta rojiza con escultura en bajo relieve, biombillos pintados a mano, partes de biombos de seda, igualmente pintados, cuadros, posters, cajitas, botellitas pintadas por dentro, pequeños recipientes para los polvos de coca utilizados en épocas anteriores.

Domingo 29

Desde las 7:30 am inició la filmación de *Tonantzintla*. Nos encontramos con una muy especial versión china de la escenografía: sobre una tela de alambre, a una corta distancia enfrente del ciclorama, se encontraban el sol y la luna y un cielo cuajado de estrellas, simuladas con pequeños foquitos, todo esto en colores pastel.

Nos dieron descanso de 1 a 2 pm. Además del refrigerio que comimos, tuvimos tiempo de jugar badmington y ping-pong. La filmación terminó a las 7:30 pm. En el Pabellón Soviético según nos informaron, estaban presentando Ópera China.

Después de algún tiempo de estar buscando este pabellón, que nunca encontramos, nos regresamos al hotel. Pensamos que posiblemente la función de ópera había sido más temprano, así que nos regresamos al hotel.

Lunes 30

Nos invitaron a ver una demostración del manejo de títeres de guiñol y marionetas. Vimos seis trozos estupendos de diversas obras; el de guiñol nos pareció magnifico, la gente de teatro de nuestro grupo tuvo muchas alabanzas en especial para el guiñol. Presentaban una pareja bailando, era un individuo gordo que cargaba a una señorita muy refinada en sus movimientos y un gran señor malo, malo, vestido en rojo.

En la tarde al mercado y al gran almacén. A las 5.30 pm todos estábamos en un salón del Hotel Pekín, invitados a un coctel que nos ofreció Chou En-lai. Nos saludó a todos los del grupo, brindó con nosotros y habló muy positivamente acerca de nuestra actividad artística en su país.

Quizá aquellos momentos que estábamos viviendo, no pudimos valorarlos sino mucho tiempo después.

ITINERARIO DE LA GIRA

OCTUBRE 1957

Martes 1º

Se festejaba un año más de la Liberación de China y por supuesto que fuimos de sus invitados para presenciar la ceremonia y el gran desfile.

Salimos del hotel a las 8 am. El desfile comenzó a las 10:00 am en punto.

A todos los invitados especiales nos colocaron en las tribunas acondicionadas sobre las terrazas escalonadas de mármol que se encuentran frente a Palacio, entre éste y la Plaza de Tian'anmen.

El desfile fue iniciado por los cañones, les siguió el himno nacional, después vinieron los saludos y la revisión a un grupo de soldados del Ejército que encabezaba el desfile militar; siguieron los pioneros, después los obreros, los campesinos, luego un grupo muy grande de estudiantes de los diferentes grados escolares.

El grupo más numeroso lo constituyeron los artistas, del teatro, del circo y fundamentalmente de la ópera.

La enorme columna de artistas estaba organizada agrupando a los artistas de las diferentes óperas que representaban a un mismo personaje, ya fuera que se tratara del mono, del león, del dragón, etc. Así que desfilaron ante nosotros incontables monos, leones, dragones, personajes malvados, realizando al unísono los movimientos específicos que realizaban en sus obras.

Desfilaron también innumerables tipos de tamboreros y tambores, desde los más pequeños hasta los gigantescos de tres metros de diámetro aproximadamente.

Este extraordinario desfile fue terminado por deportistas que en forma similar a los artistas actuaban los movimientos característicos de sus deportes.

Como remate del desfile aparecieron los profesionales de las sectas filosóficas que magistralmente realizaban sus secuencias defensivas y de ataque.

A las 7:30 de la noche fuimos nuevamente a la plaza de Tian'anmen a disfrutar de los fuegos artificiales, aspecto que los chinos efectúan como grandes peritos.

Miércoles 2

Salimos a las 10 am para visitar nuevamente el Palacio de Verano, pero en esa ocasión realizamos un recorrido diferente, en el que pudimos disfrutar de hermosas visitas del lago y de una pagoda muy alta que da la impresión de perderse en las nubes. Entramos en el Templo de los Diez Mil Sudas y visitamos la Pagoda de Porcelana.

Cruzamos el lago hasta el Templo y el Puente de los Diecisiete Ojos y quinientos leones diferentes.

En la noche fui a ver el ballet soviético de Novosibirsk con la obra *El lago de los cisnes*. Era una bastante buena compañía, pero no era de primerísimo nivel.

Jueves 3

Por primera vez fui a la calle Lin-si-chang, de allí nuevamente a los grandes almacenes.

A las 3 pm algunos de nosotros fuimos al Instituto de Danzas y Cantos de Pekín, en donde estuvimos aprendiendo la manera de utilizar las cintas de sedas rojas en algunas secuencias de sus danzas tradicionales.

En la noche fuimos a una función de gala, de un ballet inglés. Dieron *Giselle*, considero que era una compañía de segunda categoría.

Viernes 4

A las 8 am los que estábamos interesados fuimos al aprendizaje de la Danza de las Cintas rojas, aprendimos técnica, secuencias de movimiento y coreografía. Después fuimos de compras, actividad que hicimos también después de comer.

Dimos una función de danza moderna en las afueras de Pekín. Regresamos al hotel a preparar nuestras maletas.

Sábado 5

Fui al dentista temprano y de allí al Instituto de Pekín, a una exhibición de danza moderna china, desde la técnica de preparación que ellos utilizaban hasta las coreografías de danza y óperas de danza.

En la tarde nuevamente de compras en la calle Lin-si-chang (li ó si ¿?). Lo que más nos dejó sorprendidos eran las casas de antigüedades.

Para despedirnos nos dieron un banquete, y desde luego fue una de las comidas en que nos ofrecieron de las más exquisitas y suculentas viandas.

Al final nos dieron varios regalos entre los que se encontraban manteles, blusitas, abanicos, etcétera.

Domingo 6

Salimos de Pekín a las 7 am. Nos fueron a despedir muchos amigos chinos al aeropuerto; salimos rumbo a Moscú.

El espectáculo en el trayecto fue fabuloso, vimos la Gran Muralla serpenteando entre las montañas, más adelante fueron apareciendo las grandes cordilleras, poco a poco todo se fue transformando y enrareciéndose la vegetación. De pronto, el pleno desierto de color naranja obscuro. Empezamos a ver grupos de pequeñas manchitas con patas, que desde la altura nos parecían grupos de arañitas, y no eran sino grupos de camellos salvajes; también pudimos distinguir la vía del ferrocarril que corría a través del desierto uniendo pequeñísimos pero pequeñísimos poblados de 3, 4 o 5 construcciones, enmarcadas por una barda en forma de un gran cuadrado. Nos dijeron que estos poblados eran una especie de estaciones de abastecimiento del ferrocarril, y a la vez el ferrocarril abastecía a estas pequeñísimas comunidades.

Debido al mal tiempo obligaron a los dos aviones a bajar en Ulan Bator, capital de Mongolia.

Ahí todo fue nuevo para nosotros. La ciudad estaba retirada del aeropuerto, así que entramos en un pequeño restorán cerca del aeropuerto. Todo era diferente de lo que habíamos visto: el tipo de la gente, su vestimenta, el color de la piel, el decorado del restarán, en fin todo.

De pronto nos avisaron que saliéramos para ver dos caravanas de camellos que se acercaban al lugar. Al segundo siguiente nos encontrábamos en pleno desierto color sepia (anaranjado obscuro) frente a un grupo de camellos que seguían a dos o tres camellos cabalgados, eran los dirigentes de esta gran caravana.

Nos acercamos a ellos, acariciamos a los camellos, hicimos varios intentos para comunicarnos con los mongoles, pero no hubo manera de hacerlo. Admiramos su indumentaria desde los pies a la cabeza, hecho a mano. Los materiales que predominaban eran lana y piel, unidos a mano y bordados con colorido muy variado, pero tonos apagados. La tez de estas personas era igual que el desierto, pero quizá sus caras tenían un poco más obscuro el tono.

Después de estar unos momentos con nosotros siguieron su camino.

También nos llamó la atención el tipo de luminosidad, la claridad del ambiente, dando la sensación que las dunas y lomeríos que alcanzaban a ver nuestros ojos no estaban más allá de cincuenta metros, cuando en realidad había varios kilómetros de distancia.

Todo eso fue una extraordinaria experiencia, que aún la tenemos presente.

Poco después apareció otra caravana, en esta segunda ocasión ya pudimos tomar fotografías.

No nos permitieron ir a la ciudad por carecer de visas. A Sergio Magaña esto lo motivo para hacer una novela policiaca. Otros nos divertimos improvisando Ópera China.

En el restorán hicimos amistad con dos franceses que venían en el avión. Había un canadiense con ellos, que nunca nos dirigió siquiera una palabra.

Lunes 7

Salimos a las 7 am en los mismos aviones; tres horas más tarde llegamos a Icursk, ciudad siberiana fronteriza con Mongolia.

Me quedé dormida un rato, desperté precisamente al llegar al lago Baikal. El paisaje era indescriptible, las grandes cordilleras nevadas se veían a nuestra izquierda, enfrente se encontraba ya el maravilloso lago y por su orilla izquierda apenas se distinguía un tren corriendo a lo largo, casi imperceptible se adivinaba la otra orilla del lago.

La llegada a Icursk vino después de cruzar montañas y algunas ciudades surgidas por la explotación maderera. Se apreciaba desde el aire un hermoso paisaje, esto era un río que estaba casi cubierto por nubes muy bajas y que iba a desembarcar al lago junto con otros afluentes, una gran presa y una ciudad grande con mucho movimiento. Nos informaron que esta ciudad había surgido al descubrir que allí existían muchas minas de fierro.

Desayunamos nuevamente en el aeropuerto, allí mismo esperamos al avión que nos llevaría a Moscú, y ¡oh sorpresa! habían enviado un avión de propulsión a chorro,

mecanismo que apenas se iniciaba a nivel mundial en las transportaciones aéreas, porque era peligroso viajar en otro tipo de aviones por el mal tiempo existente.

Salimos de Icursk a las 2 pm, el despegue fue muy emocionante para todos, pudimos percibir la diferencia en el arranque, la velocidad y la rapidez con la que cobró altura el avión, hoy en día común y corriente para todo el mundo.

Ya en el aire algunos de nosotros, entre ellos yo, sentimos un poco de temor, primero vimos la tierra hasta allá abajo azuleando. Todo resultaba desconocido para nosotros, imaginé que estábamos viajando a la altura que van los astronautas y ya casi veía a la tierra como una esfera azul a lo lejos. Generalmente yo no soy aprehensiva, pero mi imaginación provocó temor, y empecé a sentirme un poco mal. El paisaje exterior se había convertido en un gigantesco colchón de nubes muy abajo del avión y el cielo era una gran cúpula de un azul clarísimo.

Llegamos a Omsk tres horas más tarde, estuvimos en el aeropuerto durante una hora y tres horas más tarde estábamos en Moscú. Esta segunda etapa del vuelo fue menos emocionante que la primera, además casi todo el tiempo volamos entre dos capas de nubes.

A algunos de nosotros nos hospedaron en el Hotel Leningrado, en donde encontramos muchas comodidades. Desgraciadamente a algunos compañeros los alojaron en un hotel junto al aeropuerto.

Martes 8

Fuimos a la embajada de México en Moscú. Algunos del grupo habíamos dejado parte de nuestro equipaje, pensando que tendríamos que estar cargando maletas por toda China cuando ni siquiera nos permitieron cargar el *necessaire*. Dejamos el equipaje en el hotel, después de comer fuimos al centro a los grandes almacenes al lado del Teatro Bolshoi. Me dio mucho gusto volver a ver Moscú, muy diferente a China, pero también muy interesante.

Compramos boletos para una función de danzas y cantos folclóricos que daba la República de Georgia. Después de comer en el hotel, ya al caer la tarde, fuimos al teatro La Sala de las Columnas en donde tendría lugar la función. Es una de las repúblicas que cuenta con las danzas y música más brillantes de la URSS, sin embargo aunque en sí las danzas no estaban mal, el grupo no era muy bueno, ni hermosos los bailes, así que la función dejó mucho que desear.

Miércoles 9

Temprano nuevamente nos fuimos de compras; yo compré guantes, rollos de color, un estuche de geometría y una cámara fotográfica.

Nos encontramos con que las tiendas estaban más llenas que de costumbre. Nos explicaron que al ser el primer día que la temperatura llegaba a 0º C, la gente empezaba a proveerse de ropa adecuada para el invierno que ya se anunciaba. Según nosotros estábamos en invierno con esas bajas temperaturas, ellos nos mostraban que era otoño y que podíamos verlo en que la gente solamente utilizaba abrigos de lana o de pelo de

camello, porque ya en pleno invierno la mayor parte o los que pueden utilizan gorros y abrigos de piel para protegerse de los intensos fríos de invierno.

Me quedaban algunos rublos y quise cambiarlos por dólares, así que fui al banco, al Hotel Metropol y a otros sitios que me habían recomendado; no lo conseguí.

A las 3.40 pm salimos por tren hacia Praga. Nunca supe en qué momento perdí la perla negra del anillo que compré en China para mi hija Marcia; me dio mucho pesar pues sé lo feliz que hubiese estado con ese anillo.

Ese día fue santo de Gladiola Orozco y desde luego que le cantamos sus mañanitas.

Jueves 10

El viaje continuó en tren. Algunos de nosotros escribiendo, otros jugando o platicando, otras veces cantando o disfrutando del paisaje.

Pasamos por Kiev la capital de Ucrania, esta fue la ciudad más importante que encontramos en el trayecto. Nos dimos cuenta que en esa región existían muchas plantas de radar.

Viernes 11

Llegamos a la frontera rusa con la checa a las 5 am. Tuvimos que esperar bastante tiempo, ellos querían hacer una revisión minuciosísima del equipaje. Cuando se enteraron que habíamos sido delegados al reciente Festival de Moscú, desistieron de su primera intención.

Continuamos el viaje por Checoslovaquia en otro tren. Es un país maravilloso, nos pareció un gigantesco jardín lleno de bruma, muchas montañas y lomas con árboles ya pintados de amarillos y rojos y un río tranquillo corriendo a lo largo.

Llegamos a Praga a las 11 pm. Algunos de nosotros fuimos instalados en el Hotel Central. Ya no sentimos esa calurosa acogida de la primera vez. Nos pidieron que continuáramos el viaje temprano al día siguiente. Después de discutir un largo rato con ellos se decidió que saldríamos

(termina la transcripción abruptamente)

Charla de danza con Mario Vázquez (museógrafo), conducida por Rosa Reyna, Cenidi Danza, México, sin fecha. Transcripción de Rosa Reyna

Rosa Reyna: Muy buenos días, señor Mario Vázquez. Para mí es un honor y para nuestro Centro de Investigación igualmente, poder tener tu opinión, tenerte presente, como un importante intelectual mexicano y gran amigo. En esta ocasión deseo que externes tu opinión acerca de la importancia y trascendencia que tuvo la gira del Ballet Nacional Contemporáneo de México por Europa y Asia en 1957.

Mario Vázquez: Pues, mira Rosa, yo creo que este largo viaje hecho hace ya tantos años fue para nosotros, un grupo de gente joven (muy importante destacar), como las salidas de Don Quijote de la Mancha. Y nos fue bien, nos fue regular, nos fue de todo. Como a Don Quijote, al final de las peripecias se nos abrió un mundo, se nos abrió efectivamente una nueva posibilidad. Por desgracia para Don Quijote él se murió, y por fortuna para nosotros seguimos vivos, y cada uno en su especialidad, en su estilo, en su personalidad, en su actividad, en su espíritu seguimos adelante. Creo que fue muy importante, primero, porque no todas las condiciones eran favorables para el viaje, pues se realizó por un esfuerzo de cada uno de nosotros, un esfuerzo por un lado colectivo, por el otro lado individual. Curiosamente los éxitos del viaje fueron los que posteriormente trajeron el beneficio a los grupos.

RR: Así es.

MV: Fueron éxitos ganados a pulso, porque te recuerdas que eran jornadas pesadas, eran otros países, otros hábitos, otros gustos. Países, por ejemplo como la Unión Soviética, en donde fue muy difícil que entendieran el lenguaje de la danza moderna; países como China, donde la gente se entusiasmaba con el tipo de arte que veía. Además de las satisfacciones del propio espectáculo, el esfuerzo, viaje y función, viaje y función; viajes largos como aquel que hicimos en el transiberiano, ¿te acuerdas?

RR: ¡Claro!

MV: Tantos días y tantas noches montados en el mismo vagón y llegar a Harbin, llegar a trabajar y llegar a montar teatro; llegar a enfrentar un mundo nuevo. La función en el Teatro Valle en Italia, ¿te recuerdas?

RR: Fabuloso, fabuloso, porque allá en Italia, un país con gran importancia a nivel cultural y artístico, que nos hayan valorado de esa manera, haber tenido esos diecisiete telones, con un público como Ana Magnani, Zavattini, Fellini, y no sé cuántas grandes personalidades más del mundo artístico, creo que realmente fue algo definitivo para la magnífica valoración de la danza contemporánea mexicana.

MV: Sí, como no, y para la propia autovaloración, Rosa.

RR: Así es.

MV: Tres elementos que al correr de los años a mí me parecen muy importantes. Uno: podríamos llamar interno, del medio de la danza, del momento, que fue el gran descubrimiento también para nosotros, que fue el mundo de la crítica y de las autoridades de Bellas Artes y todo. ¿Recuerdas qué fea imagen tenían del mundo de la danza? Gente peleando siempre unos con otros, y qué sucede cuando nos enfrentamos a un mundo nuevo, a un reto internacional. No es cierto que nos peleábamos unos con otros. Reunirse dos grupos diferentes, formados en su totalidad casi por cuarenta personas, viajar más de seis meses juntos, viéndose mañana, tarde y noche y seguir trabajando, seguir haciendo el esfuerzo y teniendo éxito y al final hasta, con problemas de algunos integrantes para regresar. ¿Qué incidente desagradable recuerdas tú?

RR: Jamás.

MV: Ninguno.

RR: No tuvimos ningún problema personal. Económico porque algunos de los elementos se habían ido así un poco como a la aventura, con una mano adelante y otra atrás, con el

deseo de conocer, de viajar, de compartir con todo el grupo esta gira. Quizá nosotros tuvimos algunos elementos que de acuerdo con su situación económica pudieron haber ido, pero sus convicciones y temores de que les impidieran posteriormente la entrada a Estados Unidos, que consideraban tan vital, no fueron. A mí por ejemplo, no me importó. Yo tengo familia en el norte de Estados Unidos, hermanos de mi padre y sus descendientes, casi toda la familia de mi padre vive allá, se quedaron allí, porque mi abuelo paterno mandó a sus hijos varones a estudiar a Denver y después en la Universidad de Cornell. Me dije, por lo pronto a mí no me importa, me parece importantísimo ir a conocer lo que se hace en otros países. Nos hablaron tanto de estos festivales de las juventudes del mundo, que se exponía toda clase de arte, que se abrían discusiones acerca de las diferentes corrientes artísticas. Eso me pareció de lo más importante, fue el estímulo para lograr hacer este viaje, y pensé si yo ya no puedo volver a entrar en Estados Unidos, pues mi familia ya vendrá a México. Con toda la intención del mundo planeé ese viaje a Europa pasando por Nueva York, tanto de ida como de regreso, pensé que si me hacían algo, yo también haría algo. No sé decirte cuántas cosas pensé. Recuerdo que me dije "Haré escándalos en la prensa, no sé cuantas cosas vaya publicar", pero no tuve problemas.

MV: ¿Y cuántas veces has regresado a Estados Unidos?

RR: Toda la vida, muchas veces, nunca he tenido problemas, ni medio problema.

MV: Claro, fíjate qué bonito eso que de pronto dos grupos nos reuniéramos, que corriéramos muy bien nuestras funciones, funciones sin baches, siendo dos direcciones de escena, siendo dos estilos artísticos, siendo dos tipos de obras, muy diferentes. Siempre tuvimos funciones balanceadas, eso estaba demostrando que no eran grupos peleoneros, mezquinos. Eran dos grupos de jóvenes artistas que al reto lo enfrentaban organizadamente, coherentemente, notablemente. Eso creo que fue un gran logro, una cosa muy importante.

RR: Es una de las primeras cosas importantes, creo yo, que nos hizo empezar con el pie derecho esta gran gira después de Moscú. Ahí fue en donde nos unimos los dos grupos, al tener un ofrecimiento desde México, por otra parte de los chinos, a través de Siqueiros.

MV: Sí, como no, de Adriana.

RR: Sí de Adriana. Entonces en Moscú se consolidó esta invitación y se interesó el Ballet Nacional. Nos pareció espléndido. Me dices tú, estilos diferentes los de estos dos grupos. Siento que los dos grupos habíamos adoptado la misma corriente de la danza moderna. Tenía ciertas características nacionalistas; así la catalogo yo. Algunos años después de la Segunda Guerra Mundial surgió la danza contemporánea, con otra temática, con otras situaciones por las que nos hemos visto afectados, con otra tecnología surgida a partir de la energía atómica y todo lo que de ella resulta, como puede ser esta posibilidad de comunicarnos con el mundo entero. Todo esto tiene que afectar y transformar las expresiones artísticas. Tan es así, que la temática, el vestuario, la iluminación, en fin todo el aspecto técnico teatral hacen que todo cambie. Para mi, aquella era danza moderna mexicana; la que le sigue con todas estas transformaciones es la danza contemporánea. Lo que sí, la temática de las obras de los dos grupos era un poco diferente, pero a final de cuentas cuando recientemente he analizado las obras, advierto que cada quien, cada coreógrafo tiene su peculiar manera de expresarse, pero en conjunto había un sentimiento fuerte hacia nuestras cosas, nuestros problemas. Estas similitudes y no grandes diferencias entre los grupos fue el factor más importante. También el impacto que recibieron los públicos, a través de nuestra problemática, presentada en *El demagogo* y *Braceros*, antecedentes como *Tonantzintla* y *Tres Juguetes*; el fanatismo de gran parte de nuestro pueblo como en *La Manda*; algo ligero y festivo como *Tonantzintla*; carencias de vida en ciertas regiones de nuestro país como en *Tierra*; un muchacho del campo que presenta la lucha de dos hombres por una mujer, a la manera de como se pelean los gallos por la hembra. Todo eso siento yo que conformaban un programa espléndido, con una gran gama temática, fuerte colorido y características diversas de nuestra cultura.

MV: Era un buen programa. *Tierra* tan profundo en su tema; como no.

RR: La problemática tan similar a la que han sufrido algunas regiones de China durante siglos.

MV: Las raíces de lo popular como *Juan Calavera*, como tú mencionabas. Hay otra cosa que es bien importante, que fue lo de una especie de reafirmación, tanto colectiva como personal, tanto humana en lo general como artística en lo particular, de ver que sales al mundo y con tu mensaje tan propio, tan mexicano, tan personal, como tú dices en el caso de cada uno de los creadores, y el mundo respondió con aplauso.

RR: Teníamos cara propia, como tanto nos repetían los chinos ¿te acuerdas?

MV: Sí ¡cómo no!

RR: Y no era una cara ajena, como siento hoy en día desgraciadamente, en los grupos que se dicen independientes, de gente joven. No me refiero a los grupos subsidiados de danza contemporánea, porque por lo menos ya hay una tendencia aunque distinta entre ellos y no siempre con cara propia, además con una buena formación técnica, sino a los grupos de gente más joven que siguen corrientes tan ajenas a nosotros. Les llama la atención Pina Bausch, Martha Gram., José Limón, que pueden dar una buena formación técnica, pero tampoco la muestran. En el aspecto creativo quieren seguir los caminos de esos maestros, eso no trasciende. En el mundo del arte, el creador que no expresa su propia verdad y todo aquello que ha influido en la vida para su formación como ser humano, es falso. Lógicamente todo ese interior tendrá que verterse en todo lo que tú expreses artísticamente.

MV: Dime, ¿llevábamos *Juan Calavera*? Había problemas para traducir la palabra cantina o taberna. Claro, ellos traducían por muchas palabras tan distintas, así como la palabra iglesia. Claro que la llevamos, y que tanto gustó en Bucarest. Lo que mencionas de *Los gallos*, que gustó tantísimo, muchísimo en Rumania, que es de lo poco que entendieron los soviéticos. Coco les llamaban. Eso fue muy importante como reafirmación, en particular para el creador y obviamente para el ejecutante, porque no era público mexicano, un tanto limitado, el que estaba aplaudiendo. Era un gran público de muchos países, completamente distinto.

RR: Era un público fresco.

MV: Completamente, y no tenían nada que ver un público con el otro. Un público chino que es una cosa, un público italiano que era otra cosa.

RR: El rumano y el soviético también, muy diferentes.

MV: Todo eso obviamente tiene que trascender, y trascendió en la realidad, a la vida personal, a nuestra creatividad incluso a nuestra óptica hacia la vida ¿verdad?

RR: Así es. Creo que además fue trascendente, fue importante, pienso que hasta ese momento las autoridades hicieron conciencia de que tenían un gran valor en la danza mexicana contemporánea y moderna. Recordarás tú, que por lo menos a los elementos de la Compañía Oficial de Danza Contemporánea, que nos habíamos ido a pesar de todas las amenazas del mundo, que estábamos corridos de Bellas Artes si acudíamos a este festival y quién sabe cuántas cosas más. Del vestuario, obtuvimos sólo lo que pudimos sacar de contrabando, yo personalmente tuve que responsabilizarme de mandar a confeccionar el vestuario de *La Manda*, tanto en su reproducción fidedigna, como en el costo del mismo. También llevaba yo la danza del Pascola de *La hija de Yori*, entonces todo eso tuvimos que mandar a hacer. El de *La Manda* me lo hizo una modista que me hacia la ropa particular; la del Pascola me lo hicieron en Moscú, de un día para otro maravillosamente bien hecho y con unas telas preciosas. Se dieron cuenta que era un arte que le daba prestigio a México, que ellos, las autoridades, no quisieron quedar fuera de este éxito logrado en la gira entonces sí nos dijeron, sí, sí, reconocemos su éxito, ya no van a estar cesados a su regreso: "Háganles una recepción en la embajada de México en París, otra en nuestra embajada en Roma", por cierto que esta última fue una facha.

MV: Sí. ¿Te acuerdas lo que nos hicieron en la legación nuestra en Checoslovaquia?

RR: ¿En Praga?

MV: Sí, que nos dijo la embajadora "Muchachos, llegaron a la hora de la galleta". Nos dieron una cerveza y una galleta y no nos quisieron cambiar un cheque que llevábamos.

Estábamos muriéndonos de hambre, sin encontrar hotel y con un cheque en la bolsa. ¿Te acuerdas que Emilio Carballido anduvo buscando a medio Dios para cambiarlo y no pudo lograrlo sino hasta Roma?

RR: Eso sí fue horrible. Ahora me he dado cuenta que dos o tres de nuestro grupo no padecimos ese tipo de problemas; lo primero que hice fue comprar mi pasaje de ida y vuelta. Mi familia se reunió y me juntó unos dólares, y en donde dimos funciones teníamos hospedaje y comida.

MV: Claro, lo que pasa es que en Checoslovaquia no dimos funciones.

RR: Estaban propuestas para después, pero fuimos a China y no íbamos a cambiar esta oportunidad por ir a Alemania o a Checoslovaquia, nos parecía lo más maravilloso lo más extraordinario, sin saber qué nos esperaba.

MV: Y así fue "Losa Leyna".

RR: Nos latía solamente.

MV: ¡Si cómo no!

RR: A mí me atraía por ser una cultura tan diferente a todo lo que yo conocía, tan exótica, pero nunca me imaginé que iba yo a regresar enamorada de ellos y diciéndome a mi misma cada día "Ya me puedo morir mañana porque he vivido lo suficiente para apreciar cosas divinas, maravillosas".

MV: ¿Recuerdas que estuvimos en Hang Chow analizando cómo trabajaban las distintas vigas de esas construcciones?

RR: En uno de los templos, en el de Hang Chow. Los encontramos en una de las sesiones de esa religión de los padres lamas. A mí me pareció muy hermosa esa experiencia, estaba

fascinada con todo lo que teníamos frente a los ojos, ya fuera su arquitectura, la actitud de los lamas en sus ritos, su disciplina y la sutileza de sus actividades místicas. La belleza y delicadeza en su decoración artesanal.

MV: La ópera china

RR: Sí claro, pero eso no lo vimos en Hang Chow, sino en otras ciudades. Creo que todo el campo artesanal, repito, es uno de los aspectos más ricos de su cultura. Recuerdo unas tintas chinas que me encargó Toño López Mancera, ya lo he mencionado anteriormente. El primer día que estuvimos en Pekín fuimos algunos de nosotros al centro comercial más grande; en una pequeña tienda vendían solamente tintas de todas clases y colores. Eran una maravilla, con formas diversas, algunas como un biombo triple decoradas con paisajes a colores y en pequeño bajo relieve, rematadas en combinaciones de formas en S. Me quedé sorprendida. Yo quería una tinta china para usar, pero una pequeña obra de arte que se destruye al ser usada, ¡ay no! por favor, eso era para conservarse para siempre. Así era todo cada día: nos quedábamos sorprendidos en cada momento con cada objeto, lugar o edificio que conocíamos.

MV: Sí, y en cada país.

RR: Sí, todo diferente.

MV: ¿Y te acuerdas que eran hasta éxitos banales, si tú quieres, por darles una palabra profana? ¿Te acuerdas del hotel en Bucarest?

RR: ¡Sí, cómo no! El Ambassadeur.

MV: Los éxitos en la noche… Cuando nos poníamos a bailar, quién sabe qué se usaba en la moda en esa época.

RR: Luminitza cantaba entre otras (tarareando) "*I love Paris every moment*". Y en esa época estaba de moda el rock and roll y el mambo.

MV: El maaambo…

RR: Mira, lo tengo muy presente, pues ya lo he comentado varias veces. Los amigos rumanos que hicimos en Bucarest eran intelectuales de diferentes áreas. Todos eran gente culta, nos hablaban de varias muestras artísticas nuestras... que muchos mexicanos no conocemos, sobre todo de las obras pictóricas, escultóricas, arquitectónicas y su ubicación, describiéndola como si hubiesen estado aquí. Recuerdo acerca de las bombas de agua en donde se encuentra una obra pictórica de Diego Rivera realizada en mosaico.

MV: La de Tláloc, sí cómo no.

RR: Me describieron la obra, razón que me hizo recordarla. También comentaron acerca de la iglesia de Santa María Tonantzintla, que esa maravilla era así y asado, de tal estilo. Realmente me quedé atónita e inmediatamente comparé con la gente de Estados Unidos, que muchos de ellos no sabían, por lo menos en aquel entonces, si México colindaba al sur de su país o estaba ubicado en Centroamérica. A tal grado es su ignorancia que puede uno agradecer y conformarse con que sepan que México no está al norte sino al sur de su país. En cambio los rumanos conocían perfectamente la ubicación de México y lo que se ha hecho en nuestro país en el campo del arte; todo esto me parecía maravilloso, convivir con ellos, que tuvieran deseos de acercarse a nosotros. Al haberse agotado los boletos al tercer día de nuestras presentaciones, no tuvieron más remedio que venir al Ambassadeur, y claro, la pista de baile cada día se hacía más pequeña al ir apareciendo más mesas para los parroquianos que no alcanzaron boletos para el teatro.

MV: (Grandes carcajadas de Mario) Así que tenían *show* gratuito y novedoso, pero todo esto era independiente del éxito en los teatros. ¿Qué importante fue verdad?

RR: Claro. Gente muy linda y muy extrovertida en sus emociones. Recuerdo que una crítica de esta gente tan extraordinaria que para mí fue maravillosa. Se refería al *pas de deux* de amor y muerte de *La Manda*, que ellos esperaban algo tradicional y no la sorpresa tan revolucionaria y grata de lo que vieron. En general, considero que sus críticas eran profundas y con conocimientos de lo que veían...

MV: ¡Sí cómo no! Sí.

RR: Pienso que en ese momento nuestra danza tenía cara propia. Te lo digo así porque esa frase de los chinos me parece preciosa y muy significativa, y no andar con caras prestadas, o con máscaras, o con una cara de pambazo que no tiene ni facciones. Creo que en ese tiempo estábamos tan conscientes de lo nuestro. No se de qué manera llegamos a eso y por qué lo tradujimos en danza.

MV: Hay que pensar que en esa época el país favorecía estos criterios.

RR: Sí, y también la gente que nos rodeaba. Yo no pretendo que las cosas sigan hoy en día el mismísimo camino; podemos y debemos ir avanzando en el campo tecnológico a nivel universal, así como en el técnico y en la búsquedas de formas nuevas, me refiero a la formación técnica del bailarín y a los recursos técnicos teatrales y musicales, pero no dejar de ser nosotros mismos, ni olvidar nuestra idiosincrasia, no veo ni entiendo los motivos para seguir corrientes ajenas que no nos pertenecen en el aspecto creativo.

MV: ¡Sí, cómo no!

RR: Nunca nos van a resultar ni a salir con la frescura, la verdad, espontaneidad, la fuerza y la intensidad de proyección como lo que es parte de nosotros. Aunque vivamos otra etapa de la vida y del arte, y tantos cambios que surgen con rapidez vertiginosa en todo el mundo. Deseo, por otro lado, si puedes especificar un poco más las diferentes reacciones de los públicos a los que ofrecimos nuestro espectáculo, tanto en la URSS, como en China, Rumania…

MV: Fue muy interesante: nos enfrentábamos a otro mundo, y el otro mundo se enfrentaba a nosotros como novedad. Te pongo un ejemplo, ¿recuerdas los problemas que tuvo Jorge Delezé con la orquesta soviética que nos acompañó? El problema para ellos eran los compases irregulares. ¿Lo recuerdas?

RR: Sí, pero más tarde te voy a hacer unos comentarios.

MV: Esto era solamente en la música mexicana, estilo muy diferente para ellos en la música a la que estaban acostumbrados, siendo ellos unos virtuosos, por ejemplo en la obra de Bela Bartok. Era una gran novedad para un músico europeo moderno la música nuestra, como la de Silvestre Revueltas, de la raíz mexicana. Ahí hay una problemática de dos mundos que de pronto se encuentran y que no muchos entienden. Lo mismo con el movimiento: para un público tan acostumbrado a movimientos propios del ballet clásico, al estilo del ballet romántico. Recuerda aquella entrevista que tuvimos con Galina Ulanova.

RR: ¡Ah, claro! No se me olvida nunca.

MV: Respetándola tanto nosotros y admirándola tantísimo.

RR: Así es.

MV: Pero que era como una especie de diálogo de sordos.

RR: Sí.

MV: Porque eran dos concepciones de la danza.

RR: ¡Claro!

MV: Por el otro lado había una reacción del público general que era de agrado pero no de aplausos.

RR: Sí.

MV: Recuerda que fue precisamente allí en la Unión Soviética, que tuvimos que hacer una especie de mezcla en el programa, una parte de danza moderna y una parte de...

RR: Folclor

MV: Sí.

RR: Allí iniciamos, porque nuestro grupo había llevado ropa, pensando, según nos había dicho Rocío, Guillermo y la gente que nos había invitado, que era conveniente llevar ropa de nuestra danza tradicional mexicana, porque se presentaban varias oportunidades para usarla, tales como desfiles y algo más que podría ser importante. Así que nosotros ya nos habíamos preparado para una serie de eventualidades que podrían surgir en el festival. Héctor Fink nos había enseñado *El jarabe largo ranchero*. Nos habíamos mandado a confeccionar el vestuario, esto fue lo único hecho especialmente para bailar nuestra danza; éramos varias parejas. Posteriormente tuvimos que montar poco a poco el "numerito folclórico", que les gustó mucho, y ya en China acabamos de montarlo como una parte importante de un segundo programa, en donde todos colaboramos con mini coreografías.

MV: Sí.

RR: Eso les encantaba también. Ahora lógicamente yo no despreciaba, ni quiero despreciar hoy en día a nuestra danza folclórica, porque la danza que expresan los pueblos es la más comprendida y la que logra mayor acercamiento entre ellos. Esta manera de expresar gustos, alegrías, carencias, tristezas; en fin, en todas las épocas históricas todos los aspectos positivos y negativos de la vida de los pueblos han sido vertidos en esta específica manifestación de la danza. En la manera de suplicar, de pedir ayuda o agradecer a sus dioses, tanto en las épocas de desgracia como en las de bonanza, existen muchas similitudes en las características de los patrones iniciales de los movimientos, aún cuando éstos seguramente han sido modificados en el devenir de la historia y la idiosincrasia de los

habitantes de cada región. Lo que queda de estos movimientos aún funciona como lazo de comunicación entre los distintos pueblos. Desde luego que nosotros no mostramos este tipo de danza, sino los bailes que generalmente son de galanteo, pero aún así, siento que en estas manifestaciones de la danza siempre queda algo de sus características étnicas, razón por lo cual siguen siendo comprendidas gozadas y gustadas por los diferentes pueblos de la tierra.

MV: Sí. Un recuerdo que me viene a la mente es del público chino que no tenía el hábito de aplaudir, por lo menos en esa época, porque en la Ópera china no aplaudían. Recuerda que en un principio no entendíamos por qué paraban el dedo pulgar y lo adelantaban hacia nosotros, y decían "jau".

RR: Sí, "jem–jau", que significa muy bien.

MV: Sí, pero no era el aplauso nuestro, ni el "bravo". Era esa actitud discreta de lo chinesco. Eso en cuanto a los públicos. También pudimos captar temperamentos distintos; el público rumano era completamente expresivo.

RR: Sí.

MV: ¡Completamente expresivo! Luego pensando en los públicos. ¿Te acuerdas de la aglomeración en las afueras del Teatro Valle en Roma?

RR: Claro, era un teatro pequeño y la gente no pudo entrar, quedaron muchos fuera, y en el interior de la sala estaban de pie en los pasillos laterales.

MV: Recuerda lo que en esa ocasión hicieron los condenados revendedores.

RR: No recuerdo. Coméntalo por favor.

MV: Resulta que el precio de los boletos lo habían decuplicado, multiplicado por diez… fue una reventa espantosa. ¿Te acuerdas?

RR: Hasta ahora que lo comentas

MV: Sí, estaba retacado el teatro, la gente estaba por todos lados, mucha gente se quedó sin ver nuestro espectáculo. Todas esas cosas son las que nos han cimentado, "Losa Leyna", después de esa gira, ¿no?

RR: Sí. En esa mesa redonda que tuvimos con los artistas italianos, Zavattini fue uno de los que más se identificaba con lo nuestro, porque él sentía que lo que vio en nuestro espectáculo estaba de una manera similar o paralela a lo que él había realizado dentro del cine italiano. Nos decía "Ustedes están haciendo en la danza lo que yo he hecho en el cine italiano, reflejar la vida del pueblo, en la problemática del momento, pero desde luego con sus características particulares y en el medio de expresión que cada quien puede hacerlo; yo lo he hecho con la cinta filmada y ustedes lo han realizado con el movimiento. Sí, a través del movimiento del cuerpo". Esas palabras de un artista que yo admiraba tanto y que se me figura una de las personas inalcanzables en el mundo del arte… se expresara así de nuestra danza… nos sentimos altamente valorados.

MV: ¡Sí, cómo no!

RR: Todo eso fue muy bello. Comenta ahora todo lo que quieras del viaje, algunas anécdotas. Aunque de China me has dicho poco

MV: Anécdotas. ¿Tú te acuerdas de nuestra celebración de la Independencia? Llegaron los chinitos, nuestros guías, intérpretes, acompañantes, los jóvenes de allá. Entonces ellos comenzaron a bailar, pero sus bailes tradicionales, sin tocarse hombre y mujer ¿Te acuerdas?

RR: Sí.

MV: De pronto nosotros comenzamos con los nuestros.

RR: Manera de bailar, de galanteo de pareja.

MV: Sí, y empezaron a ruborizarse los chinitos. ¿Y te acuerdas que nos pidieron que por favor no nos juntáramos con los latinoamericanos, que eran un tanto desordenados, que no durara mucho la fiesta, que era un mal ejemplo?

RR: Sí.

MV: Bueno, pues te quiero decir una cosa a propósito de la anécdota. Uno de los latinoamericanos que era Carlos Fonseca, el héroe revolucionario de la Nicaragua contemporánea… (grandes carcajadas) No me digas nada. Estuvo allí con nosotros bailoteando; era un muchacho joven como nosotros.

RR: ¡Qué bien! Esto es para mí una novedad enorme. Había muchos norteamericanos, y los que más recuerdo fueron dos, porque ya pasado un tiempo tuve ocasión de volver a verlos con relativa frecuencia en casa de Adriana Siqueiros, quien hizo gran amistad con estos dos amigos, que por cierto nunca tuvieron problemas para regresar a Estados Unidos, al igual que nosotros.

MV: No. Nosotros conseguimos la visa para pasar por Estados Unidos en París.

RR: Yo me regresé por barco con toda la mala intención del mundo, tomé el trasatlántico en Cherburg, Francia, y me fui a Nueva York. Me pareció haber hecho una de las mejores inversiones porque hice un viaje fabuloso, una de las experiencias más interesantes, llenas de novedades y que quizá nunca volveré a hacer.

MV: ¿En cuál barco viajaste?

RR: En el Queen Mary.

MV: Ese barco ya está descontinuado.

RR: Sí, lo sé, es el trasatlántico en el que filmaron una película y que hoy en día es un importante cabaret de Los Ángeles. Bueno, dime algo más de la gente, del público, de los comentarios y críticas de la prensa. En China, ¿qué recuerdas al respecto?

MV: No, pues puros elogios, excepto en una ocasión. ¿Recuerdas aquella persona que era algo así como jefe de tramoya o algo así, en China?

RR: ¿En qué ciudad?

MV: No, iba con nosotros en el viaje; era una persona alta, robusta.

RR: ¡Ah! Mr. Li.

MV: No, él era uno de los intérpretes y un funcionario. Había otro que era Juanito.

RR: La otra intérprete, la joven Li, y el otro muchacho, Chinpiau algo así, el gordito.

MV: Al muchacho que le decíamos Juanito devino diplomático. En años relativamente recientes era Embajador de China en Chile. Al que yo me refiero era algo así como jefe de foro, el técnico teatral que nos acompañaba.

RR: No me acuerdo.

MV: En una ocasión nos molestamos por algo que pudo haber sido equivocación en las grabaciones, o en las luces, o no sé en qué y por alguna razón por primera vez en el viaje tuvimos una reacción tensa respecto de los colegas chinos, entonces él decía muy sabiamente: “No, ustedes están acostumbrados a que el público les aplauda mucho, y como este público no les aplaudió mucho, por eso están enojados, pero no es que no les hubiera gustado, sí les gustó pero no acostumbran aplaudir”. Captó que efectivamente había una equis tensión y que posiblemente estaríamos reflejando unos aplausos tibios.

RR: Por alguna problemática técnica.

MV: Nosotros lo estábamos achacando a la problemática de luces y de telones, y de no sé qué, pero él tenía muy claro: no nos habían aplaudido tanto como en otros lugares. Si eso fue una apreciación correcta o no, yo no sé. Pongo este ejemplo, porque fue la excepción, de toda una gira en donde nunca tuvimos problemas, ni con intérpretes, ni con guías, ni con organizadores, ni con nadie. Fíjate tú, una cosa, nosotros tuvimos una guía en Moscú que era una muchacha de habla alemana que se llamaba Irina.

RR: Me acuerdo.

MV: Era una jovencita y estudiaba también en la Universidad. Pues Irina devino en una etnóloga especializada en México.

RR: ¿Vino ella acá?

MV: Sí, en varias ocasiones a participar en algún congreso o en mesas redondas como especialistas. Devino en profesora de la Universidad, especialidad: México. También te quiero decir de una persona que me he vuelto a encontrar en organismos internacionales, una muchacha Wanda que conocimos en Polonia.

RR: ¿No era en Rumania o en Checoslovaquia?

MV: No, en Bucarest, una muy bonita.

RR: Pelirroja, divina y muy bien arreglada y vestida.

MV: Sí, muy bella y de origen polaco. Un día que voy a un Congreso Internacional a España y yo pensaba "Se parece a alguien que conozco". De pronto me dice: "Mario, ¿por qué no me saludas?". Era la famosa Wanda, ya como esposa del director de un importante museo polaco; una científica y académica, como el esposo, que venía a este congreso del

Consejo Internacional de Museos en Madrid. No, no era congreso; era una reunión Apac, se llamaba. Fíjate tú, a la gente que viene uno a encontrarse.

RR: Sí, una vez que me invitaron hace más o menos dos o tres años a la embajada de la República Popular China, pregunté acerca de un muchacho intérprete llamado más o menos Huan y me contestaron: "¿Un muchacho Huan? Es diplomático hoy en día" (carcajadas de los dos). Pienso que realmente fue una suerte para nosotros el haber podido estar en contacto con gente tan preparada y tan hermosa en todos sentidos. Su calidad humana era lo más valioso, pero también el conocimiento que tenían de su propio país, de su cultura y estaban muy bien documentados. También Li, la intérprete jovencita que tuvimos en China.

MV: ¿Li? Li-li-yuan

RR: Sí. Resulta que ella empezó a darme toda una exposición de la historia, costumbre ancestral de esos piececitos deformados de las mujeres, cómo, cuándo y el por qué habían sucedido todas estas situaciones. Me parecía tan precioso que nos ilustraran de esa manera, a la vez que nos ayudaban a traducir y a entender todo y a interpretar todo lo que veíamos y oíamos, ampliaba todo dando un panorama cultural de las experiencias que teníamos y que se relacionaba con ellos y su historia. Me parecía tan interesante y a la vez tan bello. Ahora que hablo de esto, dime qué recuerdas de lugares que visitamos, como la Muralla China, el Palacio de la Cultura en Shanghai.

MV: ¡Uy, qué viaje hicimos tan bonito! Recuerda el autobús en el que veníamos, que iba muy lento, muy lento, eran dos autobuses o minibases, ya no me acuerdo, entonces unos llegamos primero y después el autobús grande venía lentísimo y nos moríamos de la risa, cuando Chao, el otro joven intérprete...

RR: Sí, Chao era el nombre del chapeado: Chao Chin-pin.

MV: De lejos divisaba el autobús y decía "El gran camión se acerca, el gran camión se acerca, el gran camión arriba", con un lenguaje en español literario, y nosotros nos preguntábamos "Pues ¿cuál era el camión?".

RR: Pronunciaba zeta española.

MV: Sí, muy linda gente. Me estoy acordando de otra persona. En Moscú estábamos en un concierto de unas bandas sinfónicas en la plaza pública y nos fuimos encontrando con una muchacha bonita que nos escuchó hablar. Se nos acercó y comenzó a platicar en español y nos dijo que ella era de mamá mexicana y de papá soviético, pero que no podían salir de la Unión Soviética. Dijo que tenía muchas ilusiones, muchas ganas de salir, de conocer México y no sé qué, que ella estudiaba música. Allí acabó nuestro contacto, pero ¿en quién crees que devino esta muchachita? Luz Vernova.

RR: ¡Luz Vernona! Linda persona, se hizo muy amiga mía, logramos una profunda amistad, estuvo casada con el chelista mexicano Gabriel Germán, Gilberto… no me acuerdo en este momento del nombre, murió...

MV: Sí, murió de cáncer. Se trajo a su papá.

RR: El papá era también chelista.

MV: Chelista, profesor de música, él murió un poco tiempo después que ella. Fíjate, allí es que la conocimos en ese festival, ¿y te acuerdas del perfume?
RR: Ay, sí.

MV: ¿Y te acuerdas de la cancioncita?

RR: Te voy a decir una cosa, acerca del perfume, yo guardo una botellita.

MV: ¿Guardas?

RR: Y Luz Vernova, por la amistad que hice con ella, me platicaba acerca de su familia y del lugar en donde vivieron cuando ella era niña, en el centro de Siberia, y de toda la problemática que tuvieron durante la época de la II Guerra Mundial, cuando niña, especialmente en el campo de la alimentación, porque no existía, no encontraban azúcar por ningún lado. Yo le decía que a mí el azúcar no me hacía falta, ella sabiamente me decía, "Tú no te das cuenta pero el azúcar la tomas de muchas maneras en los alimentos aún cuando jamás te sirvas directamente en algún alimento un poco de azúcar, y en todos esos alimentos en que tú has ingerido azúcar, nosotros jamás los tuvimos". Me comentaba que a veces tenían una sola papa para que comiera toda la familia durante toda una semana. Primero se cocía de cierta manera, se tomaban el "caldo"; otros días se cocían o freían las cáscaras de la misma papa, otro día la fécula de la papa y así, seguía toda la semana. Tuvieron problemas de carencias alimenticias muy duros además de la falta de azúcar. Me decía que hasta se le había deformado la nariz por los granos que le salían en la cara, y que el doctor le decía que se debía a la falta de azúcar, pero no había manera de conseguirla.

MV: Claro, es que a esta muchacha le tocó la posguerra, que fue tan tremenda.

RR: Terrible, y además imagínate en un pueblo perdido en Siberia, pues todo eran carencias, carencias y carencias.

MV: Sí, como no.

RR: Mientras podían reponerse de los resultados de esas batallas de Stalingrado, muertes y más muerte, carencias, aislamiento, pérdidas y carencias y más carencias.

MV: Pues fíjate, qué vida la nuestra. Como que de pronto dice uno, ¡qué rica ha sido nuestra vida! No sólo por eso, "Losa Leyna". ¿Sabes en dónde te conocí?

RR: Mario, no me digas que me conociste en casa de unos amigos mutuos.

MV: No, yo te conocí a ti en el gimnasio de la Y femenil (YWCA), el de la Avenida Morelos y Artículo 123, jugando basquetbol.

RR: (risas) Hazme favor Mario. Sabes que me avergonzaba que la gente me conociera por jugar basquetbol y no por la danza. Me decía a mí misma "Esto no es posible".

MV: Claro, estabas en un equipo famoso e importante y eras muy importante dentro del equipo.

RR: Puede ser, pero yo sentía muy feo y me incomodaba, porque en aquel entonces la gente del medio cultural menospreciaba el deporte y todo lo que giraba a su alrededor, recientemente se ha revalorado nuevamente.

MV: Muchísimo.

RR: Pero a mi siempre me gustó hacer y experimentar de todo: corría, con obstáculos, jugaba basquetbol, hacía equitación o dábamos exhibición de danza en patines. Cuando una persona me reconocía y me decía "Tú eres basquetbolista ¿verdad?", siempre contestaba "Yo soy bailarina" (carcajadas).

MV: Deberías estar orgullosa.

RR: Ay Mario, ¡qué lindo! Me gustaría saber si tienes algunas otras anécdotas, pues pienso que éstas enriquecerán este trabajo, que aunque pueden repetirse, tus puntos de vista le dan un matiz diferente. Quisiera saber también de qué manera pueden haber cambiado tanto tu manera de pensar como los valores culturales que poseías antes de este viaje.

MV: Es muy clara la respuesta, te la voy a dar con una anécdota. Cuando ya de regreso a México, pasamos por la embajada mexicana en París para saber si teníamos algunas noticias de las familias, pues estábamos sin poder regresar. Uno de tantos días que fuimos a la embajada, estaba una especie de conserje de nacionalidad española y me dice: "Buen

hombre, ¿pues que está sucediendo aquí con usted?". "Nada, estamos esperando noticias de la familia". "¡No hombre! Pues mire lo que ha llegado, unos sobres que por Dios santo, mire cuántos sellos traen. ¿Bueno pero qué cosa es, qué cosa es, qué pasa aquí o qué, le va en ello la vida, o qué cosa?". Y ¿sabes qué cosa era? Un nuevo nombramiento del director de Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en donde me ascendía y me daba empleo de base (carcajadas). Tú dirás, después de irte tanto tiempo y que te llegue eso así, en el extranjero, cuando además estás comiendo un pan y leche al día, o si acaso una salchicha. Bueno, ¿por qué lo hacía este señor, que en paz descanse, que era Eusebio Dávalos Hurtado (director del INAH en ese momento)? Porque él partía de la base de que cuando uno viaja, se le abren los ojos, se le abre su mundo, cuando conoces otros países, otras culturas, otras personas, otras instituciones, automáticamente se te abre la cabeza, se te agrandan los ojos. Naturalmente eso es benéfico para este país: tener gente con mayor preparación, mayor criterio, mayor óptica, porque ha visto más, simplemente, porque ha estado en contacto con otras realidades que lo enriquecieron. Eso nos sucedió a todos, Losa, a ti en tu danza, a mí en mi oficio. Este viaje nos abrió los ojos en muchos sentidos y al pasar la vida y tener más experiencia, se nos han seguido abriendo más.

RR: Sí.

MV: Entre otras cosas, Losa Leyna, somos más tolerantes.

RR: También siento eso. La mayor tolerancia se debe a la edad, la maduración, transformación, consolidación de nuestras ideas, la manera de ver la vida y el mundo que nos rodea y cómo somos capaces de aceptar los cambios. Ya no es todo alegatos, sino más comprensión. Podrás estar o no de acuerdo, pero existe mayor tolerancia y comprensión, y puedo cambiar si recibo razones sólidamente fundamentadas y palpablemente demostrables. Ya no me caso sólo con mis ideas, si te puedo decir que esto no ha sido frecuente en toda mi vida, pero quizá más de una vez he tenido esa experiencia y considero que de alguna manera puede haber sido positivo para mí. Ahora que acabas de hacer este comentario y sin dejar de apreciar tus propios valores de antes, ahora y siempre, como una persona muy preparada y competente sobre todo en las actividades específicas de tu

profesión, creo que este viaje que hicimos un grupo de jóvenes de distintos campos de la cultura mexicana trascendió de maneras diversas en nuestra vida, a veces en el ámbito íntimo, personal, y en otras público, mediante distintos reconocimientos como pueden haber sido premios, felicitaciones, homenajes, o mejores condiciones laborales, o nuevas responsabilidades en nuestro campo de trabajo, aún cuando no se haya dado a conocer de manera global la trascendencia de nuestra gira del 57 por otros países y la gloria que significó para México.

MV: Sí, en su momento no se comprendió, pero ahora ya podría comprenderse más. En ese momento fuimos "aventados", porque estuvimos en países con los que México no tenía relaciones.

RR: Sí, claro, acuérdate de Checoslovaquia, Rumania que apenas tenían una legación y en China absolutamente ninguna relación fuera de los pequeñísimos grupos de mexicanos amigos de la China Popular Nacionalista. Sí, íbamos de "aventados". ¿Conoces la anécdota de cuando Ruiz Cortines le preguntó al entonces director del INBA, Miguel Álvarez Acosta, cómo iba nuestro viaje? Había el antecedente de que nos habían amenazado de cesarnos. "Pues así está la situación, señor Presidente". ¿Sabes qué le contestó? Movió así la cabecita y dijo "¡Ah qué muchachos, ah qué muchachos!" (carcajadas). A mí el licenciado Álvarez Acosta me había dicho "Mire Rosita, hay problemas pero yo me voy hacer un poco de la vista gorda; les voy a prestar el vestuario que necesitan y así como que no voy a ver que se van, porque ya empezaron a llamarme la atención". Poco más tarde me dijo "No les permito nada" (carcajadas). Me dijo "Lo siento en el alma, pero yo no puedo ayudarla por órdenes superiores, aunque se vayan en forma particular". Quizá por esa razón salió en la portada de la revista *Siempre* una caricatura del licenciado Álvarez Acosta entreabriendo una puerta que creo que dice INBA, diciéndonos tímidamente adiós, y con una maleta que dice a Moscú o a la URSS al festival o algo así. Desde luego que hubo ese tipo de problemas, cuando estuvieron mandando los recortes que tengo idea que Emilio Carballido fue el encargado de hacerla.

MV: Sí, Emilio.

RR: Cuando Emilio estuvo mandando todos esos recortes, las autoridades fueron cambiando su actitud; te das cuenta inclusive cómo la misma prensa fue cambiando su actitud agresiva y crítica malsana poco a poco. En un principio se referían a nosotros como los comunistoides que habíamos invadido el INBA. Poco después decía "Los soviéticos se roban el ballet *La Manda* para filmarla en Moscú. ¿Con qué derechos lo hacen?". Muchas cosas de este tipo fueron publicadas, pero poco a poco las cosas se fueron calmando. Te das cuenta que así como cambia la política, van transformándose los ojos de las críticas y tienes estos testimonios a través de la prensa. Realmente nuestra labor y esfuerzo durante la gira, fue la causante de toda esa transformación, unida a las nueve obras coreográficas de la danza moderna mexicana que conformamos en un solo y extraordinario programa.

MV: ¡Sí cómo no! Hay cosas que son bien importantes, verdaderamente importantes.

RR: Mario, si no hay otra cosa que tú quieras comentar, te agradezco infinito que una persona de gran cultura y que tiene los puntos de vista de valoración del arte a nivel internacional, que me hayas dado todas estas impresiones. Ha sido muy positivo y enriquecedor. Te agradezco muchísimo tu gran aporte a este trabajo.

MV: Prometo no volver a hablarte en chino delante de tu grabadora.

RR: No, qué lindo me encanta, me transporta a tres décadas atrás (carcajadas). Hasta luego Mario.

Charla de danza con Rocío Sagaón, conducida por Felipe Segura, Cenidi Danza, México, 22 de octubre de 1985. Transcripción de Felipe Segura. Captura de Mónica Hernández Ibarra.

Felipe Segura: Señoras, señores, muy buenas tardes. El Instituto Nacional de Bellas Artes a través de su Centro de Información y Documentación de la Danza y el Departamento de Acción Cultural del ISSSTE presentan una más de nuestras Charlas de Danza. Esta mañana tenemos a una de las personas que fueron estrellas en la danza mexicana: Rocío Sagaón. La cual nos da mucho gusto tener aquí.

Rocío Sagaón: Qué tal Felipe, mucho gusto, encantada de verte después de tantos años.

FS: A ti sí que hacía mucho tiempo que no te veía, pero sigues preciosa.

RS: Muchas gracias.

FS: Rocío, yo quisiera que para comenzar nos dijeras cómo fue que llegaste al mundo de la danza. Me imagino que eras una niña a la que le gustaba, pero tú dinos con tus palabras cómo llegaste a este mundo.

RS: Bueno, llegué a este mundo realmente con el espíritu de ser bailarina, porque cuando tenía ocho años conocí a un bailarín que se llamaba José Antinus. Yo no sé si este hombre ya murió o anda por allí regado en el mundo ¿verdad? Este hombre vivía en Yucatán, vivió en nuestra casa. Llegó a ensayar con su compañera que era princesa de la isla de Bali. Esta pareja era para mí una maravilla porque en las noches se ponían a ensayar, hacían sus cargadas, sus caídas y todo eso, y a mí me fascinó. Yo tenía en ese entonces siete u ocho años. Y cuando los vi, quedé fascinada y sellada para siempre para ser bailarina. Entonces, recuerdo que cada noche después de los ensayos, él se despedía de mí con un beso en la frente, y este beso era para mí eterno, indicaba que ya era mi sello de bailarina.

FS: ¡Qué bonito!

RS: Muy bonito, de veras. Después tuve la oportunidad de entrar a tomar unas clases de ballet clásico con Nina Shestakova en Mérida. Después, nuestra familia se mudó a México y seguí con una maestra de ballet clásico que se llamaba, o se llama no sé, Amalia Rodríguez, es yucateca, que tenía con su madre una escuela primaria en la Colonia Álamos, donde yo vivía. Y al mismo tiempo que hacía mi primaria tomaba ballet clásico. Y por supuesto bailé de puntitas con las rodillas bien dobladas y las manos como araña, ya te imaginaras ¿no? Y los juanetes sufriendo. Pero después, cuando cumplí quince años, con la idea que yo tenía que seguir bailando, mi hermano me acompañó a San Diego, allí a la Academia de la Danza Mexicana. Esto fue en 1948, yo tenía quince años. Allí me dijeron: "Aquí no hay ballet clásico, tiene que ir a la academia de Nellie Campobello". Entonces, recuerdo que venimos aquí y por alguna razón ese día no había inscripción, algo pasó, no fue posible, y me dijeron que regresara a San Diego. Entonces yo regresé un día y voy viendo una cantidad de bailarinas con faldas abiertas de un lado, bailando fantástico, eran la alumnas de Ana Mérida. Y cuando vi eso dije "Esto es lo que quiero, esto". Y allí fue cuando me inscribí con Josefina Rojas, que era la secretaria de Ana Mérida. Allí inicié mi carrera de bailarina ya en serio.

FS: ¿Con quienes te tocó tomar la clase?

RS: Bueno, en esa época me tocó trabajar—creo que tú estabas también—con Sergio Unger, con Nini Theilade —que nos puso una coreografía con música de Saint-Saëns— creo que tú estabas ¿no?

FS: No, pero sé de lo que me hablas.

RS: Te acuerdas ¿no? Después vino Anna Sokolow, en 48, y fue la primera vez que tuvimos un contacto impresionante. Estaban los hermanos Silva, estaba Gloria Mestre.

FS: Nosotros...

RS: Tú, Guillermo Keys, Rosa Reyna, Martha Bracho, Raquel Gutiérrez.

FS: ¿Ese fue tu debut profesional Rocío?

RS: Mi debut profesional fue realmente en *El Sueño de una noche de verano* que se presentó en el Palacio de Bellas Artes, y Ana nos montó una danza campesina, sí, de hadas, allí estábamos...

FS: ¿Ana Mérida o Anna Sokolow?

RS: Ana Mérida. Y allí fue la iniciación. Yo recuerdo que salí de un extremo al otro corriendo, y esa era toda mi actuación.

FS: Pero ya era en Bellas Artes.

RS: En Bellas Artes, profesionalmente, y el corazón latiendo como te imaginarás.

FS: Yo me acuerdo de ti, estabas muy jovencita casi una niña, cuando la Ópera de Bellas Artes, con Anna Sokolow.

RS: Allí claro, cuando Anna Sokolow vino a montar las coreografías de las Óperas, pues allí estábamos en todo: *Mefistófeles*, *Carlota*, *Carmen*, *Orfeo*, todas esas.

FS: Y luego hicimos una exhibición.

RS: Claro, claro. Divina...

FS: Y luego mira, yo me voy de México y cuando regreso ya te encuentro gran estrella. Platícame qué pasó en el intermedio.

RS: Bueno, la verdad es que eso de "gran estrella" yo nunca lo he pensado.

FS: Pero yo sí, y el público también.

RS: (ríe) Tú sí ¿verdad?, pero yo no. La cosa es que es que tuve la suerte, la oportunidad de trabajar con todos los compañeros, con los maestros, como Xavier Francis, vino después José Limón, más tarde vino Merce Cunningham. Todos los maestros huéspedes que apoyaron este movimiento de danza. Y luego, el compañerismo y el entusiasmo de la danza que había en esa época lo envolvía a uno, pues estaba dedicada noche y día ¿verdad? Yo recuerdo que empezábamos a veces ensayos en la mañana, a las siete de la mañana en el teatro, ensayos de orquesta, después íbamos a clases, después regresábamos a ensayar, o sea, todo el tiempo, hasta la noche.

FS: Completamente dedicados.

RS: Dedicados completamente. Y realmente sin ningún interés, no pensábamos en el dinero. Estábamos dedicados a la danza de corazón, tú lo sabes, y yo creo que eso, más el apoyo de los artistas pintores, escenógrafos, músicos y todos los literatos y los dirigentes como Carlos Chávez, Miguel Covarrubias que realmente tenía unas ganas de que las cosas se hicieran. Pues todos colaboramos para este asunto.

FS: A ver, platícame muy particularmente cuál fue tu primer solo.

RS: Uy, mi primer solo...

FS: Que ya te produjera mucha emoción, y ya supieras que era una gran responsabilidad.

RS: Pues realmente hubo varios ¿no? No podría decir. ..

FS: El primero, primero.

RS: Bueno, para mí, mi primer solo fue ese de *El sueño de la noche*...

FS: El de la atravesada del foro... (risas)

RS: Fue mi primer solo, aunque no era solo.

FS: Pues realmente lo era ¿no?

RS: Realmente sí. Después bailé en coreografías, como *Los gallos*.

FS: No, eso ya eran estelares, ya no eran solos. Yo me refiero antes de que llegara a la etapa en la cual uno te veía en los ballets en roles absolutamente estelares. Y además de estelares, eras el único personaje femenino en el foro.

RS: Bueno, sí, claro.

FS: Como en *Los gallos*, como en *Zapata*, pero yo me refería a un poco antes, cuando ya empiezan a darte más responsabilidad.

RS: Bueno, realmente, trabajando en el grupo de Ana Mérida allí tenía unas partes en las coreografías que ellas hizo, por ejemplo *Norte* con música de Luis Sandi, allí teníamos unas partes Guillermo Arriaga, Antonio de la Torre, Olga Cardona, y bueno, todos... Rosalío Ortega, Juan Casados. Éramos el grupo de Ana. Beatriz Flores...

FS: Y los más jovencitos.

RS: Y los más jovencitos, sí. Y yo creo que una de las coreografías que me encantaba era *El pájaro y las doncellas*. Éramos tres mujeres: tres doncellas, tres caballos y el pájaro que hacía José (Silva). ¿Te acuerdas? Que daba unos saltos inmensos, y me encantaba esa coreografía. Y luego Guillermo Keys hizo una coreografía que se llamaba *Fecundidad* y allí teníamos una parte principal, digamos, un hombre y una mujer, y todos los que nacían en esa pareja.

FS: De ese ballet yo tengo muy “malos recuerdos”.

RS: Tienes unos malos recuerdos. Lo estrenamos en Guatemala.

FS: Pues déjame decirte por qué. Y me agrada decirlo porque es una anécdota especial. Nosotros estuvimos becados en Nueva York y el maestro Yeichi Nimura y Lisan Kay nos pusieron, cuando ya supieron que íbamos a volver a México, una danza que el último día de clases cada uno de nosotros la bailó, naturalmente nos aplaudieron. Y sorpresa cuando vimos que *Fecundidad* era esa danza... me refiero a Salvador Juárez y yo. Fuimos y le dijimos hasta la despedida a Guillermo Keys por plagiario... ¿Ves por qué no tengo buen recuerdo de *Fecundidad*?, pero para ti fue importante.

RS: Muy importante, claro. Y me acuerdo que la estrenamos en un teatro al aire libre...

FS: Decías en Guatemala.

RS: En Guatemala, sí. A Ana la invitaron, yo creo que fue una invitación a través de su padre, y fuimos el grupo de Ana, con estas coreografías de ella que tenían una influencia fuerte de Katherine Dunham. O sea, había en los movimientos esta cosa negroide, libre, que ella captó muy bien. Todos bailamos con un entusiasmo verdadero.

FS: Tenía sabor ¿verdad?

RS: Mucho sabor, sí. El estilo de ella era realmente excepcional en esa época, todos la seguimos con gran admiración en esta temporada. Muy importante. Después, cuando este grupo se disolvió, como era lógico, como todos los grupos se disuelven, nos integramos a la Academia de la Danza, y ya entramos con más cariño a trabajar las otras coreografías, ya era cuando trabajamos con Rosa Reyna, con Raquel Gutiérrez, con Martha Bracho en tantas coreografías. Y ensayamos por horas, felices allí.

FS: Cómo no se habrían de enriquecer con tantos coreógrafos tan diferentes ¿verdad?

RS: ¿Verdad? Corríamos de un salón a otro... terminábamos un ensayo con uno y corríamos a otro. Y nada más nos daba tiempo, te digo, de tomar un jugo a algo, y llegábamos a trabajar, bueno, recuerdo ahorita que aquí Rosa, me acuerdo como trabajábamos *Gorgonio Esparza* ¿te acuerdas? la coreografía ésta que nos encantaba y *La Manda*.

FS: ¿Qué hacías en *La Manda*?

RS: En *La Manda* trabajé el papel de La otra. Esa coreografía la hizo originalmente Rosa para Raquel Gutiérrez, y después, cuando Raquel ya no lo pudo hacer, yo tomé su papel.

Rosa Reyna: La plañidera, Martha, Beatriz y tú.

RS: Exactamente, las plañideras. Cuando Raquel hacía La otra, nosotras hacíamos las plañideras. Trabajamos con un gusto Raquel y Rosa, y todos los muchachos, muy entusiastas.

FS: Yo siempre he hablado de que todos hacían coreografía, pero hasta ahora estoy pensando que el elemento bailarín, qué favorecido salía con tanta gente manejándolo en diferentes direcciones.

RS: Claro.

RR: Lo que yo quiero decir es esto, me tocó, por fortuna, tener a tres encantadoras bailarinas como son Rocío, Beatriz y Martha Castro.

FS: Beatriz Flores.

RR: Beatriz Flores. Esa parte para mí era muy importante. La gente no le daba importancia a las Plañideras, pero allí se expresaban todos los sentimientos apagados y contenidos de los tres personajes; eran como una semblanza de las emociones contenidas. Eso sentía yo.

Pero si no he contado con estas bailarinas, como Rocío Sagaón, todas ellas fuego y pasión, pienso que nunca hubiera hecho esa danza.

RS: Bueno, es lo que decíamos hace rato, que hubo un momento que nos complementábamos. Eran los músicos, los coreógrafos, los bailarines, era realmente apasionante.

RR: Pintores y escritores.

RS: Todos, claro. Más o menos ese año, 51, nos becaron, a Guillermo Keys, Martha Castro, Valentina Castro, Beatriz Flores y yo. Y los cinco nos fuimos a trabajar en los cursos de verano de Cunnecticut College y de Jacob's Pillow, y allí tuvimos la oportunidad de conocer más a Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón y a las alumnas de Martha Graham, y a alumnas también de José y de Doris.

FS: Y Ted Shawn.

RS: Y después, en Jacob's Pillow fuimos a ver a Ruth St. Denis y Ted Shawn. Tomamos dos clases de Ruth St. Denis; eran maravillosas. Esta mujer llegaba y lo primero que hacía era ponerse de cabeza, porque hacía yoga. Sus orígenes eran hindúes ¿verdad? Ella había estado en la India bastante tiempo y tenía en su danza todo lo que es el Oriente, toda la rítmica, todo el sentimiento y sobre todo el respeto... a la danza.

FS: La mística

RS: Si, mística totalmente. Entonces allí nos presentamos como alumnos y después presentamos nuestros trabajos, porque al final de cada semana presentábamos pequeñas coreografías, realmente era muy interesante. Y Ted Shawn nos daba consejos. Él estaba muy contento de que los mexicanos habían llegado a trabajar. Muy emocionante ¿no? Nos enseñó fotografías de un grupo que él tuvo; eran como veinticinco hombres, todos estaban rapados.

FS: Y semidesnudos.

RS: Semidesnudos... Tú has visto fotografías de esto ¿no? Eran fantásticos porque eran danzas de dioses de la India, que él hacía con estos hombres, y utilizaba los movimientos de danza contemporánea combinados con movimiento, digamos, de Shiva, de Krishna, todas estas posiciones de brazos lo hacía Ted Shawn. Y Ruth St. Denis igual, entonces estaban tan inspirados del Oriente.

FS: Ha de haber sido maravilloso trabajar con gentes que ya eran casi leyenda ¿verdad?

RS: Sí, era sorprendente realmente.

FS: Y luego la suma de personalidades de la danza contemporánea.

RS: Sí, eso fue muy, muy bueno.

FS: Oye Rocío, ¿y bailaron también allá *Tonantzintla*?

RS: Si, allá bailamos *Tonantzintla*.

FS: Ha de haber sido padre...

RS: La verdad es que José Limón había planeado esta coreografía con Miguel Covarrubias, inspirados en la iglesia de Tonantzintla, y él estuvo trabajando esta coreografía para presentarla como ejercicios, pero se volvió una coreografía redonda ¿no? También estuvimos trabajando, del repertorio de Doris Humphrey, la *Pasacalle* de Bach.

FS: Preciosa obra.

RS: Que es una coreografía maravillosa, y allí también tenía yo el papel importante de la mujer. Recuerdo que cuando estuvo Doris Humphrey haciendo la selección de bailarines,

éramos como treinta, que estábamos haciendo los movimientos en las diagonales. Después de treinta quedamos quince, después diez, después cinco. Y yo decía, "De esto tiene que salir Martha Castro", porque a mí me fascinaba cómo bailaba Martha. Beatriz y Valentina felices de que Martha... Y de pronto todos se fueron y me llamaron a mí y yo dije "Ya, estoy perdida porque ya no voy a salir aquí en esta coreografía". Y cuando dijeron, "Sí estás en ésta coreografía". Yo emocionada, y pensaba que no iba a salir en nada, pero estaba realmente muy interesante trabajar. Cada paso, cada momento coreográfico de ella, lo explicaba, porque era un estudio del mundo...

FS: Y musical a muerte.

RS: Y musical, claro, sí.

FS: Que emoción, fue una verdadera audición para elegirte.

RS: Sí, era de nervios. Sudaba uno más que de trabajo físico, de nervios. Y después cuando vinieron a México se presentó aquí, en una de las temporadas.

FS: Ah, ¿entonces *Tonantzintla* y *Pasacalle*, primero las bailaron allá?

RS: Allá, y después se presentaron aquí. *Tonantzintla* se presentó aquí en una de las temporadas.

FS: Pero no deben haber presentado *Tonantzintla* con esa riqueza de escenografía e iluminación.

RS: No, con mallas. Aquí se presentó con todo, la escenografía y el vestuario tan barroco, tan bonito.

FS: Yo me acuerdo cuando se levantaba el telón qué impacto llevaba uno con esa riqueza de colorido, y ustedes un segundo estáticos, era verdaderamente como un retablo allí, vivo, precioso.

RS: Sí, fantástico.

FS: Y a la vez tan sobrio, el puro arco de *Tonantzintla*...

RS: Era muy bonito... Y cuando fuimos a esa gira por la Unión Soviética, China. En China nos pidieron bailar *Tonantzintla*, pero la filmaron. Esas dos coreografías, *La Manda* de Rosa Reyna y *Tonantzintla* las filmaron. Y lo más curioso es que nuestra escenografía no llegó a tiempo, porque estaba en Rusia, estaba en Moscú todavía, se atrasó el tren, o quién sabe, algo pasó. Los chinos en dos días hicieron una escenografía formidable, con nubes, con bolitas orientales y pusieron el Popocatépetl, el Iztaccíhuatl allí, y otros barroquismos chinos ¿te acuerdas? eran geniales.

FS: ¡Qué maravilla!

RS: Geniales. Porque en dos días, yo no sé cuántos chinos trabajaron, pero salieron con nuestra escenografía.

FS: Pues hay tantos chinos... han de haber sido millones ¿verdad?

RS: Lástima que no tenemos copia.

FS: Pero fíjate que nosotros estamos haciendo un trámite, porque ya Rosa nos había platicado algo con respecto a Moscú y un famoso director, y ahora que tú mencionas esto. Estamos haciendo un trámite porque son documentos históricos más valiosos para nosotros que para ellos

RS: ¿Verdad? Yo creo que sí, ellos han de tenerlos allí archivados ¿no?

FS: A ver si lo logramos, yo creo que ahora de gobierno a gobierno. Tal vez, yo tengo confianza.

RS: Ojalá. Sí, sería interesante tenerlos.

FS: Ahora diste un brincotote hasta la Unión Soviética. Vamos a regresar. ¿Cuál fue tu primer rol estelar? De toda esta serie de *Gallos*, *Zapata*, *Tonantzintla*, todo eso...

RS: Bueno, yo creo que *Zapata* realmente ¿no? Fue una coreografía muy importante para mí, para todos.

FS: Sabemos que la estrenaron en...

RS: En 53 en Bucarest. ..

FS: En Bucarest. Sí, estuvo Guillermo Arriaga aquí y nos platicó todas las peripecias que pasaron de ida, de vuelta, y cómo se quedaron sin la documentación ¿no?

RS: Les platicó todo, sí claro.

FS: Pero platícanos tu versión, tu impresión.

RS: Bueno, es interesante el nacimiento de esta coreografía porque nosotros éramos cuatro bailarines a quienes nos invitó el Instituto de la Juventud a Bucarest. Éramos Antonio de la Torre, Olga Cardona, Guillermo y yo. Entonces nos pusimos a trabajar en un lugar que alquilamos y que pagaba Miguel Covarrubias, en el mero centro, por Pino Suárez, en un lugar tremendo que era chiquito, polvoso, terrible. Abrías las ventanas y era un basurero porque era el cubo, toda la gente de ese edificio tiraba allí su basura. Era tremendo. Allí nació el *Zapata* y trabajamos Guillermo y yo en esto, también en otras coreografías que hicimos nosotros, como *Janitzio* de Revueltas, por ejemplo. Y construimos un programa de danza contemporánea, o danza moderna—como la llamaban entonces—y un programa de

folclor. Teníamos Veracruz, Michoacán, Jalisco, las danzas típicas. Por ejemplo de Michoacán la *Danza de los viejitos*.

FS: ¿Y tú salías de viejito?

RS: Claro, los cuatro (risas). Los cuatro hacíamos de viejitos, de huapangueros, de jaliscienses, y los cuatro hacíamos las danzas modernas.

FS: Lo que yo no me explico es a qué horas se cambiaban.

RS: Como desesperados, entre el sudor y los nervios, rápido de una coreografía a otra. Y presentábamos los cuatro un programa con dos partes. Y durante el festival de Bucarest, te decía que fuimos invitados por el Instituto de la Juventud. Y estuvimos presentándonos varias veces en el Festival y tuvimos oportunidad también de ver otros grupos. Y cuando regresamos a México, estrenamos el *Zapata* y las demás coreografías se disolvieron, se perdieron.

FS: ¿Tú habías hecho alguna de las coreografías?

RS: Sí, por ejemplo yo hice una que se llamaba *El ánima sola*, también con música de Revueltas, y *Janitzio*. Hicimos cada quien nuestros pininos. Guillermo hizo también otra que tenía que ver con las Meninas de Velázquez. Era una coreografía que hizo para Olga y Antonio. Era una Menina, y era un romance...

FS: ¿Antonio quién era?... el perro.

RS: Antonio era el viejito que se casa. En un romance español, creo que del siglo XII, no sé de cuándo, que se casa con esta niña, y que ella... es un romance normal que no puede vivir con este viejito... y se enamora del sirviente, algo así. Pero muy bien, con los trajes realizados, todo hecho con ese gusto que teníamos en esa época.

FS: Oye Rocío yo me imagino que tú para la creación del *Zapata*, tú debes haber sido un factor importantísimo, algo así como co-coreógrafa, además de una musa inspiradora.

RS: El trabajo que hicimos Guillermo y yo, como hemos sido tan amigos, en ese momento éramos, como se dice, uña y carne. Entonces al momento de hacer la coreografía, realmente era proponer movimientos, uno y otro; decíamos "Sí, vamos a hacer éste. No mejor cambiamos aquí". Tú sabes ¿no? que cuando trabajas en equipo brota un trabajo en conjunto, era de los dos, realmente.

FS: Claro.

RS: La idea es de él, obviamente. No se exactamente de donde vio la idea, si alguien se la sugirió, o él, a través de sus lecturas. Pero la realización, sí puedo decir con toda libertad que es de los dos.

FS: Es lo que yo me imagino. Ahora, si oyes la versión de él es muy divertida. Porque dice que él cuando concibió *Zapata* quería caballos en escena, y pistolas, y cananas y rifles, y el estruendo revolucionario... (risas). Y cuando uno ya conoce el ballet, y ve una pareja, pues dice uno "Todo lo que tuvo que eliminar".

RS: Para llegar a esa síntesis, sí, claro.

FS: Pero una síntesis estupenda. Mira, yo no sé la impresión del público, pero tu rol, este rol múltiple de la Patria, que es la madre, que es la mujer, a mí se me hace de los roles más logrados y más maravillosos en todo el terreno de danza, sea clásica o contemporánea.

RS: Sí, claro. Pero no son nada más los movimientos, porque Miguel Covarrubias nos estimulaba mucho enseñándonos grabados de Posada, por ejemplo; pinturas de otros pintores, lo que piensan de Emiliano Zapata; leyendo sobre la Revolución, y dándonos ideas, y él fue el que diseñó el vestuario. Y Luis Covarrubias diseñó la ferma de atrás, o sea la escenografía. Pero el vestuario, la idea de las cadenas fue de Miguel. O sea que en

realidad fue, no un trabajo de dos, sino un trabajo de tres más el músico. Porque esa música ya estaba hecha: *Tierra de temporal*, y Guillermo la escogió atinadamente.

FS: Rocío cuando ves a *Zapata*... ¿la has visto recientemente?

RS: No la he visto, no he tenido la oportunidad.

FS: Yo te iba a preguntar, ¿qué sientes?

RS: Pues yo no siento nada porque no la he visto...

FS: Yo te quería preguntar. Debes verla.

RS: Un día de éstos. Aunque yo pienso que estas coreografías tuvieron su tiempo y su momento importante. Y que quedan en el recuerdo de la gente y en las filmaciones que se han hecho.

FS: No, fíjate que yo no estoy de acuerdo contigo. Yo pienso que todo lo que he visto, y siempre aquí insisto, de danza moderna o contemporánea, sí hay ciertas obras que han atravesado el tiempo, que deberían estar en un repertorio. *Zapata* es actual, y hay otra cantidad de obras que deberían de estar vivas.

RS: Bueno, yo pienso que sí deberían estar en un repertorio ciertas coreografías valiosas, pero que los artistas, los coreógrafos, no deben quedarse en eso, sino que deben seguir creando nuevas cosas, porque no puedes vivir del pasado ¿verdad?

FS: Claro.

RS: O sea, tenerlo como un material que existió, valioso hasta la fecha.

FS: Como piezas de museo.

RS: Exactamente, pero seguir adelante.

FS: Pero de todas maneras cuando ve uno algunas de estas obras, sí se da uno cuenta que lo que tenían que decir en ese momento sigue siendo válido e importante. Porque ahora tantas obras, que también podríamos clasificar como piezas de museo, pero que ya no tienen contacto con nosotros, se quedaron en su momento. Como *El Espectro de la rosa* que siempre tomo de muy buen ejemplo, que ojalá nunca lo volviera uno a ver ¿verdad? porque pertenece a ese momentito. Pero ya hablando en general de la danza, y en espacial de la danza mexicana, a mí me gustaría que alguien me dijera qué obras deberían montar estos grupos actuales.

RS: Pues ya lo han hecho. Por ejemplo, yo sé que Guillermo con la Compañía Nacional de Danza ha montado alguna de sus coreografías.

FS: Si, montó *El sueño y la presencia*. Y *Zapata*, que está desde hace tiempo.

RS: Y yo creo que también *La Manda*, ¿no?

RR: Se filmaron once cortos, o doce, con diferentes obras de la época de oro de la danza moderna, con características nacionalistas. La danza contemporánea tiene otras características, temáticas, vestuario.

RS: Claro, es muy importante lo que dice Rosa, que en esa época estaba también la temática, era poderosa. Era algo que jalaba, eran los huesos realmente de la creación coreográfica, dancística. Y por ejemplo ahora en la danza contemporánea hay temáticas, digamos, más abstractas o más universales.

FS: O no temática ¿verdad?

RS: O danza pura, simplemente, sin temática.

FS: Ahora, *Los gallos*, háblanos de tus impresiones de *Los gallos*.

RS: ¡*Los gallos*! Sí, con el Farnesio ¿verdad? Pues igual con *Los gallos*, era un trabajo de equipo, juntos pensábamos en los movimientos. Pero hay una cosa que Farnesio sabía con más claridad, era lo que quería hacer, tenía en su cabeza más claro la línea de su trabajo general. Sabía precisamente qué quería con estos gallos, qué quería con esta mujer, qué representaban, qué símbolo eran, y lo logró muy bien, muy bien. Y también Cosío, el que hizo la música especial para esta danza. Raúl, fue muy atinado.

FS: Que yo sepa *Los gallos* creo que lo tiene Gloria Contreras en su repertorio ¿verdad?

RS: Sí, ella lo tiene.

FS: Claro que sí, la que baila no me convence.

RS: Yo no lo he visto, pero sí he sabido que lo tiene. Hay coreografías, como dices tú, que perduran. Sería interesante que se siguiera ese camino, pero no está pasando nada.

FS: Pero yo me imagino que es porque se descontinuó. Pero veo como remedio que si nosotros pudiéramos recuperar estas coreografías, mostrarlas a la muchachada nueva, a la mejor algunos de ellos recogerían el mensaje.

RS: Posiblemente.

FS: Y lo harían. Porque no pueden ser tantas danzas abstractas, tanta...

RS: Sí, es mucha.

FS: O que hacen temas universales, pero que no llegan a esa categoría porque no tienen un punto de partida, como debe ser, nuestra nacionalidad, nuestro sentir, nuestra manera de pensar.

RS: Bueno, para los que pensamos así, porque quizá otros piensan de otra manera. Por eso sale lo que están haciendo ahora.

FS: Oye Rocío, y las impresiones que tú tienes de las gentes como coreógrafos con los que tú trabajaste ¿quién te fue más agradable, con quién te sentías en más comunión?

RS: Esa es una pregunta bien interesante porque en el momento que tú estás trabajando en una obra con un coreógrafo que al mismo tiempo es tu amigo, en ese momento esa persona es la más importante y la más querida, y con esa persona entregas todo tu esfuerzo emocional y físico. Y yo creo, y digo con sinceridad que a mí me pasó así. Cuando yo trabajaba con Rosa realmente poníamos todo lo que era de nuestra parte con cariño. Y después de trabajar íbamos a comer juntos, y seguía la cosa. Cuando era con Guillermo Arriaga era lo mismo, cuando fue con Raquel (Gutiérrez), hicimos *La Valse*, *Uirapurú* varias coreografías que trabajamos en un equipo. Con John Sakmari hicimos este dúo, no sé si lo viste.

FS: ¿*Ellas*?

RS: *El encuentro*.

FS: ¿Cuál era, el de los espejos?

RS: Bueno, es que era un dúo, pero la cosa de los espejos era dentro de la danza.

FS: Pero era *El encuentro*, ¿verdad?

RS: *El encuentro*, sí. Pero éramos nada más él y yo. Yo tenía un vestido amarillo, me encantaba en esa época el amarrillo, ahora ya no.

FS: Te va muy bien con tu piel.

RS: Quién sabe... ya se sabe que Rosa (Reyna) trae amarrillo. Volviendo a esto, con cada persona y con cada coreografía en ese momento das todo y es importante.

FS: Sabes que otra de las conclusiones a las que uno llega cuando oye uno hablar mucho de esa temporada, es que todos eran muy amigos, eran muy familiares, eso propiciaba un ambiente maravilloso de creación.

RS: Claro, era importante, claro.

FS: Yo me imagino el lugar del coreógrafo, porque pienso en todos los coreógrafos debutantes ¿verdad?

RS: Exactamente.

FS: Pues tienen que haber sentido mucho más valor teniendo a todos sus elementos como bailarines, obedientes y amigos.

RS: Exactamente. Sabes que yo me salí de la Compañía de Danza cuando yo empecé a sentir que estaba entrando la burocracia en los bailarines. Por ejemplo, yo recuerdo que trabajamos en el Auditorio, y llegaban las dos de la tarde y ya algunos bailarines estaban viendo el reloj, como las oficinistas, y vámonos, dejaban a mitad el trabajo y se iban. Y yo decía, ¿pero como es posible? Si nosotros estábamos acostumbrados a trabajar, concluir el ensayo dos, tres, cuatro de la tarde, la hora que sea, pero terminar el ensayo y después ya gozar del estar juntos, o de tomar un café, o de lo que sea. No porque ya son las dos hay que irse. Y luego empezaron a llegar tarde en las mañanas, y habían sanciones en el sueldo, y entonces empezó a entrar la burocracia y yo dije "Yo me voy, yo no puedo trabajar en este ambiente". Y de veras que renuncié, y al poco tiempo, yo creo que Ana Mérida suspendió a todos los bailarines, hubo una cosa tremenda.

FS: Los corrió, no los suspendió, los corrió, los sacó a empujones.

RS: Los corrió. Yo estaba feliz de haberme salido antes de esa tremenda cosa, ¿no?

FS: ¿Y no extrañaste después todo este barullo en el que habías estado metida toda la vida?

RS: No lo extrañé porque la nueva vida que tuve, que he tenido ha sido muy interesante. Vivir en el campo, y claro, también he trabajado en la danza en Jalapa y teniendo a mi familia y mis niñas, y muchas cosas creativas qué realizar.

FS: Importantes en la vida.

RS: Importantes. Y luego incursioné en el grabado, que también es otra forma de expresarte, y sigo trabajando un poco. Digo un poco porque últimamente le he dado más tiempo a la danza. Tenemos un estudio de danza que se llama Zopilote, porque el nombre es lindo y el pájaro es precioso.

FS: ¿Si?

RS: No por nada en especial, pero así se llama.

FS: (riéndose) Qué bonita explicación, ¿verdad? Yo creo que los zopilotes te han de amar después de esa descripción.

RS: Y casi no hay ya. Casi no ves zopilotes por el campo, se están acabando, los matan a los pobres.

RR: Se los han de comer.

FS: Pero no se los pueden comer, han de ser horribles.

RS: Uy sí. A ese estudio ahora le he dedicado mucho tiempo. Tuvimos a un maestro que invité, que vive en Santa Cruz, California, y es maestro de danza africana. Nos está dando

un curso de danza del Senegal, y también afrocubanas, cumbias, todo lo que hay en Cuba. Y un maestro de ballet clásico que yo creo que estuvo en la Compañía Nacional de Danza que se llama Antonio Montañez, y da clases buenísimas.

FS: Sí, sí estuvo en la Compañía

RS: ¿Lo conoces? Y es excelente maestro. Y ahorita estoy en esto, organizando el estudio.

FS: Muy bien, muy completo. ¿Y tú de qué das clase?

RS: Yo ahorita no estoy dando, estoy tomando.

FS: ¡Ah que padre! Con razón te ves así tan hermosa.

RS: Gracias. A ver si el año que entra vuelvo a dar, pero quiero ver de qué manera logro dividir mi tiempo entre el grabado y la danza, porque no quiero dejar el grabado ni la danza.

FS: Ahora vamos a regresar un poquito.

RS: ¿Otra vez?

FS: Sí, porque ahora nos saltamos el viaje a la Unión Soviética

RS: Sí, de veras nos lo saltamos.

FS: A ti te tocó ir por parte de la Academia de la Danza Mexicana o Ballet Moderno, cambió tantas veces de nombre que yo nunca acabo de precisar cómo se llamaba.

RS: Cuando fuimos a Bucarest al Festival de la Juventud y regresamos, a mí me quedó esa inquietud, ese gusanito. Entonces cuatro años más tarde se presentó este ofrecimiento

también del Instituto de la Juventud para ir a Moscú a otro Festival. Para entonces ya teníamos formado Evelia Beristain, Olga Cardona, Alma Rosa Martínez, Guillermo Arriaga y yo, un grupo que se llamaba Ballet Contemporáneo, chiquito. Y después, cuando se vino esta invitación se formó el Ballet Contemporáneo por personas como Rosa, y como... éramos muchos, como veinte, ¿verdad? Un grupo grande. Y Guillermina Bravo también se interesó, y por su lado, con el Ballet Nacional, llevó a otro grupo de bailarines. Así es que fuimos las dos compañías, pero nada de que Bellas Artes nos auspició, sino que cada uno de nosotros aportamos nuestro trabajo bailando y haciendo subastas de pinturas, reuniendo dinero, pidiéndoles ayuda a los amigos, y así juntamos los pasajes para ir. Y Bellas Artes, después, al ver nuestro esfuerzo nos apoyó con el vestuario, nos prestó vestuario y nos ayudó para que se mandara.

FS: Y era lo menos que podían hacer.

RS: Claro, en eso sí nos ayudó, para el vestuario. Pero cuando nos fuimos nos presentamos en Moscú. Después juntamos las dos compañías. Fue bien interesante, inclusive hasta hacíamos una exhibición de trajes regionales. En total éramos treinta y ocho, es que también fueron Emilio Carballido, Rafael Elizondo, Mario Orozco Rivera, Dagoberto Guillaumín, José Solé, con Guillermina Peñalosa. Todos ellos, escritores, bailarines y coreógrafos.

FS: Puras gente que amaba la danza, ¿verdad?

RS: Sí, claro. De allí fuimos a China, y después a Rumania, Polonia, Yugoslavia, varios países.

FS: Pero fueron hasta China y regresaron por la misma vía.

RS: Esa gira duró siete meses, sencillamente siete meses. Se oye muy bonito y difícil. En cada uno de los lugares íbamos recibiendo una remuneración que la dedicamos para los pasajes de regreso, y logramos tener casi todos; solamente quedaron como cuatro o cinco

bailarines del grupo de Guillermina que se quedaron en París sin boleto. Se quedaron varios meses. Y por cierto que mi esposo George Vinaver los hospedó en su casa porque no tenían en dónde, pero bueno, siempre hay alguien que da la mano ¿verdad? Eso fue muy importante, y ellos pudieron quedarse allí un poco más, hasta que ya les llegó su dinero y se regresaron para acá. Pero la mayoría de nosotros logramos reunir nuestro dinero allá, de las funciones, para regresarnos. Y fue toda una experiencia.

FS: Padre, preciosa.

RS: Realmente maravillosa, maravillosa. Porque en todas partes fuimos acogidos con tanto entusiasmo. Estábamos ya tan mal acostumbrados que cuando llegamos a París, y nadie nos recibía con flores, y nadie nos recibía con alfombras...

FS: Se molestaron.

RS: … como en China. Nos ponían, por ejemplo, para llegar al foro, mesas llenas de té y de frutas.

FS: Tus impresiones sobre el repertorio que llevaron a esa gira.

RS: *Tierra* de Elena Noriega fue una coreografía impactante y muy sólida; siempre lo fue, desde su creación, así como la fue pensado Elena la logró realizar. Y al público tanto en la Unión Soviética como en China les llegó profundamente.

FS: Allí debe haber gustado muchísimo.

RS: Muchísimo, exactamente. Sobre todo porque cuando llegamos a China, llegamos en la época que se llamaba de las Mil Flores, del florecimiento y del principio de las comunas. Cuando Mao Tse-tung estaba iniciando este movimiento muy importante. Entonces tenía mucho que ver con la tierra porque estaban trabajando las comunas, sobre todo en la tierra, y estaban muy entusiasmados de que los mexicanos llevábamos coreografía tan estupenda.

FS: Demasiada alusión a lo que allí pasaba, ¿verdad?

RS: Claro. Sí, y *La Manda* les interesó mucho precisamente por su temática, tan humana, aunque no tenía mucho que ver con ellos, era muy mexicana en este sentido. Llevaba mucho del sentir de nosotros. Y *Tonantzintla*, como también es fuerte en su temática por esta mezcla española en nuestra cultura indígena, les sorprendió. Esas dos obras les gustaron mucho.

RR: *Los gallos*.

RS: *Los gallos* también, pero siento que les inquietaba, porque esta cosa de la lucha no la entendían, no entendía qué estaba pasando. ¿Por qué se estaban peleando dos tipos por una mujer?, ¿qué pasaba?, teníamos que explicarles que eran tradicionales en México las peleas de gallos. Pero eso les parecía como salvaje, ¿cómo es posible?

FS: Pero a *Los gallos* lo veo sumamente familiar; si haces al lado nuestras peleas de gallos, ves el pleito de dos varones por una muchacha.

RS: Eso tampoco lo entendían. Porque no está en su mentalidad estarse peleando por una mujer, y mucho menos en esa época.

FS: Les toca de a una para toda la vida.

RR: Hay un respeto total.

RS: Sí, es otra cultura, es otra manera de sentir y de pensar.

FS: Claro. A lo mejor tantos siglos de cultura.

RS: Y como en ese entonces estaban iniciando las comunas, cuando trabajaban las mujeres en un lado, los hombres en otro. El Estado se ocupaba de cuidar a los niños. No estaba

pensado en las emociones individualistas, sino en un trabajo común. Entonces les sorprendió esa temática, pero en cambio, todo lo de folclor que llevamos le encantaba. Porque el folclor es directo y no hay más que verlo y gozarlo, el colorido, el ritmo, de todo el virtuosismo.

FS: La alegría contagiosa.

RS: Sí. Las coreografías que llevaba el Ballet Nacional también les interesaban y les inquietaban.

FS: ¿Qué llevaba el Ballet Nacional? *El demagogo*.

RS: Sí.

RR: *Braceros*.

RS: Sí, pero siento que no entendían muy bien.

FS: No, claro.

RS: No les llegaba directamente, sino se quedaban un poco...

FS: Pues es como fenómeno del mundo capitalista.

RS: Sí, exactamente. Tenían esta inquietud de ver que la danza interpretada en estos términos no era muy directa, no era muy clara, porque ellos estaban haciendo en ese momento danzas con temáticas revolucionarias, con influencia rusa. Por ejemplo veías bailar las chinas con la bandera roja y...

FS: En puntas y haciendo *fouettés*.

RS: Sí, en puntas, versión clásica. Era muy curioso; el realismo en la danza era como el blanco o el negro. Pero estas cosas medias confusas que a veces teníamos en nuestras coreografías de... ¿qué cosa es el demagogo?, ¿y por qué?, ¿quién es este hombre que está bailando?, ¿qué está diciendo? No era muy claro.

FS: Entiendo su mentalidad al respecto. ¿Qué más llevaba Guillermina que realmente les llegara? ¿No iban las danzas con y sin turismo y todo eso?

RS: No, no llevó estas. Llevaba también una Suite.

FS: ¿*La maestra rural*?

RS: Fíjate que no recuerdo, pero te lo puedo mandar.

FS: Sí, es importante, porque tocamos un punto que es, ¿qué entendía el público?

RS: Sí, yo tengo estos programas, puedo hacerles unas copias y mandárselas con mucho gusto. Claro.

FS: Ahora Rocío, y ahora de todo esto que estás haciendo, de lo que nos hablabas, el maestro de California y todo eso, ¿qué planeas hacer para el futuro?

RS: ¿Qué planeo? Uy, la verdad es que hay tanto, hay tanto que quiere uno hacer que específicamente no estoy planeando en el futuro hacer nada. Simplemente seguir viviendo, seguir haciendo grabado, seguir dedicando tiempo a la danza. Ya sea intentado hacer coreografía, dando clases, tomando clases, organizando.

FS: Aportando como debes.

RS: Si. Posiblemente viajando un poco con mi esposo, porque ahora que nuestros hijos están tomando sus rutas, nosotros también podemos tomar rutas ¿no?

FS: Están en muy buena edad los dos.

RS: Estamos en muy buena edad, antes de que el físico no nos deje ¿no?

FS: Va a pasar algún tiempecito antes de que suceda.

RS: Pero por lo pronto seguir viviendo. Pero así, específicamente una meta, no.

FS: ¿No planeas tener algún grupo representativo que salga de toda esta escuela?

RS: Bueno, mira, planeo pero de nada sirve. Pues ya sabes y todos los sabemos, que los grupos no duran si no tienes, en primer lugar, un interés dancístico importante que ofrecer a un determinado grupo de bailarines que se quieran involucrar. Tienes que ofrecerles sueldo. Tienes que ofrecerles algo con lo que ellos puedan contar, o sea, las dos cosas: monetaria y dancística. Algo que sea interesante. Y las aportaciones que el Gobierno da son efímeras porque ya sabemos que cuando cambia el dirigente todo se viene abajo. Eso pasa cada rato en la Universidad de Veracruz.

FS: Y aquí.

RS: Y aquí en México, y en todo el país.

FS: Yo a la Universidad Veracruzana la admiro profundamente.

RS: Claro.

FS: Desde sus ediciones de libros, su difusión, las obras teatrales, el impulso que le ha dado a la danza. Y claro, a pesar del fenómeno sexenal se me hace que hacen una labor formidable, y pocos lugares llegan a tener continuidad como la ha tenido la Universidad.

RS: Sí, tienes razón. Pero para lograr algo, con mi experiencia reciente… En abril de este año inicié un movimiento de una semana de danza en Jalapa. Esto fue inspirado por una señora que es editora de la Alianza Internacional de la Danza que tiene su sede en Nueva York y en San Francisco. Esta organización fue iniciada por un señor que se llama Ben Sommers, que se acaba de morir. Fue idea de él. Él fue el director de la casa famosísima Capezio, de zapatillas y mallas, y ahora su esposa, Stelle Sommers. La señora editora se llama Renee Renouf; escribe cartas a todo el mundo, pero en cantidades tremendas. Está encargada de las Relaciones Públicas de esta institución. Realmente no tiene mucho dinero, pero tienen una publicación que se llama *News Letters* donde anuncian quiénes son las personas que representan qué país, que son consejeros para esta Alianza, qué actividad hacen, en qué lugar. Es una publicación para anunciar, para informar. Entonces ella me entusiasmó a que hiciera algo de danza. Y no tuve tiempo para venir a México y decirles "Ustedes también, vamos a hacer algo". Y me dediqué a hacerlo allí ayudada por varias personas. Nora, que es una muchacha cantante muy entusiasta, y yo estuvimos trabajando mucho, y por supuesto, otras personas también. Por ejemplo, George Vinaver y yo hicimos el cartel, hicimos a Xochipilli-Macuilxóchitl, el dios de la danza en el cartel. Considerando que ellos ya tenía a Mercurio y a Shiva en su representación de la danza de Occidente y Oriente. Entonces pensamos "Bueno, pues en México, perfectamente el Xochipilli".

FS: Muy bien, claro.

RS: Y precisamente yo quería proponérselos a ustedes. Si este año, 86, ustedes aquí en México hacen una semana internacional de danza, les propongo que utilicen a Xochipilli.

FS: Pues sería bueno utilizarlo siempre.

RS: Siempre, ¿verdad?

FS: Ahora vamos a tener un Encuentro Internacional de Investigadores y la famosa Reunión de las Américas, pero lo dices y a mí me parece una idea estupenda.

RS: ¿Verdad que es estupenda tener este dios? Yo puedo traerles un cartel a dos, y de allí sacar esta figura. Y también hay un símbolo que se llama Tonalo. Son cuatro círculos; es un símbolo prehispánico que acompaña a Xochipilli, y que también podría servir como un logotipo para la correspondencia.

FS: Mira, cuatro círculos, qué parecido al olímpico ¿verdad?

RS: Cuatro círculos, sí. Son cuatro círculos y otros cuatro afuera, y significa movimiento, y significa manta de cinco rosas. Y trato de entender que el quinto es algún punto imaginario. Es muy bonito, se llama Tonalo, y el símbolo de Xochipilli.

FS: De la culturas veracruzanas.

RS: Es el símbolo que lleva Xochipilli, el de la danza de las flores. Xochipilli-Macuilxóchitl. Entonces, si te encanta la idea yo les voy a traer este papel, cómo no.

FS: Claro, claro.

RS: Entonces, volviendo a lo de la experiencia con la Universidad… Apoya muchísimo, y gracias a la Universidad se logró llevar a cabo esta semana de danza que fue muy interesante porque se reunieron los grupos de Jalapa, más el grupo que está en Veracruz que dirige Onésimo González; el grupo de la Orquesta Sinfónica, eran como veinticinco músicos que tocaron sin ninguna paga, ni nada, por gusto. E improvisaron danzas con veinticinco bailarines, alumnos de la Escuela de Danza de Jalapa y otros bailarines de Veracruz. El Ballet Folklórico que dirige Miguel Vélez Arceo abrió y c1ausuró la semana de danza con el folclor, pero trabajando tan profesionales, tan bien, dando de sí, y todo, muy bonito.

FS: Miguel y One son muy buenos elementos.

RS: Muy buenos, muy buenos. El Ballet Contemporáneo en esos días se disolvió porque estaba acéfalo, y ellos solos no se podían organizar. Se disolvió esa compañía a la que tú fuiste a dirigir en alguna ocasión.

FS: ¡Qué lástima!

RS: Muchas cosas se hicieron y también se deshicieron. Nada más quedó el pequeño Taller Coreográfico de la Universidad que dirige Alejandro Schwartz. Entre todos logramos hacer una buena semana, pero costó mucho trabajo, porque volviendo otra vez a la burocracia, era cosa de andar de lugar, de oficio en oficio, y sufriendo, buscando. Esas cosas gastan la energía de cualquiera.

FS: Entusiasmo.

RS: Entusiasmo, de veras. Yo sentí a veces que los nervios me iban a quebrar, a mi me dicen que soy una persona muy calmada, pero llegó un momento en que ya no me aguantaban ellos, por terrible, de veras muy mal. Hasta me decían "No te vuelvas a meter en esto".

FS: Pero sí te tienes que volver a meter.

RS: Quién sabe, vamos a ver.

FS: Oye Rocío, cuéntanos algo más.

RS: ¿Algo más?, ¿de Veracruz quieres tú?, ¿o algo de mi experiencia?

FS: De lo que quieras tú. Yo te iba a preguntar ahorita que no está Rosa, de tus compañeros.

RS: (ríe) Bueno, extraño mucho a Guillermo Keys, él está muy instalado en Australia, parece que dirige o tiene a su cargo, la selección de 140 compañías de danza que están auspiciadas por dos compañías fuertes de petróleo.

FS: Qué maravilla. No sabía eso.

RS: ¿No sabías? Una de ellas es la Shell, que patrocina a esta compañía, y Guillermo es el que escoge qué grupos, a dónde van, si está bien su vestuario, si están bailando bien. Yo le digo "¿Y cómo tienes la capacidad de saber si los de Tailandia?". "Pues es que la experiencia me dice que cuando hay una muchacha que en lugar de tener la mano así, la tiene así, lo que está haciendo mal ¿verdad? O que un pie en lugar de estar así, lo tiene diferente que los demás". Los corrige y dice que llegaron unos de la India con unos tambores africanos, y que les dijo "No, ustedes tienen que tener sus instrumentos, sus tablas, y sus danzas, y nada de tambores cubanos, eso no va". Y entonces fueron rápidamente a conseguirlos...

FS: Mira qué fantástico. Guillermo es una persona con mucha experiencia.

RS: Sí, mucha experiencia. Y está haciendo un trabajo muy interesante.

FS: Mucho entusiasmo para hacer las cosas, y energía a pesar de lo flacucho, ¿verdad?

RS: Sí, de veras, tiene mucha vitalidad.

FS: Él siempre me platicaba de cuando iba a pasar sus fines de semana allá con ustedes, a Jalapa.

RS: Sí, hemos desarrollado muy buena amistad.

FS: Pero ahora ya tiene tantos años fuera. Hace poco lo vio Guillermina Peñalosa, porque fue a Australia.

RS: ¿A Australia?, no sabía.

FS: Yo les coordiné que Guillermina hablara con la familia, y la familia le mandara chilitos o algo... Y a ver que mandaba Guillermo para acá, canguritos, ositos panda ...

RS: Él tiene una casa frente al mar, nos enseñó una fotografía.

FS: En un lugar con una dirección rarísima: Tumumu...

RS: Ándale, con muchas oes, de veras. Él es uno de los amigos que quiero mucho, a pesar de que no nos escribimos muy seguido.

FS: A Guillermo lo conocí toda mi vida, desde que éramos bastante jovencillos. Guillermo era de los que empleaban tardes enteras en correspondencia, como la señora de la que tú hablabas, y ahora súbitamente dejó de escribir, a lo mejor está muy ocupado, pero dejó de escribirle hasta a su mamá. Entonces para mí es un problema cuando me hablan de su casa para decirme que si no me ha escrito Guillermo, porque si les digo que no, se preocupan, y si les digo que sí, se ofenden porque me escribe a mí, y a ellos no. Y cuando vino a Jackson, de jurado al festival, no pasó por México. En otra ocasión yo estaba en Moscú y él estaba en Israel y yo quería que nos encontráramos en algún lugar intermedio, ¿cómo se llamaba Constantinopla? Estambul, pero no, no pudo. Yo andaba casi de vacaciones, y él andaba de trabajo.

RS: Pero ojalá que venga ¿verdad?

FS: Pues yo creo que ya hace falta. Mira te voy a contar una última cosa, este año vamos a tener una función de homenaje para doce de las personalidades de la danza, entre las cuales está aquí mi amiga Rosa, pero el año próximo la función de homenaje nos toca a ti y a mí ser homenajeados.

RS: No me digas. ¡Qué barbaridad!

FS: Los dos estamos en la lista. Así es que ya te vas preparando.

RS: ¿Pero no se homenajea cuando uno se ha muerto?

FS: No, por eso lo estamos haciendo así, yo lo inventé, fíjate.

RS: ¿Ah sí? Pero si está uno muy vivo todavía...

FS: Pues bueno, que en persona vaya uno allí, se compra uno su traje de gala, se acicala bien, para que la gente diga "Pues, tanto año y mírenlo, qué bien está".

RS: Sí.

FS: Ya van a ver ahora esta función de homenaje, espero que estén todos presentes, por lo pronto están invitados. Van a ver cómo van a llegar todas de preciosas y arregladísimas esa noche. Va a ser como noche de Óscares, el día 6 de diciembre. Ese mismo día, además del 7 y 8 será el Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza.

RS: Y la Reunión de las Américas. Y yo claro, que mi función la planteé allí en medio para que tenga mucho público y mucho movimiento. Y además le hace bien la función al evento.

FS: Rocío, es un placer. Uno quisiera que siguieras platique y platique cosas, cuántos años sin verte.

RS: Sí, muchos.

FS: Pero no has cambiado nada, dos, tres kilos más, ¿no?

RS: Pues no sé, pero yo creo que sí hemos cambiado, y qué bien, ¿no? Como los árboles, vamos enriqueciéndonos, del interior y del exterior.

FS: Pero Rocío, a las muchachas las veo con cierta frecuencia, muchas veces con demasiada frecuencia, pero a ti sí hacía mucho tiempo que no te veía.

RS: Sí, de veras.

FS: ¿Cuántos años hace que se fueron a Jalapa?

RS: Tenemos veinte años de vivir en Jalapa.

RR: Sería conveniente hablar de Danza Hebdomedaria. Es muy importante porque lanzó cosas diferentes, que por primera vez se daban en México. La utilización de trapos y cosas extrañas, en el Jiménez.

RS: Sí, fue en el 70. Era el deseo de reunir varias artes, un trabajo interdisciplinario. En esa época yo sentía que el tipo de danza que estábamos haciendo no era suficiente, que no era tan satisfactorio y que era necesario tener música viva, actores, si era posible magos, pero no lo logramos. Entonces invitamos a varias personas, nos reunimos como cincuenta y se dieron varias funciones. Se llamaba Danza Hebdomadaria porque se repetía hebdomadariamente, cada semana, y logramos hacer como doce funciones. No terminamos porque en esa época cerraron el Auditorio y toda la Unidad del Bosque, porque iban a dar su informe; yo creo que era Echeverría.

FS: Si, cerró el bosque.

RS: Cerró el bosque y ya no logramos continuar. Y aparte ya todo el mundo estaba cansado, porque era un trabajo de creatividad semanal. Llevábamos un programa, y mientras estábamos preparando la siguiente semana, dábamos funciones. Cada semana era estar renovado. Eran coreografías que se hacían como el vapor. Pero esa era la idea: no eternizarse haciendo coreografías que duraran meses de preparación, sino que salieran con toda la frescura, imaginación y con la colaboración de cada persona. Se le ofrecía a la gente que sacara su creatividad, y eso fue suficiente para poder reunirnos. Allí sí había algo que

ofrecer y algo que dar, ¿no? Por eso cuando me preguntabas ahora si tenía algo pensado, pues a ver si se nos ocurre dar algo y ofrecer algo. Esa idea surgió de George y mía, de los dos, estuvimos planeando. Después de las ideas de cada coreografía para cada semana, fuimos invitando las personas que podían hacerlo. Por ejemplo, Alicia Urreta con un grupo de seis músicos tomaron a su cargo la realización de la música de una semana. Víctor Fosado con un grupo de músicos que tocaban música prehispánica: teponaxtles, ocarinas y todo eso, tomaron a su cargo la música de otra semana. Mario Lavista que tenía su grupo que se llamaba Quantas, tomó a su cargo también otra semana. Y entonces cada vez teníamos vestuarios, escenografía, actuación, danza, todo.

FS: Y todo semanal.

RS: Semanal. Pero antes de todo esto yo me vine de Jalapa casi seis meses para organizar, contactar a cada uno, preguntarles si les interesaba, de qué manera iban a trabajar, cómo iban a colaborar y si de veras se comprometían. Luego algunos salieron, por ejemplo Ofelia Medina se había comprometido a trabajar, pero por razones de salud no pudo. Graciela Henríquez salió porque no creía que pudiera resultar, y pensaba "¿Cómo vamos a hacer cosas así tan raras?". Y después supe que ella lo hizo por su cuenta, y me dio mucho gusto.

FS: Pues qué mona eres, a mí me hubiera dado mucha rabia.

RS: No, de veras, a mí me dio mucho gusto porque era como haber sembrado una semillita, y que esta semillita tuvo su fruto. Cada quien fue aportando.

FS: ¿Y cuántas semanas hicieron?

RS: Pues hicimos doce funciones, dábamos dos funciones cada semana y fueron seis semanas. Teníamos pensado hacer ocho semanas, nada más que esa última, esas dos últimas nos las cancelaron porque se cerró el bosque.

FS: Rocío, muchísimas gracias, ha sido un placer tenerte aquí. Y te esperamos en otra ocasión.

RS: A mí también me dará mucho gusto. Gracias.

FS: Muchas gracias a todos ustedes.

Charla de danza con Rosa Reyna, conducida por Felipe Segura, Cenidi Danza, México, 10 de febrero de 1986. Transcripción de Felipe Segura

Felipe Segura: Señoras y señores, muy buenos días. El Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, y la Subsecretaría de Asuntos Culturales del ISSSTE, presentan una más de nuestras Charlas de danza. Tenemos nuevamente a la maestra Rosa Reyna, una de las máximas figuras de la danza de nuestro país. Pero en esta ocasión dado que nosotros contamos con sus datos completos, tenemos una serie de preguntas específicas para hacerle. Rosa querida, muy buenos días.

Rosa Reyna: Muy buenos días mi queridísimo Felipe.

FS: Rosa, vamos a tener que seguir un orden cronológico. Yo quisiera que tú, a quien en tantas ocasiones he oído expresar muy acertadas y magníficas opiniones acerca de los pasados acontecimientos que han afectado nuestra danza, los repitieras y tenerlos completos. En diversas ocasiones te ha tocado estar lejos del micrófono, y lo que me has dicho me ha dejado muy impresionado. Quisiera que nuevamente hablaras de ellos. Te digo a qué me refiero: comienza la danza contemporánea en nuestro país, y viene el primer momento crucial; eran los albores, Guillermina Bravo se separó (de la Academia de la Danza Mexicana) y funda su Ballet Nacional, ¿no piensas que es una primera escisión?

RR: Habíamos hablado de quienes ponen la semillita, tanto Anna Sokolow como Waldeen, casi en el mismo año. Anna comienza con nosotros en 39; Waldeen se presenta en 40. Eso abrió el campo de la danza contemporánea, y Waldeen, al haberse quedado aquí, dio un fuerte apoyo. No es lo mismo una maestra que viene tres, cuatro, cinco o seis meses al año y que se vuelve a ir, y que nos dejaba un poco así con un mundo incierto en cuanto a lo que íbamos a hacer. Significó que entráramos en la danza contemporánea, romper un poco con

la danza clásica. El maestro, que para mí era de los más preparado entre todos los que he tenido, fue Hipólito Zybin. Cada día pienso que fue muy valioso. Regreso a Anna Sokolow. Cada vez que se iba quedábamos nosotras muy desorientadas. Sin embargo, Waldeen permanecía, prácticamente se quedó en México desde que vino por primera vez, y daba un fuerte apoyo a su grupo, el ballet que formó Waldeen. No te puedo decir exactamente quiénes estaban ahí porque yo estaba alejada de ellas. Ana Mérida se había salido de nuestro grupo, la había invitado Waldeen y se había metido ya en su grupo que posteriormente conformó la Academia de la Danza Mexicana. Ésta se fundó con una intención muy, muy elevada en el aspecto intelectual, que se suponía que iba a ser una institución de investigación de nuestras raíces culturales para aplicarlas a la naciente corriente dancística en México. Tanto Waldeen como Anna Sokolow, las dos, contribuyeron de una manera fuerte a fijarnos en la música de los compositores mexicanos, a rascar como nos decía Anna Sokolow, en las raíces profundas de la tierra. Y Waldeen, cuando compuso *La Coronela*, abrió una serie de campos creativos para aprovechar valores, problemas nuestros, como es la falta de agua en el Mezquital, la utilización del rebozo, la explotación en el aspecto dancístico del juego con la muerte. Así lo hizo en *La Coronela*, en donde ves un desfile de muy diferentes tipos de calaveras, que también posteriormente aprovechó Guillermo Arriaga en una de sus obras. Cuando esto sucede yo estaba un poco lejos de este grupo que correspondía al de Guillermina Bravo, Evelia Beristáin, Josefina Lavalle, Ana Mérida, que habían conformado el grupo iniciador de la danza mexicana. Lo único que supe posteriormente es que tuvieron problemas. Tú sabes cómo somos los seres humanos; pienso que entre los artistas, un poquito más acendrada, esta característica de sentir enemigos a la gente de nuestra propia familia. Hubo una rivalidad en el acampo profesional de la danza, lo no quiere decir que los bailarines somos un nido de víboras. Pero en fin, ellas se separaron al poquísimo tiempo de haber creado, por decreto presidencial, la Academia de la Danza Mexicana. Con la escisión, unos bailarines se quedaron con Ana Mérida, otros se fueron con Guillermina Bravo, y eso dio lugar a que existieran dos grupos de la misma corriente o rama de la danza. Yo no la llamaría danza contemporánea, sino danza moderna, que conserva determinadas características similares al ballet clásico, en cuanto a tomar el vestuario, temas, sin ser tan simbólicos como es ahora, que prácticamente es el cuerpo desnudo con una malla. La danza moderna usaba una

escenografía realista, y la iluminación mantenía características del ballet clásico tradicional. Estos dos grupos empezaron a tener actividad, estaban comprometidos consigo mismos y con la gente que los patrocinaba, y al poco tiempo se fueron enriqueciendo. Estos dos grupos partían de los otros dos iniciales: La paloma azul con Ana Sokolow, y el grupo de Waldeen. Nosotras prácticamente estábamos trabajando solas; cuando venía Anna Sokolow nos presentábamos en diferentes sitios, como en el Palacio de Bellas Artes, o en presentaciones muy privadas, particulares. También otras con todo tipo de carencias. Eran dos, tres, cuatro, cinco funciones para las cuales habíamos trabajado tres meses continuos, sábados y domingos. Bueno, por lo menos esos dos grupos continuaban, aunque con nombres diferentes: el que conducía Guillermina Bravo y el que conducía Ana Mérida. Como tú sabes, como director de compañías de ballet clásico, puede ser que alguien salga del grupo por varias razones: no está satisfecho con determinados principios del grupo, o porque no tiene el lugar que quisiera –en este caso no voy a decir nombres, pero una de las bailarinas nuestras se salió porque quería ser solista de todas las obras, y en nuestro grupo no era así; en cambio en el otro sí le dieron mayor importancia. Lógicamente se dan ese tipo de situaciones muy personales, a veces narcisistas. También a veces puedes crear otro grupo por diferencias en la ideología sobre la danza, o por conceptos políticos, ¿no?

FS: Es muy válido, pero pienso que no era lo suficientemente fuerte. Eso te lo podría plantear hoy en día, que no considero que haya –refiriéndome a los grupos jóvenes- una compañía lo suficientemente fuerte. Si yo reuniera a cuatro o cinco de esos grupos tal vez se formaría. En ese momento histórico, Guillermina Bravo y todos sus bailarines, más la Academia de la Danza y todos sus bailarines, podrían haber conformado lo que después se presentó como Ballet Mexicano con *Los cuatro soles*, cuando yo fui espectador. Era increíble.

RR: Sí, yo también lo pienso. En primer lugar eran grupos muy pequeños; en segundo, y lo digo con franqueza, y lo podría repetir enfrente de ella, técnicamente esos dos grupos que se quedaron estaban pobremente preparados en el aspecto dancístico. Algunos comenzando

en esos momentos y con muchachas mayores de veinte y veinticinco años. Y sabemos perfectamente que nunca se llega a ser un gran ejecutante cuando empiezas tarde. Esos problemas los tenían los dos grupos. Posteriormente y gracias a que se invitó a Anna Sokolow a montar las coreografías para la temporada internacional de ópera, ella pidió que se incluyeran algunas de las bailarinas que ella había conocido cuando eran jovencitas. Invitaron a varias, entre ellas estaba Martha Bracho, Raquel Gutiérrez, yo; no se quiénes más entraron en ese momento. Parece que ya estaba Beatriz Flores, y Rocío Sagaón entró también.

FS: No, no me tocó a mí Rocío. Yo tomé parte en eso. Estaban los hermanos Silva.

RR: En ese momento empezó a enriquecerse el grupo que posteriormente iba a formar la compañía Ballet Mexicano. Había tres o cuatro de ustedes, bailarines, con una formación técnica bastante madura en danza clásica, y ahora trabajando para una expresión contemporánea. Contemporánea me refiero al aspecto creativo, no solamente porque fuera descalzo; porque puede ser de puntas para mí lo contemporáneo. Y luego otros elementos varones del grupo de José Silva, en los que realmente no había ninguno sobresaliente, ¿verdad? Todos era muchachos, más o menos, con buen físico o de buen ver, porque eran muchachos altos con los cuales podrías por lo menos pararte junto y no sentirte que estabas con… (risas) un enano maltrecho, como tenía Guillermina Bravo; muchachitos que yo creo que el más alto medía un metro y medio, delgaditos, como que no estaban acabados de formar. Y luego técnicamente nada. Yo pienso que en escena el bailarín debe verse bien de lejos, que es un bailarín varón en su cuerpo y en sus actitudes. No importa la vida personal de cada uno de las personas, pero cuando tiene contacto con el público debe representar muy bien el papel que le toca.

FS: Y sobre todo en el terreno de la danza.

RR: ¿Verdad? Yo así siento. A mí no me importa la vida privada de la gente, todo mundo tiene derecho a tenerla, tenemos el derecho a tenerla como queramos. Pero en cuanto al contacto con el público yo veía, a diferencia del grupo de Guillermina, que aquí ya se veían varones, que algunos eran Salvador…

FS: Mira, eran José Silva, Ricardo Silva, Salvador Juárez; a Guillermo Keys no lo vamos a poner en la lista porque estaba muy chiquito y flaquito (risas), pero estaba Ricardo Luna…

RR: Gabriel Houbard que tenía tan bonita presencia.

FS: Sergio Corona, Carlos Marín, que ya murió.

RR: No me digas.

FS: Hace bastantes años. José Luis, este muchacho que después habría de tomar el nombre de "Ébano".

RR: Ah, también estaba un muchacho muy moreno.

FS: Muchachos altos.

RR: Muchachos altotes con una buena figura, entre ellos había cuatro o tres que tenían una magnífica técnica: Guillermo, tú, Salvador Juárez…

FS: Recién desempacados de Nueva York.

RR: De Nueva York, fíjate, a mí me apantallaban. Decía "Ay Dios mío, estos muchachos sí bailan"; sí, de veras. Allí empezó a tener fuerza y peso el grupo mexicano de baile, porque no era de estudiantes. Pueden haber sido magníficos los estudiantes que tenían en la Escuela Nacional de Danza, o magníficos otros, pero éste se veía un grupo un poquito más maduro, en cuanto a presencia, por lo pronto. Y claro, los muchachos de José Silva, con una presencia bastante buena, pero nunca se acercaban ni a la de Ricardo ni a la de José. Pero fíjate, José a pesar de esa preparación de piruetas que no sabías si era segunda, si era una cuarta abierta o qué cosa.

FS: Muy rusa, del Original Ballet Ruso.

RR: Sin embargo la gente le aplaudía, tenía una proyección enorme.

FS: Ah ¡cómo se veía en el foro!

RR: Tenía un cuerpo…

FS: Ese fue su momento.

RR: Un cuerpo fabuloso, me acuerdo cuando salía en *Psique* conmigo. Se veía así, en faldita, que es tan difícil para un varón ponerse una faldita, y el pelo chino con una coronita de laurel en la cabeza. Aullaba la gente, porque tenía un figurón de atleta, preciosísimo.

FS: Y proyección.

RR: Y proyección. Ricardo también tenía una proyección enorme, nada más que no tenía el cuerpo de José. Quizá era más artista. Todo esto ayudó mucho a esta etapa de la danza para haber tenido el impacto que se logró como un grupo profesional de danza, que participaba en la ópera, porque allí empezamos.

FS: Pero te acuerdas que hicimos un concierto donde nos puso Anna Sokolow a hacer clase, y luego prácticamente en ropa de estudio presentamos todas las danzas.

RR: ¿Mozart?

FS: *La Sonata 14* de Mozart. Que termina con el Rondó a la Turca.

RR: Precisamente eso. Me gustaba tanto. Era danza pura con un sentido contemporáneo sin tener que tirarse al suelo, en donde ustedes los clásicos lucían espléndidamente. Yo ya me sentía contemporánea entonces, aunque había tenido mucha más preparación clásica en ese momento que la contemporánea, pero nos unificó muy bien ¿verdad? Pienso que es una gracia a veces de los coreógrafos y Anna la tiene, sabe sacar partido a la gente. Pero la compañía se vio muy bien.

FS: Y ella nos daba un día clase de ballet clásico, y al otro de danza moderna.

RR: Sí, era muy interesante. Entonces se preocupaba un poquito más por la técnica. Porque después no le importaba tanto. La técnica permite mejorar, desarrollar todas las posibilidades de movimiento de cada ser humano. Mejorarlas, y no aprenderte secuencias; eso para mí no es técnica. Puedes lograr ejecutar ese tipo de secuencias con habilidad.

FS: Como decía Nellie Campobello, que unos son maestros y otros son entrenadores.

RR: Así es. Ese tipo de trabajo de preparación lo tiene mucho la técnica Graham, o la corriente de escuela Graham de aquí: hacer leer al bailarín solamente determinadas páginas de su libro. Entonces eso se lo sabe de corrido y precioso. Pero tú le pones otro tipo de movimientos y no los saca. Están atrofiados.

FS: Es como el Royal Adademy of Dancing.

RR: También (risas). Si tú le cambias un poco el braceo, no sale, porque tiene que ser tal y como está en el libro: los cánones (mucha risa), la liturgia de la técnica clásica. Pero pienso que eso, este fue un momento realmente muy importante en el desarrollo de la danza en México. Más que nada porque hubo la oportunidad de tener contacto con el público, con una frecuencia enorme, porque las óperas se daban tres veces a la semana o cuatro, no sé cuántas óperas. Estaban *La Traviata*, *Aída*, *Mefistófeles*.

FS: Ah, que era glorioso.

RR: Estaba *Orfeo*, estaba *Hansel y Gretel*. ¿Te acuerdas? Realmente hubo la oportunidad de tener contacto con el público por varios meses. Además nos pagaban

extraordinariamente bien. En aquel entonces creo que casi ganaba $80.00 al mes en la Academia de la Danza Mexicana por bailar y dar clase. En la ópera –guardo algunos recibos- $250.00 o $275.00 por función, lo cual quería decir tres meses de pago por una función; me sentía millonaria. Todo se juntó: una buena coreografía, y como además somos un poquito malinchistas, con un extranjero, todos somos dóciles, todos acatamos sus órdenes aunque en el fondo no todos estuviéramos de acuerdo totalmente, incluso dentro del tipo de clase o lo que fuera, pero nos unificó por lo menos en ese tiempo. Puedes ver las crónicas y las óperas fueron aceptadas perfectamente por el público; las alabaron muchísimo. Se empezó a notar la presencia de un grupo de bailarines en un foro. A mi *Mefistófeles* fue lo que más me gustó, y *Orfeo*.

FS: Yo también guardo memoria de las dos óperas.

RR: Me encantan. Además estaban majestuosamente realizadas en el aspecto escénico. Una producción fabulosa, escenarios giratorios.

FS: Y nuestros mejores cantantes.

RR: Buenísimos: Oralia (Domínguez), Irma (González), Silva…

FS: Roberto Silva.

RR: Y además trayendo a la Callas y a Victoria de los Ángeles, no me acuerdo cuántos cantantes trajeron. Trajeron a Yanópolis, el griego director de escena.

FS: Sí, tenían lo mejor en cada uno de los aspectos.

RR: Estaba muy bien técnicamente esa temporada de ópera. Claro que eso sirvió para estimular a los directivos de Bellas Artes. Entonces el Departamento de Danza era un satelito, satelito del Departamento de Teatro, y empezó a tener mayor autoridad, presencia, autonomía. Estaba Fernando Wagner como director de Teatro y se empezó a dar cuenta de que tuvo mayor nombre y prestigio por la actividad de la compañía, así que sacaron un presupuesto mayor para pagar a los bailarines, para abrir la escuela, para cambiar el lugar. Se alquiló el espacio en la Alameda, Hidalgo 61. Pienso que para ese momento las autoridades de Bellas Artes dijeron: "Fernando Wagner tú estás en teatro, hay que poner otra gente dirigiendo la danza porque parece que vale la pena; de ahí viene un Miguel Covarrubias".

FS: Capítulo muy importante.

RR: Sí. No sé si eso es lo que tú querías que comentara.

FS: Me salté una pregunta que te quería hacer, respecto a la maestra Dora Duby. Yo no se si a ti te tocó trabajar con ella, pero fue la primera maestra de danza moderna que hubo en la Escuela Nacional.

RR: Bueno, la mencionan mucho. Yo me acordaba haberla oído mencionar por Martha Bracho, Josefina Luna y Raquel Gutiérrez, pero aquí en el Centro de Investigación he querido encontrar más datos, fotografías, programas o lo que tuvieran para saber qué tipo de maestra era. A la mayoría de los que les pregunté acerca de Dora Duby me dijeron: "Daba danza moderna". ¿De qué tipo? Pues por el estilo de aquello que bailaba o que pudo

haber bailado Isadora Duncan, que luego se reflejó un poco en Estrella Morales, en el aspecto creativo. Porque Estrella Morales daba clases de ballet, pero en el aspecto creativo era muy lanzado, se aventaba, muy fogosa, creando en sus movimientos, pero también sus danzas estaban un poco enfocada al aspecto de las culturas orientales sus danzas; digamos, de Asia Menor, un poco de la cultura rusa posiblemente, algo hindú.

FS: La primera vez que la escuché nombrar fue a la señorita Nellie Campobello, que como tú sabes siempre se refería a ustedes los modernos de una manera, no despectiva, pero burlona.

RR: Burlona y despectiva, cómo que no…

FS: No, despectiva no. Ella fue quien puso los títulos de que eran "descalzos", "de a pie", "talón de polvorón", y con eso nos hacía reír. Yo creo que se quebraban la cabeza para regocijarnos y hacernos sentir que pertenecíamos a una casta privilegiada: los clásicos. Pero tratando de restar –esa es la palabra correcta- lo que hacían Anna Sokolow o Waldeen, ella siempre se refería a Dora Duby como la primera persona que había traído la danza moderna a México. Aquí en el Centro he visto programas de los conciertos de Dora Duby, y quería saber tu impresión de ella.

RR: A mí nunca me tocó ver a Dora Ruby. Mis amigas, como Martha Bracho, me invitaban: 'Ay nos vamos a presentar como fin de cursos" y cosas de ese tipo. Entonces yo las veía en alguna danza española, ballet español o en algunas de las puestas en escena que hizo Gloria Campobello, que eran dentro de la danza clásica, que en aquel entonces era de lo más puro que teníamos como expresión del clásico. Creo que Nina Shestakova era muy buena maestra –no me tocó a mí, le tocó a mis hermanas mayores- y era lo que yo veía como danza clásica. Zybin nos preparaba técnicamente en danza clásica y fue quien me dio

el concepto mucho más libre en expresión creativa; en sus obras en las que bailé jamás nos puso pasos de los que practicábamos en clase todos los días. Era una creación libre totalmente, como le llama su hijo: danza libre, pero claro, con la base técnica del ballet. Nos hacía saltar y a veces desbarataba; nos daba una *entre-chat-trois* muy normal y acababa con otros brazos, o la pierna bajada, no sé… terminaciones diferentes, pero no reconocías directamente ninguno de los pasos de la técnica clásica.

FS: Rosa, y ahora volviendo al celebérrimo Miguel Covarrubias.

RR: Bueno, me acababas de preguntar de Dora Duby. Yo lo que quería decir es que preguntando sobre ella me decían que su expresión o su formación era muy personal, quizá imitando un poco a lo que Isadora Duncan hizo en su tiempo.

FS: Más bien ¿no sería Ruth St. Denis?, dado que dices que era de tendencia orientalista.

RR: No, pero esa era Estrella Morales.

FS: Bueno, a mí Nellie Happee me dijo que Estrella Morales había estudiado en la escuela de Isadora Duncan. Yo le pregunté directamente si había estudiado con Isadora, y ella me dijo que no, pero sí lo hizo en la escuela que dejó Isadora Duncan. Pero yo pensaba, al referirte tú a Dora Duby, que hablabas de danzas de Oriente, que Ruth St. Dennis era así ¿verdad?

RR: Muchos regresan al nacimiento o florecimiento de una cultura para recrear otra o para crear un cambio. Ruth St. Dennis se fue a Oriente como base de la cultura, pero a una cosa

muy diferente que a la que se fue Martha Graham. Porque Martha Graham se fue al yoga, hindú, de lo más puro que ella encontró. Su técnica es como una religión ¿no?, totalmente, unida a, según ella, al completo movimiento del ser humano, tanto mental, físico, de creencias. Y Ruth St. Dennis era una cosa un poco más exterior, un poquito diferente, menos profunda. Se basaba en danzas de varios países, pero con demasiados trapos encima; una danza que tenía todo el aspecto étnico de la danza en Oriente, en lugar de buscar una raíz más pura del movimiento en sí. Martha Graham, a través de –pues me imagino ¿no?- Mary Wigman, quien fue la que la encaminó a esa nueva situación, creó esta técnica muy apropiado para sus posibilidades, para sus piernas cortas, creo yo. La danza en el piso para los que tenemos las piernas muy largas no es muy fácil; es más fácil trabajar en el piso para la gente que tiene las piernas más cortas. No sé si lo habrás percibido o no, pero así es. Y crear algo más auténtico, más original, podríamos decir, que naciera de aquella cuna, de aquella base de principios para desarrollar un movimiento más contemporáneo. Me preguntabas por Miguel Covarrubias. ¿Qué sentimos nosotros en el cambio? Bueno, fue una revolución total para todos nosotros. En primer lugar, pensar en organizar un poquito mejor la Academia, de todas maneras no se acabó de organizar porque nos ponían a cada uno a dar la clase que podíamos. Para el maestro Covarrubias, olvídate, llevar técnica de danza clásica... Me dijo "No, aquí va a ser pura danza contemporánea, danza moderna". "Pues yo voy coger a las niñas y les voy a dar los elementos de la danza nada más". ¿Qué les daba yo?, técnica de ballet, la verdad. Tan es así, que luego preguntaba por qué estas niñas estaban bailando mejor que otras grandes. Porque empezaron a tener bases para poderse desarrollar, y lo otro es nada más moverse sin ton ni son sin tener unos objetivos para futuro, o a corto plazo, o a largo plazo, que puedes desarrollar rápidamente cuando eres un adulto, pero allí te quedas. Y el niño que no se desarrolla tan rápidamente, pero va adquiriendo conocimientos más sólidos, los que da la formación técnica.

FS: Tienes razón.

RR: Pero hizo un intento de que varios de nosotros diéramos clase, y cada quien la daba como quería, y cogías un grupo y te quedabas con él cuatro, cinco años. Puede ser bueno en un momento dado, pero también puede ser malísimo, depende del maestro que tengas. Sin embargo, empezó a traer gente de todas las áreas del arte, como músicos, escenógrafos, escritores. Y todo esto enriqueció el movimiento, nos enriqueció a nosotros. Él procuró que tomáramos clases de música, de historia del arte en México, que tomáramos un poco de folclor, con lo cual yo estaba en contra. A pesar de eso, yo entendía cuál era su motivo: conocer nuestras raíces culturales para poder tener más puntos de apoyo y crear una danza mexicana; nada más que los enfoques eran tan equivocados que no era de esa manera. Todo ese enriquecimiento que se dio incluyó que trajera a personajes como José Limón y Lucas Hoving para que dieran clases de coreografía, porque también nos hacía una falta enorme. Yo te platiqué en alguna ocasión que antes de que entrara Covarrubias como director hicimos una coreografía Martha Bracho y yo, con la *Suite* de Scarlatti y la orquestación de Cassella, y tenía todos los defectos del mundo la coreografía. Creíamos que para ser moderno, había que tirarnos al piso, incluso cuando no se prestaba. Me dijo Rodolfo Halffter: "Oye Rosa ¿te das cuenta de los que estás haciendo?, esto es una música que tiene este sentido, este carácter, no tienes por qué tirarte al suelo. Da movimientos que tengan espontaneidad, frescura, pero no tienes por qué lanzarte al suelo cuando música y estilo no te lo piden". No, no sabes por dónde andábamos… Sin embargo, empezaron a darse temporadas muy importantes.

FS: Gloriosas.

RR: Nos dio la oportunidad de tomar clases con Lucas Hoving y José Limón y hacer nuestros ejercicios, nuestros pininos en la coreografía. De ampliar nuestros puntos de vista al ver una compañía como la de José Limón en un escenario, con esa maravilla, que yo creo que va a quedar para siempre, de *La pavana del moro*. La he vuelto a ver, porque yo pensé que me había entusiasmado antes, porque no había visto otro grupo con esa fuerza, esos personajes como eran Lucas Hoving, José Limón, Pauline Koner y Betty Jones. Eran

maestros de la proyección en un escenario. Aparte de que estaban más o menos bien preparados técnicamente. Bueno, te digo con toda confianza, que esa no fue la característica principal de José Limón. Tuve la oportunidad de hablar con él y decir que fue su tipo, su proyección, su entrega, su vivencia total para bailar, su profesionalismo para los ensayos, para la creación, para el trabajo en la danza. Esto es en lo que era maravilloso desde la punta de la cabeza hasta la punta de los pies. Entonces lógicamente eso nos atrajo a todos, con el deseo y ánimo de tomar esas clases de coreografía y empezar a hacer nuestros ejercicios. De allí salieron *La Manda*, y salió posteriormente, creo yo, *Zapata*, *Tierra* y *Los Pájaros* de Respighi de Martha Bracho. Fue una inyección riquísima, empezando con José Limón y su grupo, las clases de Limón y Lucas Hoving, porque Lucas Hoving nos daba técnica también. Y la oportunidad de abrir un campo en donde cuentas con bailarines, con músicos para que te hagan música si es necesario, con escenógrafos para que vengan a realizar aquello que tú has imaginado, con gente que te puede apoyar en el aspecto literario. Con dinero y con tiempo de ensayos en un foro, con una orquesta sinfónica para poyar nuestras funciones. No, fue una época para mi gloriosa, maravillosa, que en mi vida había soñado. Pienso que eso y la invitación que se hizo a los bailarines que existían ya en México en muchos grupos diferentes, porque estaba el grupo del Ballet de la Universidad que dirigían entonces los Silva y Gloria Mestre. No sé de qué manera estaba Magda Montoya… creo que uno era el Ballet Chapultepec y otro el Ballet de la Universidad ¿no? (el Ballet de la Universidad era dirigido por Magda Montoya y el Ballet Chapultepec por los hermanos José y Ricardo Silva y Gloria Mestre). Estaban el Ballet Nacional y nosotros, la Academia de la Danza Mexicana. Dentro de ésta, estaba el Grupo Experimental que dirigía Ana Mérida, y otro más, formado por quienes nos habíamos independizado un poquito de ese grupo experimental. Entonces lógicamente que Covarrubias hizo una compañía muy grande, que incluía elementos que habían comenzado el día anterior, o tres meses antes… (risas) eran unas peloteras, que necesitaba José Limón para su ballet.

FS: Pero esas peloteras eran el espectáculo más glorioso del mundo.

RR: Bueno, todo eso, posiblemente técnicamente había carencias en general, el grueso de la gente no tenían preparación.

FS: Mira, últimamente se ha hablado de eso, pero yo te voy a decir. Conoces la circunstancia de que a mí el eximio maestro Miguel Covarrubias me corrió de la Academia. Entonces toda esa temporada –hablo de cuando se estrenó *Los cuatro soles*- me la pasé sentadote. Y yo –como he dicho en otras ocasiones- iba dispuesto a ver espantosas cosas, horrible compañía, y me habían de dejar azorado. En esa época yo ya tenía cierta preparación como bailarín, técnicamente, etc., y no pensé nada de eso de la compañía, algo como "Ay, pero qué defectuosos técnicamente, que les falta esto", nunca. Yo me acuerdo que salí impresionado de la primera función, y cada vez me fui impresionando más y más. Y los ballets, las obras, solistas de un ballet, solistas de otro. O el mismo José Limón en escena, me dejaba impresionadísimo, hasta que llegó un momento en que en mi fuero interno, muy interno, lamentaba no tomar parte. Ya el colmo fue ver a Lupe Serrano y César Bordes bailando una coreografía de Lucas, entonces ya me salía espuma de la rabia por no estar allí.

RR: Creo que realmente fue una etapa muy rica en el aspecto técnico de la danza. Por eso podía enriquecer y tapar muchas cositas que uno conoce a fondo, así en la intimidad, pero que al salir iluminadas, con una buena producción, con una orquesta sinfónica, con un trabajo profesional en el sentido de ensayos y puesta, el trabajo que hacía José Limón, y que nos dio la pauta para llevarlo también nosotros. Un respeto por el coreógrafo, aunque fuéramos compañeros. Pues todo eso hizo que las cosas marcharan, que la compañía Ballet Mexicano caminara varios escalones de un jalón, por la presencia de esta gente, el empuje de Covarrubias, que siempre estaba tratando de apoyarnos en el aspecto intelectual, lo que desconocíamos de otras artes. Te puedo poner otro ejemplo: el grupo de Amalia Hernández. Si tú analizas la calidad de los bailarines, no es tan buena, pero su espectáculo sí, porque en el aspecto técnico, fuera de lo que sea la danza, está tan bien cuidado, que te hace ver mucho mejor la calidad del grupo en general. Siento que algo de eso se vio aquí, estaba

gente como Julio Prieto, tan dedicado y tan competente para la realización, la producción y todas sus cosas. Podría no haber hecho sólo cosas buenas, pero tenía muchos aciertos y el dinero para realizarlo. Yo no se qué hacía Miguel Covarrubias, qué hacía el maestro Chávez, que se iban a pedir, a limosnear a la Secretaría de Hacienda porque no alcanzaba el dinero que daba, y lo conseguían para poder llevar a cabo dos temporadas al año, que era muchísimo.

FS: Eran espectáculos fastuosos.

RR: Siete semanas de temporada en una de éstas. Y fuera del lunes y el martes que no dábamos función, empezábamos el miércoles, el sábado teníamos dos y llegamos a tener tres un domingo. Como era tan pesado dejaron dos funciones los domingos y dos los sábados; teníamos como seis o siete funciones por semana. En siete semanas tuvimos una práctica escénica que no sabes. Puedes ser muy bueno en un salón, pero al no estar en un foro te faltan cosas que se aprenden solamente estando en las tablas de un escenario.

FS: Rosa, luego viene otro momento crucial. Cuando el maestro Migue Covarrubias sale de Bellas Artes, viene la desbandada. Me refiero a desbandada, pensando en Xavier Francis, Bodil Genkel y el Nuevo Teatro de Danza, o sea, una porción se separa.

RR: Sí, sucedieron varias cosas. Por un lado salió el maestro Covarrubias y entraron otras personas, creo que Zita Basich…

FS: Sí.

RR: ¿En ese momento era Zita Basich o era Raúl Flores Guerrero? No me acuerdo… O Ángel Salas, alguno de ellos. En primer lugar ninguno de ellos tenía el empuje que tenía el maestro Covarrubias. El maestro Covarrubias además de haber sido pintor, había andado por todo el mundo, estaba casado con una ex bailarina.

FS: Rosa, mi bien amada Rosa.

RR: … que lo habían hecho amar a la danza, quererla de veras, conocerla a fondo, conocer diferentes manifestaciones de la danza en muy diferentes países. No nada más me refiero a Estados Unidos y a Europa, había estado en África, en no sé cuántas partes más…

FS: En las islas del Pacífico.

RR: Sí, lógicamente eso le daba puntos de vista muy diferentes. Vino otra gente que podrían tener un currículum admirable, como podría ser el maestro Ángel Salas y Santos Balmori, pero no reunían todas las cualidades que requiere un promotor de la danza: de esos que se pueden quedar sin comer, pero la compañía sale adelante. Pocas personas hacen ese tipo de cosas, de ver primero por lo que están haciendo antes de ver por su persona. Y además con este panorama tan amplio que tenía Miguel Covarrubias, que conocía gente de todas partes del mundo, y a un gran número de intelectuales que enriquecieron también la danza, como Horacio Flores Sánchez, que más adelante dirigió la compañía. Covarrubias trajo a mucha gente que enriqueció la danza. Ahora, Zita Basich, una persona muy preparada, pero también desconocía totalmente la danza, por eso la puso el licenciado Álvarez Acosta. Porque pensó que una gente alejada totalmente de la danza iba a hacer una labor más imparcial, con mayor empuje, sin tomar partidos. Pero a veces resulta y a veces no resulta. Yo pienso que entre mayores conocimientos tengas del oficio, lo puedes desarrollar mejor.

FS: Claro.

RR: No es lo mismo poner un arquitecto a conducir la Facultad de Medicina, a poner un médico, investigador y con determinado nombre y prestigio, amor a esa carrera, para que conduzca y sepa cuáles son las fallas que tiene la Facultad de Medicina. Pienso que esto tuvo mucho que ver con Miguel Covarrubias, aunque fuera pintor, él era un balletómano de hueso colorado y desde hacía muchísimos años. Cuando vinieron los otros… sabemos que cuando alguien ha estado varios años en un grupo, encuentra que hay algo que no le satisface plenamente, que tiene otras ideas del asunto, como fueron Bodil Genkel y Xavier Francis. Se separaron y se llevaron a un grupo que los seguían a fe ciega, como eran Carlo Ghandi, John Fealy, algunos norteamericanos que ya habían estado con nosotros en la compañía. Se los llevaron por convencimiento, porque Xavier Francis era muy buen maestro, aunque a veces estuviera muy en contra de secuencias de sus clases, porque empezaba con ejercicios que necesitabas por lo menos una hora de calentamiento: "Que yo eso no lo hago, porque tengo estas piernitas que son mi instrumento y las tengo que cuidar". Teníamos muchos problemas en ese sentido. Y otra gente que no le ponía este tipo de obstáculos, pues se fueron con él, lógicamente. Se aventuraron porque no se cuál habrá sido la ayuda que tenían; por lo menos, nosotros acá teníamos nuestro sueldito.

FS: No, allá no tenían ayuda. Te puedo decir la cantidad de veces que John Fealy me iba a ver –siempre fuimos muy buenos amigos todos ellos y yo- para que le prestara para pagar la renta del estudio de 16 de septiembre. Y advierto que acudía a mí y yo le ayudaba porque de veras los apreciaba mucho, pero no era que yo tuviera dinero.

RR: No, yo sé. No se qué clase de ayuda habrán tenido para resolver los problemas tan difíciles de alquilar un salón, arreglarlo.

FS: ¿Sabes por qué fue? Porque murió el papá de Bodil, y con la herencia que ella recibió armaron ese estudio y esa compañía.

RR: Pues sí porque era un estudio precioso, que ya lo hubiéramos querido aquí en Bellas Artes. Además los dos son muy formales para sus clases. Si alguien tiene disciplina es Xavier Francis; yo gozaba horrores en general en sus clases, nada más que una que otra que la armaba, pero de pies a cabeza, en lugar de la cabeza a los pies, chueca, pero sin embargo yo gozaba mucho sus clases porque es una persona creativa mil por ciento. En cada clase se le ocurrían cosas tan interesantes de movimiento, a mí me encantaba. Yo a veces gozaba horrores, y entonces me quería mucho, pues lógicamente debo haberle dado todo lo que tenía. Pero en un momento dado, cuando estaba en contra por algo que me parecía terrible de su clase, teníamos un problema, de tener que dejar la sala porque era una discusión horrible.

FS: Me imagino los ojos de tigre que te habrá echado.

RR: No cállate, en una ocasión nos puso un ejercicio que era precioso, pero que era casi imposible de hacerse. Estando en cuarta en el piso no sé cómo nos levantábamos, creo que en un pie, no sé, con una sola pierna, imposible… de cuarenta que estábamos en clase, dos o tres quizá… a lo mejor entre ellos pude hacerlo yo también. Entonces si alguien no podía: "Pues lo vas a hacer cien veces hasta que te salga". Y cada vez era menos factible de hacerlo, quizá por accidente. Cinco ya era el sufrimiento, y yo dije: "No lo hagas y no lo hagas, porque no deber ser, y no repitas eso…". Me dio tanta rabia, mi única reacción en contra fue salirme del salón, dar un portazo y se estrelló el vidrio esmerilado que había, y se hizo un escándalo horrible. Pero estaba en contra de ese tipo de cosas, antipedagógicas, antididácticas.

FS: A mí me tocó eso de que "Otra vez, y otra vez, hasta que les salga". Como tú dices, entre más lo repetías, menos te salía.

RR: Sí, cuando es una cosa sencilla puede ser que con la repetición te vaya saliendo, pero en primer lugar, la situación psicológica que vas teniendo de que no puedes, que cada vez te sientes menos posibilitado. Que tus fuerzas se te acaban, que se te agotan los músculos porque ya no te dan más. Dijo "Cien veces, y las voy a contar". Tenía mucho de eso, por lo que teníamos tantos problemas. Yo lo admiro y lo admiré siempre, porque es una persona muy creativa, muy disciplinada. Tiene una imaginación fabulosa para el movimiento, pero tenía cosas…

FS: Y un bailarín excelente.

RR: Magnífico. Tan es así que él me hizo solos de mis ballets porque me fascinaba verlo bailar. Y era de una entrega y de una disciplina increíble. Había otros bailarines menos buenos que él, que también venían del extranjero que me ponían unas caras como diciendo: "¿Y estas porquerías voy a hacer yo?". Y que distaban mucho de ser buenos bailarines, y Xavier Francis, pues sea como sea, con la formación que haya tenido, era muy buen bailarín, una de las personas disciplinadísimas, que se entregaba totalmente a lo que tú le propusieras. A mí me encantaba trabajar con Xavier.

FS: Oye Rosa, y ahora viene el gran momento crucial… Cuando desaparece todo, todo lo de danza moderna, todos ustedes fueron cesados o lanzados, y el gobierno hizo la compañía de ballet clásico. A pesar de que yo, en ese momento, pertenecía a ese sector, quisiera que hablaras con toda la franqueza del mundo. Atrás de todo esto veo, aparte de lo que hayan pensado los funcionarios, un ángel negro.

RR: (risas) Bueno, pero coincidieron varias cosas. El hecho de que los diferentes jefes que fueron tomando la dirección del Departamento de Danza carecían de un enfoque total, de una entrega total, de saber qué se debería hacer para esta compañía oficial. El hecho de que a nosotros nos cae la invitación que el otro día platicaste con Adriana, para ir al Festival de Moscú. Los problemas políticos que se crearon con nuestro gobierno. De repente sí, de repente, se acabó la compañía. Al irnos nosotros el gobierno acoge en su seno –por lo menos en esa temporada- al Nuevo Teatro de Danza, al Ballet Nacional, yo no se si a ustedes también (Ballet Concierto de México), al Ballet de Cámara. Eso ayudó para demostrarnos a nosotros y demostrarse al gobierno mismo, que no éramos el único grupo de danza que existía, que había más grupos. A mí siempre me parece que las escisiones son buenas porque florece el movimiento artístico de que se trate. Siempre surgen más grupos y esto va enriqueciendo el movimiento, o ese campo del arte. Por otro lado, al habernos ido nosotros a la gira de 1957 y haber tenido el éxito que tuvimos, hasta nos mandaron dinero para presentarnos en Italia y también fue un éxito magnífico de la danza moderna mexicana. Cuando regresamos y como resultado de todos esos éxitos, se volvió a invitar a José Limón y a Anna Sokolow, que vinieron en 60 y 61. Creo que ese año fue el de más solidez de la compañía, por la práctica nuestra, la aportación de José Limón con sus maravillosas obras, las de Anna Sokolow. Se había consolidad el trabajo de esta compañía en esos años. Sin embargo, por el otro camino estaban preparando una compañía de danza clásica en México. Y qué bueno que existieron las dos, lo que a mí me cayó gordo es que por poner a una, a la otra la echaron a punta de patadas, cuando estaba en su mejor momento. Claro que si soy la directora de la danza… yo no se hasta qué grado se habrá visto comprometida Ana Mérida (directora del Departamento de Danza en ese momento 1958-1964) con las autoridades superiores, cada quien sabe qué hace. Yo no lo hubiera aceptado, yo mejor me voy del Departamento, porque hubiera dicho "Mi nombre lo debo a esto, he luchado por esto veinte años de mi vida". Yo creo que no había que desaparecer una por crear otra. O vamos a juntar los principios de una con la técnica de otra para sacar un movimiento de danza mexicana, que tenga una base técnica muy amplia, muy profunda, muy seria, para continuar con este movimiento que se empieza a ver con claridad, tanto en el extranjero como aquí. Pero no se hizo eso. Yo no se de qué manera habrán intervenido, y

tú me lo podrías decir, para que la manifestación dancística fuera puramente dentro del aspecto clásico-académico.

FS: Mira, la entrega del Ballet Concierto al Instituto Nacional de Bellas Artes fue así. Yo no podía con la compañía. El Ballet Concierto se hizo con base en mi trabajo, mi dinero, mi tiempo y podría decir que hasta mi juventud. Yo trabajaba en ese tiempo mucho en televisión, e íntegros mis sueldos iban a dar a la compañía. Entonces ésta seguía creciendo, creciendo y se iba desarrollando más allá de mis fuerzas y de mis posibilidades. Entonces inventé hacer un Consejo Directivo, en el cual estuvo este apreciable señor don José Antonio Malo. A través de juntas y juntas (las juntas empezaron a mediados de 1961), y había de tener todo consecuencia en 1963. Entonces él fue el que un día nos trajo la proposición de que el INBA tomara la compañía. Y como te dije antes, mi entrega era absoluta, yo ya sabía por experiencia que si no había atrás una institución la gente no me respetaba, no me pagaba los contratos, nos exponíamos a cinco mil cosas. Entonces, cada temporada que yo hice en Bellas Artes, Rosa, quedaba yo a deber tanto dinero… Es como si te dijera que quedara yo a deber todo lo que debe nuestro país ahorita a los bancos internacionales, así sentía yo lo pesado. Y todos los tiempos siguientes me dedicaba a trabajar hasta pagar todo, para volver a comenzar con otra. Entonces era una solución perfecta. Yo me acuerdo, y tú lo podrás leer algún día que yo traiga la documentación de las actas que se hacían de nuestras reuniones, que había varias condiciones de parte del Ballet Concierto para el Instituto y una de ellas era que Ana Mérida no tomara parte. Así de contundente. Sin embargo, a espaldas nuestras –por lo menos a espaldas mías- el maestro Gorostiza debe haber tenido una serie de reuniones puesto que en el momento en que ya se firmó el contrato y entregué yo la compañía se aprovecharon de que yo estaba de gira, y sí entró Ana Mérida, y se formó un consejo directivo por parte del Instituto. Ana era la que lo encabezaba. Entonces ¿qué habría de suceder?, lo que te contaba en otras ocasiones; yo que soñaba en esa gran compañía –cómo tu lo acabas de decir- llena de gente de moderno, a quienes yo conocía mucho como espectador, y a muchos de ustedes, -a ti- por haber bailado juntos. Creí que iba a ser un núcleo maravilloso, y no sucedió nada. Por eso ahora, a través de los años, haciendo reflexiones te pregunto.

RR: Nunca comprendí. Un día me dice Ana Mérida "Oye, mañana tenemos una junta porque tenemos una serie de cosas que comunicarles, importantísimas, a toda la compañía". Ya habíamos sentido como que no nos hacían caso. Ya nos habíamos enterado de que se iban a hacer audiciones para formar una compañía de ballet clásico. Ya nos temíamos algo grave. Tan es así que había muchas que estaban tomando clase. Y yo no tomé clase, pero me preguntaban "¿Tú vas a hacer audición?" Y yo de guasa decía "Sí". Porque no me acuerdo quiénes estaban tomando… creo que con Madame, y ensayaban el Hada de Azúcar…

FS: De *El Cascanueces* (risas)…

RR: Me parece que era el Hada de *El Cascanueces* con lo que iban a hacer la audición. Nada más por ver si podía hacerlo me ponía a practicarlo y me decían "¿Vas a audicionar?", pero yo en el fondo sabía que no… Yo había madurado lo que deseaba dentro del movimiento de la danza. Me había convencido totalmente después de haber vivido ocho años dentro de la pura danza clásica, y cuando llegó Anna Sokolow para mí fue un descubrimiento de algo muy interior que tenía, y que yo veía que este tipo de manifestación iba más de acuerdo con lo que esperaba de mí en la danza. Entonces cuando llega esta opción de pertenecer a esa compañía de ballet o quedar fuera, dije francamente no. De los ocho a los quince años fui pura clásica, y a los quince, cuando llegó Anna Sokolow, cambié totalmente a la danza contemporánea. Y esto de la compañía de ballet no se cuándo habrá sido, pero por lo menos tendría treinta años, creo yo…

FS: Además Rosa, mira, eras una figura en la danza moderna. No era posible que te pusieras las zapatillas y te pusieras a bailar el Hada de azúcar… No era posible, eras figura absoluta.

RR: Y además, te digo, por convicción. Con Madame tomaba mis clases y todo porque me daba satisfacción poder hacer muchas cosas, que a lo mejor muchas de las clásicas no. Las sacábamos por el estilo, algunas vueltas o cosas. Yo tenía unas puntas muy fuertes, y podía hacer casi cualquier cosa. Yo las dejé. Otras las dejan porque no pueden, yo la dejé por una convicción de principio en la danza.

FS: Que es muy importante.

RR: Entonces a mí me parecía que quedaría muy mal conmigo misma, de por ganar un sueldo meterme a un movimiento que no compartía. Lo sentía, no debería hacerlo. Entonces nunca me imaginé tampoco que nos fueran a hacer eso de darnos una patada. Lo que sí sentí es que le iban a dar mucha importancia a la formación de la nueva compañía de clásico, pero nunca me imaginé cómo nos dijo Ana "Se acabó la compañía".

FS: Ana Mérida.

RR: Ana Mérida. "Se acabó la compañía, y los que no tienen sueldo federal no tienen un quinto para mañana mismo". Entonces yo: "Bueno, ¿yo que voy a hacer con mis sueldos?". "No, cada uno va a tener que venir para ver en qué situación queda". Ah, pues como para que me aburriera yo de estar en la chamba, me mandaron a dar clases en las escuelas de iniciación artística, clases en las escuelas secundarias, clases en la Normal. Déjame decirte, lo tomé, pues a mí siempre me gustó dar clases. Pero me daba una tristeza enorme, que toda mi vida se redujera a ser maestrita. En aquel entonces en las escuelas de iniciación artística tenía yo mi grupo de veintiocho alumnos, había una niña de siete años, había varones de treinta y tantos. Imagínate qué heterogeneidad de grupo. Había una niña jorobada, había una niña barrigona, había una… pues ya era una matrona… gente completamente diferente y de esas que en su vida debieron haber pisado un salón de danza. Porque de todos los

veintiocho había una niñita de siete años, medio retrasadita, pero tenía unas facultades enormes.

FS: Ves todo lo que causó el ángel negro.

RR: (risas) Ya no sigas diciendo del ángel negro porque yo pienso que ese ángel negro tuvo muchas partes y muchas cabezas. ¿De qué manera?, no te puedo decir porque no fue a través de una sola persona, Felipe, a lo mejor…

FS: Perdóname, yo primero me guillotinan que permitir que todo ese conglomerado de gente…

RR: Se fueran a la calle.

FS: … tú, en esa edad, en ese momento, como te dije, eras una estrella, y dándole clase a ese grupo. Qué pérdida para el país, para lo que yo amo la danza. Entonces si realmente amo la danza, no nada más mi persona en la danza, hay que amar a toda la gente que se distingue como bailarines, como coreógrafos, etc. Y era un conglomerado tan grande, tan importante, permitir que desbandaran…

RR: Mira, fue terrible.

FS: Si la historia la contáramos en este momento, saco la espada y digo, no, no va a ser así. Pues que sí señora, sí va a ser así. Entonces yo también me voy… otro cantar sería.

RR: Posiblemente, posiblemente. Mira, tan es así que estuvimos distanciadas mucho tiempo Ana y yo. Yo no concebía que por lo menos no me hubiera planteado cuáles eran las decisiones que el gobierno había tomado, cuando yo me sentía íntima amiga de ella. Que no me lo hubiera dicho, me ofendió muchísimo. Que hubiera tomado esto y aceptado, en lugar de quedarse como directora, de que un movimiento que ya había tenido importancia, lo había demostrado a nivel internacional, lo había demostrado en la última temporada que te digo se presentó *Missa Brevis*, *Sueños*, *Opus*, toda esa temporada gloriosa, verdaderamente. Que bailamos *Orfeo*, que estaba Marcos Paredes con nosotros, toda esa gente… No me cabía en la cabeza cómo de la noche a la mañana, de un plumazo, por órdenes –me decían que de la primera dama de la República- había desaparecido un grupo que empezaba a tener frutos, y que había luchado tantísimos años, que desapareciera de la noche a la mañana. Nosotros nos empeñamos en continuar con este grupo… Tú sabes lo difícil que es mantener un grupo que ya estaba acostumbrado a tener éxito, en primer lugar, a tener todo, tener teatro, ensayos, producción en Bellas Artes, maestros, todo. Tú sabes bien lo que es poder mantener un grupo. Yo no era la maestra, porque además a mi me interesaba seguirme formando, porque no me quería retirar en la mejor etapa de mi vida. Entonces, ¿qué hice? Pagarle a Madame para que todo el grupo tuviera la opción de estarnos entrenando. Esto me ocupó un año que lo pude mantener, pero no pude más… aunque me haya hecho precio especial, era un dineral… que los muchachos no le pagaban ni diez centavos. Y de allí nació la idea, con Álvarez Acosta posteriormente en OPIC, y me dijo "Vamos a hacer un teatro Rosita, para la danza contemporánea". Era un amante de la danza contemporánea también, digo, de la danza en general, del movimiento dancístico, del arte en general. Claro, cuando vi el lugarcito, era una casita y no se prestaba… "¿Pero aquí cómo maestro, qué va a hacer"? "No, no, aquí mismo, mire…"

FS: Y tú como arquitecto.

RR: "¿Cómo?, maestro". "Si, aquí vamos a hacer…" Bueno, tú lo tomas cuando no tienes nada. Que era un cosita así… tenías como que enfrenarte en el aire para dar un salto, porque si no te estrellabas contra la pared.

FS: El Teatro de la Paz.

RR: La Casa de la Paz. Sin embargo teníamos un lugar donde presentarnos.

FS: Yo siempre insisto en aquel ballet en donde salías de la serpiente…

RR: (risas) Ay, cómo me divertía. A mí me divertía horrores. *En el principio*, se llamaba.

FS: Hablo de este ballet, pero yo vi todos los que ustedes presentaban en la Casa de la Paz.

RR: Pues era difícil, pero pudimos salir adelanta como cuatro años, trabajando allí. ¿Cómo? Empezaron todos: "Oye, pues yo tengo que trabajar". "Yo también tengo que trabajar". "A mí me salió una clase acá". "Yo voy a hacer una obra de teatro". "Yo voy a poner un *show*". Así que sin poderles dar nosotros absolutamente nada, o yo, alguna cantidad mensual segura, pues no podía impedir que ellos trabajaran en donde podían recibir un dinero, el que fuera. ¿Cómo organizábamos los ensayos? A las ocho; a las diez de la mañana puede trabajar fulano con zutano y perengano. De diez a once solamente uno. De once a tres podemos tener a otros tres. Así estuvimos armando las obras nuevas, repartidas en todo el día… y no nada más era el trabajo de coreografía, bailaba yo también. El andar tocando casi de puerta en puerta, que si en este lugar, que si en el otro… para vender boletos. Me daba una pena terrible entrar en un teatro, ya habíamos estado en Bellas Artes

con un gran público, no digo que siempre estuviera retacado, lleno, pero sí teníamos un muy buen público que se había ido acostumbrando.

FS: Y creciendo y creciendo.

RR: Creciendo cada vez. Aquí hubo días Felipito, que creo que había diez personas repartidas en las trescientas butacas. Y pensar que lo que nosotros íbamos a recibir de dinero para repartir entre los bailarines, el director de escena, que entonces era Miguel Araiza, el iluminador que era Roberto Cirou, y para producción, era miserable realmente, eran $40.00… cuarenta pesos repártelos entre (risas)…

FS: Les tocaba a 1.50 por cabeza.

RR: Sí, fue mucho amor para podernos haber mantenido cuatro años. Después del Primer Festival de la Danza, al que nos invitó el INBA y le fascinó a José Luis Martínez (director del INBA 1964-1970). "No, esto es lo que yo quiero para la danza contemporánea. Vaya a hablar conmigo". El sí bajó en los dos intermedios que tuvimos. Al día siguiente fui, le planteé las mismas condiciones, las mismas miserables condiciones de diez personas para continuar con el grupo, entre los cuales éramos ocho bailarines, un director de escena, y un… a lo mejor el iluminador, una cosa así. Como 1,500.00 mensuales, era lo menos… Ganaban más los otros, pero "Con esto nos comprometemos a trabajar", dijeron. "Uy no, qué barbaridad, es mucho dinero. Yo no tengo tanto dinero, se llevaría casi la mitad de lo que le doy a Guillermina Bravo". Le dije "Bueno, ¿a quién prefiere o cómo quiere?, menos, imposible. Hemos estado regalando nuestro trabajo, pero allá tenemos una libertad total, somos independientes. Y continuamos allí". "Pues vamos a ver". Y así pasaron ocho días y me dijo "Pues lo siento en el alma, pero no puedo conseguir más dinero". "Y quiere este grupo, a este grupo lo echaron fuera hace cuatro años". "Sí, pero no fui yo". Así es que

quedó pendiente, y cada día fue más difícil. Ya no había dinero para entrenamiento, ya era mucho más difícil estar creando obras para un repertorio nuevo, como te digo, con todo el problema de horarios. Se acabó un día porque yo también dije "Ya no puedo más, al diablo con todo". Es muy difícil. En ese entonces creo yo que determinó en gran parte la invitación que tuve de Amalia Hernández, porque me dijo "Mira, ven acá, yo voy a traer a Paul Taylor, yo patrocino tu grupo, pero mientras empieza tú porque yo quisiera que me ayudaras para este y para lo otro". Total, que primero me invitó para hacer coreografía para el Ballet de las Américas. Y luego entre tanto, digo que sí, voy a Perú y empiezo a trabajar y me dice "¿Oye, pero no te podrías dedicar un poco a la compañía por esto y por esto?". Cuando me di cuenta yo me metía en seis programas diferentes…

FS: Uy, yo te vi (risas).

RR: … sintiendo yo que estaba, después de haber estado a sueldo de hambre, me sentía como en la gloria, me sentía con un sueldo de potentado, con lo que me haya pagado, porque no me acuerdo cuánto, pero se me hacía muchísimo para el tiempo que tenía yo de ganar una miseria. Entonces lógicamente todo eso va colaborando para que encaminara mi vida hacia otros lugares en vez de haberme dedicado y sacrificado un poco más de tiempo a mi carrera.

FS: Ah, pero hiciste aportaciones, eso es inolvidable. Te recuerdo ensayando la India, África, el programa completito de la segunda compañía, tu magnífica coreografía de Perú, y que Alaska, y que Estado Unidos, y todo. Pero siempre pienso en ti, llena de brillo, de luz, porque eras radiante con tu actitud en esos ensayos. Y desde luego ese espectáculo del Ballet de los Cinco Continentes, más la segunda compañía del Folklórico, más el Ballet de la Américas era tuyo, tú los hiciste, tú le infundiste esa vida, ese entusiasmo…

RR: Trabajé con todos los coreógrafos, y no me arrepiento de haber estado con Amalia. Me enriquecí desde el punto de vista de estar experimentando hasta diez funciones por semana, para estar atenta a todos los problemas técnicos que están sucediendo en una función. Te da una habilidad visual, te da una oportunidad de mejorar tus sistemas para ensayo, para ver quién va a quedar y quién no. Además también me metí con una serie de reglamentos. Y claro se quejaban mucho con Amalia de mí, y luego me decían "Oye, se quejan de ti por esto y por esto". Y le decía "Sí, porque mira, yo quiero que tomen clase, que tomen calentamiento, que hagan esto. ¿Cómo es posible que una compañía de la importancia de la tuya y no vienen todos a calentarse? Están Onésimo González –que nunca falta- y Auda de los Cobos, y para de contar", "Ah, pues hazme un reglamento". Entonces les salió cola a los muchachos, porque entonces les hice un reglamento que tenían que llegar una hora mínimo antes de la función; ya maquillados al calentamiento de treinta minutos y que se fueran a vestir en cinco minutos y estuvieran a tiempo. Y así me metí con el coro que necesitaba también tomar un tipo de ejercicio para que no se vieran tan torpes. Bueno, una serie de cosas. Al final de cuentas me dio mucho gusto, nada más que no siempre respetaban las cosas. Así podía yo poner a una gente del coro o a un bailarín, luego a mí me llamaban la atención porque "La Licha, ya, pero sabes que canta muy bien". "Ah sí, pero la tienen muy mal acostumbrada. O me dan todo el poder, o de plano mejor no me tengan a mí porque yo no voy a poder permitir esa serie de cosas. Una bailarina que tiene facultades y una buena preparación que esté marcando en escena, se me hace como una persona que tiene que atender al público y que está durmiendo y roncando mientras tiene una fila de cincuenta personas esperando". Entonces "Ah, no, bueno…" Hasta que un buen día se pusieron las cosas de tal manera que me tenía yo que salir de allí.

FS: Son etapas ¿no?

RR: Son etapas que se dan, y cuando te dejan de dar algo es bueno buscar otra cosa. Y yo qué bueno que tuve la fuerza de voluntad para salirme cuando decía "Me voy, no sé a dónde… porque voy a dejar de ganar tanto más cuanto" (risas). Claro que tenía yo un

sueldo federal, que he tenido siempre, con el cual tenía yo que trabajar en diferentes escuelas. Pero había pasado también la época de la Olimpiada, que también trabajé, y busqué qué hacer y encontré de nuevo una manera de continuar con lo que yo podía aportar de la danza en la programación educativa. Entonces trabajé muchos años en programación educativa. Trabajé a gusto, pero siempre en el fondo me hacía falta algo. Hasta que por fin Chepina (Lavalle) me invitó para el grupo que volvió a formar de la Academia de la Danza que se llamaba Compañía de Danza Contemporánea Mexicana o Compañía… no me acuerdo exactamente, en donde volví a hacer dos coreografías. Trabajé tan a gusto con ese grupo de niñas. Estaba con Aurora Agüería que siempre la he admirado tanto como bailarina. Me sentí muy a gusto, pero luego de repente, otra vez. Por seguir a otros… que a veces eso me pasa, "Ay no, porque mira que Vázquez Araujo (director del Departamento de Danza del INBA), que nos hace esto y lo otro y que más allá, y que hay que poner un frente común", Allí va la mensa de Rosa a apoyar, creyendo a mis amigas, me distancié de otra gente y me cerré las puertas en otros lados. Cuando me invitó Vázquez Araujo; me invitó muchas veces… yo estuve haciendo un trabajo de programación con él. Luego me invitaba para hacer coreografía, y le dije "¿Y usted cree que me van a recibir?". El primer día que me acerqué allí a un ensayo, ay, todas me vieron así, ninguno me saludó. Me vieron como con asco, diciendo "Ay, esta vieja ya nos va a poner arrastradas en el piso". Sentí muy feo. Ya en otra ocasión que volví allí a ver una clase los sentí más o menos bien. Luego me acerqué a ver una puesta en escena de una –para mi coreografía contemporánea- del brasileño, me gustaba mucho.

FS: Magalhaes (Renato).

RR: Pero luego me dice el brasileño, "Ah, no me hacen esto, no me hacen lo otro, no me hacen aquello de más allá, yo les pido esto…". No sé si tenía razón.

FS: Ese señor estaba trastornado.

RR: Bueno, eso me decía. Y pensé "¿Para qué me voy a meter en enredos, si ellos a lo mejor lo que no quieren es bailar danza contemporánea, para qué los fuerza uno?".

FS: Pero no los culpo Rosa, estaban ya traumados los pobres, ya habían tenido al ángel negro (risas).

RR: Ay cómo eres… me doy cuenta.

FS: Ya estaban asustados, cada vez que había ensayo, diez lastimados.

RR: Mira, yo me había puesto tan elástica mentalmente en mis ideas, que dije "Voy a hacer una coreografía, que aunque no tenga mucho éxito para mí ni me satisfaga, pero que trabajen las puntas de una manera muy diferente".

FS: Fíjate qué magnífico hubiera sido.

RR: Quiero trabajar en la expresión contemporánea y con zapatillas de punta para que no digan que las vengo a hacer otra cosa de lo que saben. Y estaba yo más o menos dispuesta, cuando sucedieron una serie de cosas, entre otras, el pago. ¿Por qué tenía yo que ir a regalar mi trabajo? A Salvador Vázquez Araujo le dije "Yo estoy de acuerdo, pero a mí me paga igualito que lo que le pagó a Lefevre por hacer la porquería que hizo". Así se lo dije al director de Bellas Artes. Le dije "A lo mejor hago una cosa que no sea tan mala como ésa, pero lo que sí quiero es que me paguen lo mismo. ¿Porque soy mexicana tengo que ganar menos? No, definitivamente no. Yo estoy dispuesta a la hora que usted me llame Ingeniero, pero me paga lo mismo, los mismos $50,000.00 y no $15,000.00 que usted me ofrece

porque me enteré que al otro le dieron $50,000.00. Y yo le aseguro que no voy a hacer una cochinada tan espantosa como él".

FS: Le dieron 50,000.00, y él al margen se gastó como otros $150,000.00…

RR: En otras cosas, en su alojamiento y quién sabe qué más.

FS: En su viaje a Yucatán para ver las estelas mayas.

RR: Olvídate, si a mí me platicaron que una noche gastó $10,000.00 pero que en pura cantina. Ese tipo de cosas ¿por qué?... Si hubiera tenido quince años hubiera aceptado, pero yo ya había hecho una labor dentro de la danza, Felipito, y aunque no todo hubiera sido de gran éxito, pues más o menos mis cosas fueron bien aceptadas. Ninguna fue tan horrenda…

FS: Como *La noche de los mayas*.

RR: Palabra que yo dije… Porque fue mala. Fíjate, él quiso hacer algo de lo que yo sí tenía idea, pero qué bárbaro le salió requete mal.

FS: Si algún día se consultaran los papeles que me dio a mí, que me hicieron lanzar el más grande alarido… En su libreto para hacer *La noche de los mayas* en determinado momento llegaba un dios de la mitología griega… Pero eso lo tienes que ver, un día…

RR: Yo te digo, no hay por qué enterarse, a lo mejor yo debía haberme… doblegado.

FS: No, hiciste bien.

RR: Porque a lo mejor ahorita estaría trabajando como coreógrafa. Pensé también que cuando Guillermo Arriaga llegara aquí (jefe del Departamento de Danza del INBA) invitaría a algunos a trabajar. Un concepto un poco diferente, que yo tenía y había hecho una apertura. Pero hizo una apertura por un programa que yo creo que desilusiona a los bailarines en lugar de infundirles ánimo. Y entonces yo le digo "Ay, pero mira lo que está haciendo Guillermina Peñalosa". "Ay sí, pero fíjate que ya por lo menos todas las músicas son mexicanas, es ganancia". "¿Y el concepto, y todo?". Pues vamos a ver qué tipo de obras se ponen; no puedes revivir dos obras en un programa, qué más o menos es representativa, pero la otra no...

FS: Es lo que debía hacer sucedido. Al estar él, dados sus antecedentes, él debía haber puesto los ojos en ustedes, y empezar aquello de lo que hablábamos de 1963…

RR: Sí.

FS: ¿Verdad?, en sus manos estaba.

RR: Además otra cosa, la verdad, yo di un fuerte apoyo para que él regresara; yo no te digo que haya sido por mí, pero intermedié para que él fuera primero a FONAPAS. Me dio tanto gusto, lo fui a felicitar porque pienso que con otro criterio va a juntar lo que existe ahora con una orientación diferente, que corresponde al movimiento clásico contemporáneo de México.

FS: Mira, yo que lo sufrí y me zampé *El lago de los cisnes*, *La bella durmiente*, *El Cascanueces* al punto de odiarlos, cuando nombraron a Guillermo Arriaga me dio mucho gusto. Muchos dijeron que el que iba para ese puesto era yo, pero me pareció que con Guillermo habría aire fresco, aire nuevo. Otra orientación. Qué bueno que no sea yo porque a lo mejor sigo con *El lago de los cisnes*… ¿no? No hubiera sido, pero era necesario ese tipo de personas, esa mentalidad, ese ser de otro mundo diferente al mío… ¿Y?...

RR: Realmente nada ha sucedido, con toda la tristeza del mundo, pero yo prefiero que hubiera estado trabajando la compañía de ballet clásico con lo que estaba haciendo. Porque por lo menos puso un señor *El lago de los cisnes* en escena. Y así lo siento, y lo digo siempre en mis cursos. No creas que es cosas de ahorita porque tú me entrevistas. Pienso yo que ni el escenógrafo ni el coreógrafo pensaron jamás un lugar más bello que el que tenemos aquí donde se pone, para este ballet, es *ad hoc* para el espacio. Entonces, eso me parece a mí que además es muy bueno porque las obras de la danza tenemos que revivirlas para poderlas gozar. Que no es lo mismo que un cuadro que queda allí. Pero que sea a lo único a lo que se va a concretar la compañía, a poner cochinadas.

FS: Como lo dicen los muchachos, su año consiste en esto: comienza el año. *Cri-Crí*, sigue *El lago de los cisnes*, y termina con *El Cascanueces*.

RR: Fíjate que es triste porque puedes tener una etapa muy buena, porque de algo te sirve, como yo sentí el impacto con Amalia, que aprendí muchísimas cosas con su grupo. Pero llega un momento en que te anquilosas, necesitas seguirte desarrollando, necesitas otras cosas, otros estímulos, especialmente para los bailarines. Además cuando dentro del movimiento de danza clásica no se llega a los niveles de otros países tan importantes, hay que llevarles algo que no tenga aquéllos, que es esta sensibilidad que tenemos nosotros los mexicanos en el aspecto creativo. Somos improvisados, yo sé, de repente lo improvisamos todo, pero precisamente por eso tenemos tanta facultad para creas cosas. ¿No podía ser

bellísimo tener una compañía de puntas, una señora compañía que domina el academismo clásico con cosas que tienen un carácter muy de México? Sería divino. Yo no quiero decir que voy a hacer folclor de puntas, no, pero la temática y el carácter… La misma *Noche de los mayas*, pero vista bajo los ojos de un mexicano, con más cercanía a nuestras raíces culturales. A mí me parece que eso hubiera sido glorioso de diseño. Yo siento muy feo que viene una compañía de Japón y la veo bailando jazz, o un ballet clásico equis. Me muero de tristeza, con la riqueza cultural que tienen, para ver jazz mejor se lo veo a la compañía de Alvin Ailey, a los norteamericanos...

FS: Pero algún día va a suceder algo, ya verás.

RR: Pues ojalá. Yo todavía tengo fe y que a lo mejor estos grupos de jóvenes… Espero, porque vete a saber, andan tan equivocados en los valores humanos, ensalzando la droga y la borrachera, y que la juventud… no es la libertad, sino el aspecto libertino, el libertinaje que se da. Las cosas admirables, no importa por tremendas y atrevidas que sean, cuando se dan con la verdad, sin deformaciones, pueden ser bellísimas. No se a qué grado la cultura ha cambiado tantísimo, y cuál cultura: la del pueblo, la de los artistas, la de las élites, la del gobierno… El mundo está dominado por los países ricos que nos llevan hacia donde ellos quieren en el aspecto cultural, quieren que nos olvidemos forzosamente de todo lo que nos pertenece a nosotros. Pienso que es el momento de evitarlo; en educación de está tratando de hacer. En muchos campos del arte se está tratando también. Este enfoque, de recuperar nuestra propia cara, como dicen los chinos, nuestra propia fachada… pero sí, tenerla de manera actual, en la época en que vivimos. No debemos olvidarnos que tenemos una cara muy particular los mexicanos. Yo quisiera ver esto en el arte de la danza, a ver si acaso me toca todavía antes de que me muera.

FS: Esperemos en Dios que te toque… Rosa mil gracias.

RR: Felipito, a ti muchas gracias. Yo te quiero agradecer. Estimulas de tal manera… ahora comprendo más que nunca a la gente que te dice miles de cosas… Eres un amor de entrevistador…

Charla de danza con José Solé, conducida por Rosa Reyna, Cenidi Danza, México, 3 de octubre de 1988. Transcripción de Felipe Segura

Rosa Reyna: Buenas tardes.

José Solé: ¿Qué tal Rosita?

RR: El Centro de Investigación de la Danza José Limón te recibe con los brazos abiertos, como amigo, como gran artista, como uno de los pioneros del arte. Quisiera saber tu opinión de la trascendencia que pudo haber tenido nuestra gira por Europa y Asia en el año del 57.

JS: Creo que esa gira es inolvidable para todos los que participamos. Éramos de distintas instituciones, desde pintores, literatos, acompañando a los dos grupos importantes de danza contemporánea de México. Me gustaría, Rosita, recordarte algunas cosas que a lo mejor nos sirven como marco de ese momento histórico. Recuerdo que en ese momento había terminado una época de apoyo gubernamental a disciplinas nacionales, y estábamos siguiendo, como siempre, muy obedientes cánones norteamericanos; obedientes en el sentido político, me refiero, no por gusto nuestro. Pero era un momento que había comenzado la guerra fría, y después de aquella luna de miel de los países socialistas al ganar la guerra, estábamos a pocos años del término de la guerra y se había enfriado la relación con los países de la democracia popular. Igualmente, había terminado aquella época de Carlos Chávez como director del Instituto Nacional de Bellas Artes, que fue maravillosa para las artes de nuestro país, y creo que después de la época de Vasconcelos, no se había repetido. Luego de salir aquellas personas del grupo de Carlos Chávez, el nuevo grupo, desde luego, no tenía la misma alta calificación. Aparte de no tener esa capacitación, siento que estaban un poco alineados a la línea política del momento, que era

apoyar esa guerra fría, y por lo tanto aquellas personas de ideas más inclinadas a la izquierda que a la derecha no eran mal vistas, pero no eran apoyadas como había sido anteriormente. La danza, después de ese gran momento con Covarrubias (1950-1952), mantenía la velocidad del sexenio anterior, pero se había comenzado a enfriar con menor apoyo. Siento que cuando hay un rechazo a una idea, los jóvenes afines a esa idea la toman con más calor, y nosotros éramos los jóvenes de aquel momento. Estábamos muy enojados con el gobierno, al que le decíamos pillo, y creo que era obediente al norte. Se había anunciado el Festival de la Juventud y era un gran atractivo para los jóvenes que pensábamos en esa forma y comenzamos a hacer comités para asistir a ese Festival de la Juventud. Yo estaba con la gente de teatro, pero mi relación con la danza siempre había estado muy estrecha por mi vida matrimonial con Guillermina Peñalosa. Parecía que iríamos un grupo de pintura, otro de literatura, otro de teatro y otro de danza; finalmente, los únicos que pudieron lograrlo, pero lograrlo con un esfuerzo de romanos, fue danza. En aquel momento se tuvieron que hacer cosas que habrás ya contado Rosita, como funciones, tés y subastas que fue lo más connotado. En esas subastas de pintura colaboró toda la gente importante de aquel momento. Yo recuerdo que tenía en aquellas subastas unos dibujos de Ruth Rivera, un dibujo de Diego, creo que había caído, aunque las piezas importantes era un gran Siqueiros, pero había colaboraciones de Pedro Coronel, de paso en ese momento, que no vivía en México, de Soriano.

RR: Pedro Cervantes.

JS: Sí. De los dos Cervantes ¿verdad?

RR: Sí.

JS: Y recuerdo también que un ingenuo amigo mío, Aurelio Bordado, dijo que podía apoyarnos viendo algunos pintores y entre ellos vio a Tamayo, que lógicamente esto estaba en contra de sus ideas y lo mandó por un elegante tubo. De las subastas se sacó algo de dinero. Ese fue uno de los momentos de mayor unidad de los grupos de danza moderna, de danza contemporánea, para lograr este viaje; vender anillos, vender lo que fuera, las funciones, las subastas y finalmente el grupo de danza logró hacer el viaje. De teatro quedábamos Guillaumín y yo. Guillaumín era de literatura y en ese momento casado con Beatriz Flores. Del grupo de teatro estaba como escenógrafo Pepe Cava, y los grandes autores, Sergio Magaña y Emilio Carballido. Tanto Guillaumín como yo éramos del Ballet Contemporáneo. En el momento, ya casi para la salida y debido a esta unidad con los otros grupos, comenzó un acercamiento mayor con el Ballet Nacional. Siempre había habido piques entre un grupo y otro, pero en ese momento se unieron, porque se pensó que era la mejor forma de llegar a hacer una representación. No era una unión todavía totalmente consolidada, pero se consolidó a los tres o cuatro días de nuestra estancia en Moscú. Finalmente, llegó el día de la salida de México, con miles de peripecias, seguramente soy pleonásmico, porque has contado esto, o lo habrán contado otras personas (risas), pero te digo de mis recuerdos. Me acuerdo que era un poco como salir en el clandestinaje, y teníamos muy presente que la guerra había terminado diez años antes, pero estaba presente. Nosotros la encontramos en Europa, donde había todavía en varias ciudades grandes manzanas de edificios derruidos. Todavía no restauraban las ciudades alemanas, del norte de Francia y de la Unión Soviética. Entonces la salida era así en el clandestinaje porque se tenía un permiso por parte de ustedes las bailarinas que tenían base, pero un permiso corto. Hay que dar honor al que honor merece, Raúl Flores Guerrero que era el director de danza (era director de la Academia de la Danza Mexicana) había apoyado el proyecto, aunque las autoridades mayores de Instituto mismo no, ni habían prestado el vestuario. En unos costales que habíamos ideado con unos candados muy raros se sacó la ropa, pero sin permiso, y teníamos el temor de que en el momento de estar en el aeropuerto la decomisaran porque era del Estado y no era de los ballets que salían.

RR: Se tuvo algo del vestuario. Primero tuvimos la anuencia del licenciado Álvarez Acosta (director del INBA). Él estaba de acuerdo con que nos fuéramos, pero luego recibió órdenes superiores y me dijo "Rosita, fíjese que lo siento en el alma, no puedo ni prestar la ropa", cuando ya la teníamos nosotros, pero no la podíamos sacar. Tuve que mandar a hacer el vestuario de *La Manda* con mi modista personal. Y entonces me dijo "Mire, yo apoyo que ustedes se vayan, pero tengo órdenes de no prestar, no favorecer. Es más, las últimas noticias son que si ustedes se van, van a regresar sin nombramientos federales". Le dije "Pero, licenciado, no puede ser porque son nombramientos eternos". Y nos fuimos, a pesar de todo.

JS: Aunque estaba dentro del grupo, no sabía esas particularidades. Yo sabía generalidades. Me acuerdo que nuestra salida fue como cruzar la frontera, al estar en el avión. Un avión KLM que era el que habíamos conseguido que no tocaba Estados Unidos, ¿no sé si te acuerdas?

RR: Pero yo me fui por Air France con Rosalío Ortega y con Carlos Casados. Pero todos se fueron por KLM para que no nos fueran a detener.

JS: Claro.

RR: Porque Emilio Carballido nos había dicho que si surgían muchos problemas, que hasta a lo mejor nos regresaban a México para no ir a la URSS.

JS: Después, me acuerdo que los aviones no eran tan grandes como los actuales; eran aviones de hélice, y la mayor parte del avión estaba ocupada por nosotros. Recuerdo que ya para la salida vi todo lo disciplinados que son los bailarines; era la disciplina del gusto

(risas). En el momento que habían cerrado las puertas, las azafatas nos dijeron "Hagan el favor de sentarse" porque andábamos como si fuera feria, de un lado a otro. Hicimos escala en Monterrey; de México salimos en la noche, y nuestra escala en Monterrey creo que fue a la una de la mañana. Para esto, en Monterrey había todo un grupo de gente de teatro que había ido a saludar y a despedir al grupo. Esto había sido organizado por Guillermo Serret y Lola Bravo, hermana de Guillermina Bravo. Bueno, en Monterrey lo de la bienvenida era además para cargarnos de botellas de tequila para que pudiéramos llevar a Europa (risas). Muy folclóricos. Pero te recuerdo Rosita, que era para nosotros tan importante y éramos muy jóvenes. Finalmente llegamos a Francia, creo que en Francia fue donde te reuniste ya con nosotros.

RR: Yo los fui a dejar a ustedes en la noche. Me fui temprano a la mañana siguiente por Air France; pasé por Nueva York, y los fui a esperar en París en el aeropuerto en Orly.

JS: En Orly, sí. Llegamos a París, estuvimos en la Ciudad Universitaria. Luego la salida, y te recuerdo que en París mismo todavía había vestigios de guerra. Salimos finalmente en ferrocarril rumbo a Checoslovaquia. Después en escuadra hasta llegar a Moscú. En el paso, a la entrad de Checoslovaquia, fue muy emocionante también, aunque era el principio de la televisión en México, pero ya habíamos visto mucha televisión y a través de ella teníamos una idea de lo que eran los países socialistas. Estar ahí era un paso muy importante; era haber logrado una meta. Finalmente, llegamos a Moscú, seguramente lo recordarás, a la estación Interestaciones del Bulevard Mir; era de apoteosis, banderas… Éramos de las primeras delegaciones que llegaban al Festival de la Juventud. De allí nos llevaron en autobuses por la carretera de Leningrado a una serie de multifamiliares que estaban terminando y los estrenamos nosotros a manera de hotel.

RR: Así fue.

JS: Esos eran unos albergues estudiantiles en una zona que la he podido visitar posteriormente, que es una zona que llamaban antiguamente “La roslaskaya”, y luego se le puso el nombre de “Tzaria”, que quiere decir Aurora. Y allí fue donde estuvimos.

RR: Pero también fue Hotel Tzaria, el que está allí en…

JS: Y que era en la zona el Bendenjá, la zona de las exposiciones. Seguramente recuerdas Rosita, que estábamos admirados que cuando llegamos apenas estaban escombrando la obra; había cascajo, arena, y comenzaron a sembrar el pasto. Cinco días después aquello ya eran jardines ante nuestros ojos. Maravillados. La inauguración del Festival fue plena de emoción, de unidad y finalmente nuestro debut en el teatro, recuerdo que trabajamos en dos teatros y no me acuerdo si fue primero en el Mali.

RR: El Teatro de los Niños…

JS: El Teatro de los Niños.

RR: Y luego en la Sala Tchaikovski.

JS: Debutamos y dos días después, no recuerdo el día exacto que debutamos, pero creo que fue el 30 de julio. No, fue antes, fue el veintitantos de julio, porque un día que íbamos a nuestra tercera función yo fui por una serie de materiales a nuestros hoteles, y allí me enteré del temblor de México del año 57. La noticia me la dieron por medio de un periódico italiano, en el carro en el que había ido por este material. Un chofer del Estado me comentaba y me leía las noticias, pero las noticias eran por medio de la prensa italiana. La

ciudad parecía… Se decía que la zona del zócalo había sido absorbida por la tierra; hablaba de que se había hundido la Basílica de Guadalupe y zonas residenciales. Llegué al teatro, y fíjate Rosa, que esto te lo cuento así, con emoción, porque yo era adulto, pero sabía y estaba deshecho, y al llegar ya iba a comenzar la función y no quería decirlo a nadie, a nadie y ni siquiera a Guillermina, mi esposa. Ya estábamos casi para llegar al intermedio cuando una de las chicas intérpretes lo comentó, entonces ya no hubo forma de parar el asunto. En la segunda parte todos estábamos con el espíritu deshecho, no sabíamos lo que pasaba, pero siguió la función y la terminamos. Y recordarás que nos pasamos toda la noche en la oficina de telégrafos de la calle Gorki esperando tener noticias, pero no tuvimos ninguna.

RR: Yo recordaba que ni siquiera había participado en la función, porque me enteré al principio de la función, lo mismo que tu esposa Guillermina Peñalosa. Entonces, me empezó un ataque de angustia porque decía "La ciudad de México destruida, hasta el Ángel de la Independencia se cayó". Entonces dijimos "Qué horror, yo no puedo" y nos entró un ataque de angustia. Desde allí empecé a hablar por teléfono y ya no pude bailar, tenía un ataque de nervios. Yo me comuniqué como a las once de la noche de allá de Moscú a mi casa y entonces Guillermina me decía "Bueno, tú ya te comunicaste, sabes que no les pasó nada, que todo está bien, pero yo no puedo comunicarme, eso quiere decir que algo grave pasó". Yo creo que ustedes se comunicaron hasta el segundo o tercer día.

JS: Me he ido a esta noticia porque te estoy hablando de puntos emotivos. Ahora, el día de la apertura del Festival se estaba estrenando el gran estadio Lenin; éramos uno de los grupos exóticos en ese momento, jamás había participado un grupo mexicano en un evento tan grande como éste, y desde luego el cariño al país se veía de inmediato. Habíamos hecho ya la función del Ballet Nacional y del Contemporáneo, se habló si primero era Contemporáneo-Nacional…

RR: No, fuimos Ballet Nacional Contemporáneo hasta que viajamos a Asia.

JS: Hasta allí.

RR: Porque Guillermina Bravo y el Ballet Nacional participaron en estadios, en lugares abiertos, un lugar muy grande, según dice Gladiola Orozco, no me acuerdo cómo se llamaba, donde ellos participaron en plazas abiertas. Y nosotros participamos en los dos teatros que decíamos.

JS: Teatros cerrados.

RR: Sí, y con la invitación de los chinos…

JS: Fue cuando se hizo la unión.

RR: Decidimos unirnos para mejorar el programa, la fluidez del mismo y una amplitud de repertorio.

JS: Teníamos dos programas, recordarás, del Ballet Contemporáneo. Uno que era danza moderna, donde estaba *La Manda*, *Tierra*, *Los Gallos* y *Tonantzintla*. Creo que era todo.

RR: *Tres juguetes mexicanos*, *Huapango*, de Martha Bracho y *La Danza del Pascola* del ballet de *La Hija de Yori*.

JS: Y luego habíamos comenzado a hacer un programa de folclor, que creo que no estrenamos en Moscú…

RR: No, hasta China, solamente habíamos bailado *El jarabe largo ranchero* en la sala Tchaikovski.

JS: Hasta que salimos a China ¿verdad?

RR: Hasta allá y se armó con lo que nos había enseñado Héctor Fink. Llevamos además trajes mexicanos y gracias a eso pudimos armar el segundo programa de folclor. Como decía Guillermina Bravo, el numerito folclórico. Nos fuimos en tren de Moscú a Vladivostok, pero no llegamos allá, sino por Manchuria a Harbing.

JS: Por Manchuria. Después de todo el festival fuimos de los primeros grupos que entraron y de los últimos que salimos rumbo a China. El viaje transiberiano seguramente lo habrás descrito.

RR: Tú comenta lo que quieras si te parece algo interesante. Describí cómo cambia la gente en todos los sentidos, físicamente, de vestido y de comida, todo eso. El Lago Aral que fue una maravilla, a las dos de la mañana.

JS: El Baikal ¿verdad? El paso del Baikal. Ahora Rosita, como cosa curiosa recuerdo que cumplíamos nuestros quince días de travesía, en os cuales platicábamos, comíamos, bebíamos, dormíamos (risas). Y yo me acuerdo que hacíamos bromas, que al llegar a China habíamos engordado todos juntos ¿te acuerdas? Yo en lo personal, tuve que comprarme…

Era delgado y por la engordada tuve que llegar a comprarme ropa a China, porque la que llevaba no me cerraba.

RR: Y especialmente en China, que las bautizamos como las salas de engorda. Ahí había pastelitos, fruta y una serie de bocaditos que nos daban después de la clase (risas), después de la función y a todas horas.

JS: El paso por el Baikal creo que nos sirvió para afirmar muchas relaciones, amistades. Yo en lo personal recuerdo que conocí más a Sergio Magaña, nos leía lo que escribía, notas de viajes, notas curiosas, cuentos que inventaba. Y también viéndolos a fondo, Mario Orozco Rivera, que descendía del mismo ferrocarril en las estaciones y que él era nuestro cantor, que se unió al grupo para cantar en el numerito folclórico.

RR: Sí.

JS: Entramos por Harbin y hubo cambio de…

RR: Estaba inundado, nos fuimos hasta Pekín.

JS: Y de allí hasta Pekín. Todo lo maravillados que estábamos de China y el espectáculo les había maravillado también a ellos. Creo que la retroalimentación fue maravillosa y pudimos conocer a gente de la cultura escénica del momento y de la cultura política. De regreso, recordarás que después de nuestra gira, tuvimos el gusto de saludar a Chou En-lai que nos visitó para la función. Y tuvimos oportunidad de hablar con él.

RR: Y con Mao Tse-tung el primero de Octubre. Y con Chou En-lai la primera función en Pekín.

RR: Tengo las fotos y todo eso. Esas sí salieron publicadas aquí en México.

JS: Y después de todas las reticencias, en el momento en que comenzó a ser la gira un éxito, entonces sí ya se tomó como si hubiera sido una actividad nacional.

RR: Sí, gubernamental. Mira Pepito, me gustaría mucho que me dieras una opinión acerca del efecto, por ejemplo, de nuestra danza, tanto en Moscú como después en las diferentes ciudades de China.

JS: En la URSS había estado Isadora Duncan, pero al parecer hubo como un rechazo, y aunque tenían esporádicas visitas de ballets alemanes, creo que con las dos compañías mexicanas fue el primer contacto con la danza contemporánea. Y recordarás que algunos pintores amantes de México, a través de Siqueiros y de Diego, se acercaron al ballet porque los veían a ellos, veían la pintura mural mexicana mediante el movimiento de nuestra danza. Yo creo que fue muy importante también para ellos este contacto. Recordarás que ambos pintores habían vivido en la Unión Soviética. Pero cuando fuimos, el hecho de tener relación, mesas redondas y la discusión con las grandes figuras del ballet ruso, como Ulanova…

RR: Claro.

JS: … y además con una discusión en ocasiones violenta, en el sentido de tocar puntos de vista estéticos distintos, pero con todo lo maravilloso que es cuando se discute algo bajo la premisa del amor a la actividad artística. Así se puede discutir hasta airadamente, pero es para sacar luz sobre el asunto. Creo que esa mesa redonda, esa discusión en uno de los salones altos del Bolshoi fue muy interesante.

RR: Sí lo creo, fue muy, muy importante. Claro, quizá nosotros no tuvimos el tacto para expresarnos porque nos llamaba la atención que el movimiento de la danza contemporánea no se aceptara, no existiera propiamente allá, habiendo un desarrollo tan grande en el ballet, y habiendo un desarrollo tan grande en el sistema de gobierno y en lo social y económico en la Unión Soviética. Pero son puntos de vista distintos.

JS: Para nosotros también era una Unión Soviética despertando, Rosita, porque acababa de iniciar, hacía un año, año y medio, el estalinismo; era una etapa de renovación. Nosotros no podíamos ver el contraste, pero nos lo comentaba gente que vivía allí, que era una tercera etapa de apertura, casi diría yo que era un antecedente de la actual Perestroika ¿verdad?

RR: A mí me interesó mucho esto que acabas de comentar y que comentaron los pintores soviéticos. Ahora dime ¿qué trascendencia crees que tuvo nuestra danza en China y qué tomamos nosotros, qué de positivo sacamos de China?

JS: Yo siento que fuera de la vida emocional de la Unión Soviética y de poder haber visto los grandes ballets clásicos del momento, que es como cultura general y sobre todo para el bailarín, es muy importante. En la Unión Soviética había los grandes contingentes del ballet clásico, y la moderna nuestra estaba en una época bastante radical (sobre todo en el Ballet Nacional) que no se concebía la necesidad del ballet, al que se consideraba retrógrada. En China fue más nutritivo lo que vimos. También de la Unión Soviética recuerdo algo que

seguramente habrás comentado, y son las invitaciones al Ballet Contemporáneo para filmar dos de los ballets.

RR: *La Manda* nada más.

JS: *La Manda*.

RR: *Tonantzintla*, en Pekín.

JS: Ahora recuerdo como cosa curiosa que seguramente lo habrás dicho, que a la gente de televisión le había gustado mucho y también grabamos algo de baile veracruzano, Rosita…

RR: Ah, sí, creo que sí, *Huapango* de Martha Bracho.

JS: Porque recuerdo que estaban vestidos…

RR: De Huapango. *Huapango* de Martha Bracho.

JS: En China la presencia de estos dos grupos, la presencia de México, fue recibida con una emoción, con un calor, con un entusiasmo inolvidable. Algunos de los nombres de nuestros ballets les sonaban muy curiosos, como *Los gallos* ¿te acuerdas? Mucha gente nos lo pedía, y era de los ballets cortos, tal vez el que había gustado más. Sin esto quitarle méritos a *Tonantzintla*.

RR: A *Tierra*.

JS: *Tierra* y *La Manda* eran los dos ballets grandes, los dos platillos importantes que llevábamos, pero me refiero a los ballets cortos que normalmente eran o *Juguetes* o *Tonantzintla* para abrir. Y después de un ballet grande venía *Los gallos*, luego otro corto y *La Manda*. Tuvimos también oportunidad de asistir a las escuelas de teatro de las distintas manifestaciones de óperas, la de Pekín, de Teshuán, la de Shanghai. Y de conocer a grandes de las estrellas. Nos tocó haber conocido a Mei-Latán, todavía en sus últimos años de vida, y maravillarnos de las técnicas que usaban. Ellos, a su vez, también interesadísimos de ver cómo trabajaban ustedes y el producto que obtenían. Mes y medio estuvimos en China ¿verdad?

RR: Más o menos. Pepe, háblame sobre cómo nos recibieron en Rumania e Italia, porque fue también una novedad para el público y yo siento que fue trascendente.

JS: Mi idea general de China es el entusiasmo total. Una vez terminada la gira, de regreso, recordarás que lo hicimos en aviones de hélices; de Pekín a Ulan Bator, luego de Ulan Bator a Ikursk. En Ikursk me llamó la atención ver tantos aviones, que yo decía "Están descompuestos" porque no les veía las hélices. Era la primera vez que los soviéticos ya usaban el avión de reacción para pasaje, cosa que en el resto del mundo no se usaba todavía.

RR: Nos tocó el lanzamiento de los rusos al espacio estando en Pekín todavía.

JS: Del Sputnik. Bien. Llegamos a Moscú y de regreso a Francia…

RR: Y luego a Rumania.

JS: Rumania era otro mundo, no había aquél entusiasmo *a priori* del Festival, sino éramos como una compañía en gira, una compañía importante extranjera que llegaba a los grandes teatros rumanos. Era también el primero contacto de ellos con la danza contemporánea, y a la vez les llamaba la atención la cosa colorida y la fibra del grupo, estaba la fibra expresiva del grupo.

RR: Vitalidad. Esa expresión, este calor humano que se reflejaba en nuestras obras.

JS: Ojalá pudiéramos volver a tener un móvil como ese, porque no solamente era ser embajada artística, sino llevar el honor de un país a través del arte y expresarse lo mejor posible. En ese sentido lo cumplimos y fue para nosotros una época inolvidable. Yo, Rosita, no fui a Italia. Después de Bucarest, Guillermina y yo regresamos a Francia, donde nos quedamos una temporada, y coincidimos ya en el regreso. Casi al mismo tiempo fue el regreso de ustedes, pero nosotros llegamos a México en la Navidad, justamente ese día. Decía yo, "Pero ya no estuve en Italia".

RR: Pues sí, nos tocó una función en Roma espléndida, que fue para nosotros muy importante y también para la danza en México. Tuvimos un público realmente distinguido de artistas de fama internacional, y como diecisiete telones. Era algo inusitado. El calor y cómo nos acogió el público italiano, se sintieron identificados en algo, como nos decían, y luego nos citaron a mesas redondas con ellos, Zavattini, Fellini y otras personas del cine, del mundo del arte que estuvieron comentando. Estaban intrigados "Cómo es que un grupo aparentemente sin importancia tenía esta fuerza, esta vitalidad artística, que tenía una identidad propia". Eso era lo que más les había gustado. Como en Rumania, me acuerdo de un comentario acerca del *pas de deux* de *La Manda*, cosa que quizá no recuerdes. Se quitó

en China porque estaba en contra de los principios morales que iban a seguir para educar al pueblo y acabamos por quitarla porque se suscitaba un trío amoroso, que no era grato para la formación de un chino (risas).

JS: Y de regreso por muchas razones, más bien sentimentales. Llevábamos seis meses fuera del país, pero sería bueno recordar que había las proposiciones de contrato para Alemania, para regresar a Checoslovaquia y para regresar en la primavera a la Unión Soviética. O sea, se podía haber hecho una gira de más de seis meses, más los que ya llevábamos.

RR: Algo así fue, pero qué bueno que me lo recuerdas Pepe, porque yo no lo había comentado, pero tan importante y trascendente fue pues muestra que a ellos les gustó porque no le pides a un espectáculo que regrese cuando no ha gustado. En la URSS fue donde menos aceptación tuvo nuestra compañía para el grueso del público. Sin embargo, me parece tan importante el comentario que haces "Para los pintores fue como el mural en movimiento". Me parece divino, ¿no?

JS: En el Festival de la URSS había grandes eventos de la juventud *amateur*, y nuestro ballet era profesional; era gente joven, pero con un concepto altamente profesional. Entonces a lo mejor no era lo que se esperaba. Y al decir México pensaban un espectáculo folclórico, entonces eso es lo que esperaban, y no obras de un realismo social, sin demagogia, sobre el momento nacional.

RR: Yo creo que eso fue lo que les interesó, les gustó. En Rumania también nos comentaron que tenía una cara propia nuestra danza, que no imitaba ninguna y que se sentía, aunque muchos de ellos no conocían nuestra cultura, que sentían que era un fiel reflejo de la cultura mexicana, con características muy especiales.

JS: Rosita, al recordarte lo de los contratos para seguir, no eran contratos sólo de invitación, sino eran a la manera profesional, de gente profesional de espectáculos. Finalmente no pudimos cumplirlos, pero hubiera sido maravilloso haberlos aprovechado.

RR: Claro. Desgraciadamente la mayor parte de nosotros estábamos… Yo estuve siete meses fuera del país, de mi familia, teniendo un marido, una hija, mis padres, todo. Es difícil. Y así cada uno de nosotros, alejados por tanto tiempo de tus seres queridos. Es difícil. Recuerdo que queríamos regresar con un ansia loca.

JS: Pienso que el trabajo de equipo de la danza moderna, de la danza contemporánea, siempre ha sido de gran sacrificio. Ahora hay grupos constituidos con mayores apoyos, pero ése era un momento heroico de la danza moderna. Entonces se hacían pequeñas giras estatales, ir a una plaza y regresar. Aunque el criterio artístico era altamente profesional, el concepto del trabajo en gira por un año o dos años no los teníamos, como los grandes ballets. Y habiendo el éxito y maravillados por conocer países nuevos y todo, aún así nos faltaba ese sentir del trabajo profesional en gira. Y añorábamos. Como no íbamos preparados para una gira de tanto tiempo, añorábamos una serie de cosas y queríamos regresar. Es una lástima, ojalá y hubiéramos hecho ese esfuerzo todos.

RR: Así fue. Fue una lástima en el sentido de no haber podido continuar, por las razones que tú dices. Y también yo creo que teníamos una disciplina para el trabajo profesional en una ciudad, en México, pero llevarlo a un nivel de una gira tras otra, una ciudad tras otra… Estábamos cansados, aunque cumplimos bien, pero sí estábamos cansados del trabajo y ansiosos de estar en nuestro país, con nuestra familia, nuestros seres queridos. Tristeza… me acuerdo de Lumbroso, estaba desesperado porque quería ya fechas para que regresáramos. Desgraciadamente las circunstancias no nos permitieron el regreso.

JS: Y el decir Lumbroso ahora suena como un nombre raro, pero Lumbroso era el agente más importante en Europa, el agente de espectáculos más importante de Europa.

RR: Sí, es cierto. Pepe, ¿alguna anécdota en especial, aunque ya me dijiste cosas tan graciosas, que quisieras comentar, que recuerdes de China, la URSS, cualquier otro lado?

JS: Pienso que son anécdotas pequeñas, las convivíamos tanto que creo que todo lo que voy a decir se habrá dicho ya. Diría un poco de esa malevolencia pícara mexicana; estábamos empeñados en encontrarle sentido a nuestras malas palabras (risas). Por ejemplo, decíamos "… en México usamos palabras chinas también, para decir que algo es muy bueno decimos 'chingón'" Y nos decían, "Nos suena, nos suena". Y estábamos empeñados en encontrar analogías, bueno, eufonías con nuestras malas palabras. Tanta lata dábamos que encontramos algunas, te acordarás que un día nos dijeron que "es obvio" se dice "chíngalo". En el desfile del aniversario alguien se enteró que el general que presidía el desfile era un famoso héroe nacional que se llamaba Pende-Huan (risas). Recuerdo que todos llegaban, uno por uno, a preguntar a los intérpretes cómo se llamaba, hasta que molestos dijeron, "Pregúnteles a sus compañeros, ya lo dijimos muchas veces" (risas).

RR: Bueno, una duda que tengo. De los intérpretes en China que teníamos, no me acuerdo cómo se llamaba el blanquito, joven y delgado. Porque una de las muchachas era Li, el otro era Huan, y el otro mister Li, el de la cara larga, grandote y sombrero de carrete. El otro muchacho chapeado.

JS: Uno joven, se llamaba… recuerdo mucho el nombre porque tuve la oportunidad de platicar mucho con él, se llamaba Chao-Chin-pin.

RR: Ah.

JS: Lo recuerdo porque yo hacía la broma que en vez de Chao-Chin-pin, le decía Chao-pin-chin. Me decía, "No, Chin pin". Así se llamaba Rosita. Eran gente muy inteligente y muy cariñosa. Teníamos dentro del grupo de intérpretes una que se llamaba Perla, le decíamos "la pequeña Perla", pero no me acuerdo cómo era en chino el nombre.

RR: Li.

JS: Li. Como dos o tres veces después que habíamos regresado, o tal vez un año, hizo una visita Juan Miguel de Mora, el periodista. Y a su regreso me buscó y me dijo, "Oye, qué desgraciados son ustedes". "¿Por qué?". "A estos intérpretes con un español tan puro, un castellano que parecía de la Universidad de Salamanca, les han echado a perder el idioma". "¿Por qué Juan Miguel?". "Es que ella decía 'píquenle compañeros' para decir 'por favor, rápido'" (risas). Y una serie de consejos que les habíamos dado. Y Juan Miguel me decía, "Les has echado a perder su español con esos modismos".

RR: Sí, porque en especial ese muchacho Chao-Chin-pin hablaba el español perfecto y no decía "Losa, Losa, Leyna", sino pronunciaba perfectamente la letra r.

JS: Y pronunciaba las 'c', las 'z', me acuerdo.

RR: Sí, perfecto. Pepito, estoy sumamente agradecida porque has enriquecido muchísimo este material con el que yo pienso hacer una publicación. Porque creo que realmente es trascendente este viaje de un grupo de danza por lugares tan lejanos y con dificultades

enormes. A mí me pareció risible poder ir; ¿cómo vamos a ir?, ¿de dónde vamos a sacar dinero? Así como el imposible de los imposibles, y sin embargo lo hicimos.

JS: El hecho de hacer un viaje a Europa en aquel momento era como ir a la luna. El juntar bailarines. Había unos cuantos con nombramiento; otros tenían el rechazo de su familia por dedicarse a una especialidad como es la danza: nada de apoyo económico. Y así tratar de juntar dinero para los pasajes, pero centavo sobre centavo se logró.

RR: Así fue. O pidiendo diez meses de sueldo a nuestros nombramientos, como hicimos algunos de nosotros para poder llevar dinero, o aportando nuestra familia dólar tras dólar para tener la seguridad del viaje de ida y vuelta. Había otros, del Ballet Nacional, que con trabajos llevaron el pasaje de ida (risas). Pepito, te agradezco muchísimo porque ha sido enriquecedor. Me siento otra vez viviendo esos momentos tan gratos. Quizá no es la gira en sí, pues todo mundo puede ir de paseo, pero ésta fue trascendental por todos los detalles y situaciones que vivimos juntos. Como dices tú, se creó una unidad, una solidaridad artística, económica, social. Ayudamos a todos entre todos y fue importantísimo para dar a conocer algo que nosotros no nos dábamos cuenta que podía ser tan valioso. Pepito, muy agradecida.

JS: Además, Rosita, fue el primer contacto de México y la danza con los otros países, porque después habrán ido otras compañías de folclor, la de Amalia Hernández, pero como lo hicimos, sacando nuestras raíces a través del cristal de nuestros pintores, de ese nacionalismo que tanto nombre ha dado a México, no se había visto y no se ha vuelto a ver.

RR: Desgraciadamente no. Ahora hay más oportunidad de hacer giras. Nada menos el Ballet Nacional se va el día 20 a Europa, y siento que es una lástima que no sea un fiel reflejo de algo que se produce en México, que le falte cara propia, como dicen los chinos.

Eso es lo importante, que el movimiento de danza que hubo en esa época tenía cara propia, nos sentíamos muy orgullosos de esa cara con todos los defectos que pueda haber tenido, pero era la nuestra. En cambio, hoy día, siento que hemos adoptado influencias, pero se han perdido demasiadas cosas importantes en México.

JS: Lo que pasa es que la danza que llevábamos era reflejo de los pintores del momento y el movimiento nacionalista, en el buen sentido de la palabra. Actualmente la misma pintura mexicana se ha vuelto más heterodoxa, y con la influencia de la escuela de París, se ha hecho más universal. Universal *a priori*, no como la nuestra que era universal porque era honestamente mexicana. Y al ser honestamente de un país el reflejo se hace universal.

RR: Comprendo que día a día se diluyen más las características de cada nación, de cada artista, los medios de comunicación masiva nos acercan más a la humanidad entera, pero yo pienso que hay que hacer una lucha por no perderla totalmente. Hay grupos que están acelerando esos cambios porque tienen influencias directas, tan ajenas a nosotros. Es una pena. Pepito, agradecidísima porque ha sido muy reconfortante, has dicho cosas que yo desconocía y otras que me han hecho volver a gozar esta gira, los recuerdos de ella y de su trascendencia.

JS: A ti Rosa, y te agradezco también. Yo he refrescado una serie de vivencias maravillosas de cuando éramos muy jóvenes.

RR: Sí, Pepito, de veras, qué amor, te lo agradezco infinito.

Charla de danza con Rosa Reyna, conducida por Felipe Segura, Cenidi Danza, México, 13 de febrero de 1989. Transcripción de Felipe Segura

Felipe Segura: Señoras y señores, muy buenos días. El Cenidi Danza "José Limón", del Instituto Nacional de Bellas Artes, presenta una más de nuestras Charlas de Danza. Esta mañana tenemos nuevamente a la maestra Rosa Reyna, una invitada sumamente especial. Rosita preciosa, buenos días.

Rosa Reyna: Buenos días, Felipe.

FS: Mira, una persona como tú que ha tenido una carrera tan larga, tan brillante, tan notable, para este nuevo ciclo de Charlas he pensado que lo mejor es dividirlo por etapas. Para que no saltemos aspectos de tu carrera, sino que nos detengamos, con calma, analicemos un solo periodo. No vamos a empezar en orden cronológico; en alguna otra ocasión hablaremos de tus inicios de la danza, tu debut profesional. Yo quisiera que ahora me hicieras favor de decirme cómo era el ambiente y qué motivó que se creara el Ballet Contemporáneo.

RR: Estábamos nosotros en una época con mucha efervescencia creativa, como lo he dicho muchas veces, a raíz del cincuenta, cuando estuvo aquí José Limón, que vino a cristalizar todo lo que hicieron Anna Sokolow y Waldeen. Ellas sembraron no nada más el aspecto técnico, sino la conciencia, los principios de la danza actual, que debe tener otras características diferentes que la danza clásica, tanto en su temática como en sus formas, en el movimiento, ser más libre y permitirse todas las posibilidades que el cuerpo humano tenía para expresarse. Estábamos en esa etapa con mucha efervescencia porque nos habían dado oportunidad de amar a la gente joven, porque en aquel entonces todavía éramos jóvenes (risas)… crear, y a crear ya con una base un poquito más firme. Que si algunas habíamos hecho algo de coreografía antes, no teníamos la menor idea con qué se comía

eso… la verdad. Hay que conocer un poquito más a fondo los recursos que tiene la danza para su creación. Por otro lado, sentíamos que las cosas que sucedían en el Instituto Nacional de Bellas Artes nos estaban llevando para atrás, o por lo menos era un estancamiento, o posiblemente un cambio de los principios que nos habían convencido tanto en el aspecto artístico, creativo. Entonces nos reunimos algunos de nosotros y pensamos, ya esto lo había hecho Rocío Sagaón con otra gente. Ella me dijo "Rosita ¿qué piensas si nos reunimos en un grupo particular para expresarnos como nosotros lo sentimos?". Y allí nació propiamente el Ballet Contemporáneo, que posteriormente fue la base para que nosotros pensáramos en esta gira que hicimos por Asia y Europa.

FS: En ese momento ¿quiénes eran los que formaban ese grupo aparte de Rocío y tú?

RR: Trataré de recordar lo más posible. Desde luego estaban Elena Noriega, Beatriz Flores, Adriana Siqueiros, Rocío Sagaón, Juan Casados, Rosalío Ortega, no estoy muy segura si Farnesio de Bernal entró en este grupo, posteriormente sí. Quizá Teresita Urgel, pero ya no te podría asegurar. Valentina Castro también.

FS: ¿Había más muchachos?

RR: Es factible que hayamos tenido otros, pero realmente no los recuerdo. Tendría que revisar los programas.

FS: Ese dato me lo puedes dar después. ¿Cuándo comenzaron ustedes a hacer sus funciones, fue aquí en la Ciudad de México?

RR: Empezamos en un plan muy… pues muy triste y sin recursos. Empezamos a montar un programa con vistas a darles difusión a las cosas que habían tenido más o menos éxito, dentro de las cosas que habíamos hecho en la temporada con (Miguel) Covarrubias o con otros. Pensamos en tratar de mantener esa línea y hacer otras cosas nuevas totalmente, para poder tener un programa más o menos ligado y lograr que nos pudieran contratar de alguna manera.

FS: Rosa ¿y hubo algún rompimiento con el Instituto cuando ustedes iniciaron sus funciones?

RR: No, de ninguna manera. Además pienso que en general nos llevamos bien con los diferentes jefes (del Departamento de Danza del INBA) que siguieron de Covarrubias. Pero sí pensamos que era más viable de esta manera para continuar esa línea. Estábamos las personas que habíamos realmente apreciado la labor que Covarrubias hizo dentro de la danza mexicana y lo tomamos como un estímulo para crear un grupo que no fuera a cambiar o deteriorar el repertorio. Pensamos que era necesario continuar la línea. Esa era la única situación.

FS: Es que hace un momento habías mencionado que sus primeras funciones las hacían con bastante dificultad. Pero seguramente Bellas Artes les prestaba la escenografía, el vestuario.

RR: No, porque prácticamente no utilizábamos nada, todas eran obras de muchos bailarines. Bueno, sí había una obrita, que fue hecha después, *Tres juguetes mexicanos* de Elena Noriega, y sí, ocasionalmente se le podía pedir prestado al INBA. Fue la única que se tomó de ella en un principio por necesitar a cuatro bailarines: Farnesio de Bernal (entonces yo creo que sí estaba Farnesio de Bernal, a lo mejor tomó el papel de Juan Casados), Valentina Castro, quizá Elsie Cota y Teresita Urgel. Obviamente algunas pequeñas cosas,

lo menos que pensábamos nosotros era vivir pidiendo prestado a Bellas Artes; sin embargo, en algunas oportunidades sí lo hicimos. Pensábamos nosotros en obras muy diferentes, como de juglares, aunque no tenían nada que ver con la corriente mexicana, basadas en nuestras leyendas, en nuestras raíces más profundas. Pero sí pensamos de momento en la influencia española, en Guanajuato; esta reminiscencia que quedaba en algún tipo de personajes que se vieron en época de la Colonia, de la Conquista de México y todavía después, en la Independencia, en nuestro país. Rocío estaba preparando una serie de personajes, por ejemplo, ella hacía una danza sola, yo hacía otra danza sola, cosas así, o una danza de dos muchachos. Factible de tener nosotros un programa completo sin necesidad de recurrir a la compañía, porque además nos dio mucho temor que gente que estaba tan alejada de los deseos que había tenido Covarrubias y nosotros mismos, de lo que la danza académica debe ser en México, con una cara propia. Debemos ser nosotros mismos en cualquiera de las ramas de la danza, en cualquiera de las ramas del arte y no seguir corrientes tan estereotipadas, que se alejan totalmente de quienes somos, de toda esa idiosincrasia. Yo creo que esa fue la razón poderosa de tener un grupo pequeño. Y propiamente te voy a decir, ya se vislumbraba, ya había habido una invitación previa, cuatro años antes o algo así, para que nosotros fuéramos de gira. Bellas Artes jamás tuvo el interés ni las posibilidades de mandar un grupo fuera del país y nosotros queríamos ir a Europa a uno de los festivales de la Juventud, que ya se cristalizó hasta el Festival de Moscú.

FS: En 1957.

RR: Sí.

FS: Tema que tratas en el trabajo que estás haciendo con diferentes entrevistas y que va a ser fabuloso.

RR: No creas. Yo sí pienso que fue muy importante, indiscutiblemente fue una gira importante y trascendente.

FS: Única.

RR: Los problemas que tuvimos que resolver; primeramente el económico, que implica transporte, vestuario, manutención de los bailarines, coordinación de una gira que va a durar varios meses (habíamos pensado en cerca de dos meses), para que viva un grupo de gente que está bailando y se pueda mover de un lado para otro. Propiamente ninguno de nosotros teníamos recursos económicos como para pensar "Nos pagamos el viaje a Europa y luego allá vemos qué hacemos". De ninguna manera, pero sentimos que era importante que esta danza saliera, y nos lo corroboraron los diferente públicos. Ellos jamás imaginaban que había una expresión que tuviera tanta fuerza, tanta personalidad. La gente, no nada más allá, sino gente que lo llegó a ver en Estado Unidos en otra época, que luego podemos platicar, decían que ellos sentían una similitud, una hermandad de la corriente de danza contemporánea con el muralismo mexicano. Para eso, eso era una flor, y más de lo que pensábamos. Esto coincidió en muchos públicos de Europa, que no se imaginaban que la danza había llevado un avance tan fuerte, que tenía una personalidad tan inconfundible, que reconocían que era México. Yo siento que tanto en China, en la URSS, quizá especialmente en Rumania y en Italia, es una de las cosas que les llamó la atención del programa que vieron. Consideraron que sí había un avance técnico, yo misma te puedo decir que era deficiente, que técnicamente como grupo aunque hubiera uno que otro que más o menos tenía una buena preparación, pero lo que era importante y lo que fue fuerte en esta gira fue la impresión que se dejó de tener una danza totalmente distinta a todo lo que ellos habían visto. Reflejaba quién era el mexicano, sus costumbres, su manera de ser, en muchas de ellas su pensamiento y cómo llevábamos además música de compositores mexicanos del momento, pues todo esto como que le daba mucho más coherencia, mayor unidad y fuerza, que se da a veces en diferentes etapas históricas de la danza, cuando varios

artistas que intervienen en las obras coreográficas se unen creativamente para lograr algo, le den un sello muy especial, al lugar, a la nación, al coreógrafo.

FS: En 1957 hicieron este viaje fabuloso, que hace un momento te dije único, porque nunca se ha vuelto a repetir en todos estos pasados treinta años. Luego vino una temporada que yo recuerdo mucho en el teatrito, la Casa de la Paz. Ya el licenciado Álvarez Acosta estaba a cargo del OPIC, ¿fue antes o después?

RR: No, fue después. Precisamente cuando nosotros salimos, más bien, nos corrieron de Bellas Artes (risas) al desintegrar la Compañía Oficial de Danza Contemporánea…

FS: Ah, para formar…

RR: Para formar la compañía de clásico (Ballet Clásico de México). A mí me dio mucho gusto cuando supimos que iba a haber una compañía de ballet clásico, pero jamás pensé que íbamos a estar tan seriamente afectados (risas), que nos íbamos a quedar sin siquiera un salón de ensayos. Cuando yo había luchado mi vida entera porque se construyera eso, con todas las fallas del mundo que tengan las instalaciones, pero que fueran especiales para que se desarrollaran los bailarines, para que tuvieran clases, para que se les diera la oportunidad a los coreógrafos, para que tuviéramos un lugar de ensayo, un lugar de prueba, un medio teatrito (el salón 7), el teatro que nos habían hecho (el Teatro del Bosque, que era para la danza, pero entraron otras personas prepotentes y nos echaron fuera y se quedó para teatro). Posteriormente, y como nosotros éramos prepotentitos también, pues nos hicieron nuestro Teatrito de la Danza, en otras condiciones. Me gusta mucho el foro pero no hay lugares de desalojo, como tú sabes, laterales. Me parece un buen teatro en cuando a auditorio, para estar continuamente ensayando y presentando, no con gran bombo, profesional y mucha gente. Podría haber sido muy buen teatro con sus desahogos laterales. Cuando se desintegró

la compañía oficial en 1963, nos sentimos totalmente minimizados, desvalidos (risas) porque no teníamos ni siquiera dinero. Yo había logrado una estrecha amistad con el licenciado Álvarez Acosta, quien apreciaba, adoraba la danza contemporánea mexicana, y ya dirigía la OPIC (Organismo de Promoción Internacional de Cultura de la Secretaría de Relaciones Exteriores). Fue cuando me dijo, "Mire Rosa, ustedes ya no están en el INBA, pero nosotros les vamos a dar cabida de alguna manera". Empezamos a buscar casas y cuando a me enseñaron la que consiguieron "Mire la casa en donde les vamos a hacer el teatro de la danza". ¡Ay! yo sí quería llorar, porque lo vi tan angostito; "Pero aquí ¿qué van a hacer, van a tirar todo?" "No, no, aquí, esto se va a hacer…" "Pues veremos qué resulta". Yo tenía mis dudas. Imagínate, de no tener nada a sentir que te están creando, ofreciendo y consiguiendo un teatro para nosotros. Me sentí la mujer más feliz del mundo. Con todas las deficiencias que haya tenido el teatrito, nos lo ofreció, la idea primera había sido que iba a ser el teatro de la danza, para la danza…

FS: Contemporánea.

RR: … corrida de Bellas Artes (risas). Pero posteriormente pensamos que iba a ser muy difícil que de momento pegara un teatrito para danza y que tuviéramos tanto repertorio para presentarnos diario. Las obras no se hacen así, como un pastel o un platillo ¿verdad? Entonces pensamos que debería ser una función semanal y en vista de que había muchos días factibles de tener funciones, se podían presentar diferentes expresiones artísticas, dándole un día a cada uno. Entonces nos abrieron un día; era yo entonces coordinadora de las funciones, eventos de danza y lo que pensamos hacer era darle un día a la danza contemporánea, otro día a la danza tradicional mexicana y otro día al ballet clásico. Posteriormente fueron dos días para la danza, porque de danza contemporánea en aquel momento no éramos muchos los grupos que podíamos ofrecer funciones. Y la danza mexicana, pues sí había muchos más grupos, estaba Héctor Fink también con nosotros. Él ya había tenido la experiencia de ser nuestro compañero, hasta maestro, cuando nos fuimos a esta gira, entonces él entró allí también. De momento también llegó hasta Ramón

Benavides con un grupo; era tan cuidadoso para todas sus cosas. Pero eso ya fue en los años 63, 64. Tendría que ver un programa.

FS: Yo creo que sí fue un poquito después, porque la compañía Ballet Clásico de México, ya oficial del Instituto, comenzó en 1963. Ese año yo entré vertiginosamente y salí también (risas) de director artístico; volví a hacer Ballet Concierto, y me tocó hacer unas funciones allí. O sea, tiene que haber sido 64.

RR: Cuando nosotros salimos de Bellas Artes no habían construido nada. Yo calculo que se tomó como unos seis u ocho meses sin que nosotros tuviésemos ese forito. Mientras tanto nosotros empezamos a preparar un programa especial para ese tipo de foro, con menos gente, con una cosa muy ligera, más accesible al público, que no pretendiera ver cosas muy formales, muy serias en principio.

FS: Yo toda la vida me acordaré de ti haciendo la serpiente (risas) en aquel balletito de *Adán y Eva*.

RR: La serpiente… sí. Se llamaba *En el principio*. Yo hacia el papel de serpiente, teníamos dos chilenos que entraron con nosotros, Guillermo Acuña y Jorge de Monsalvo. Estaban Farnesio de Bernal, John Sakmari… creo que nada más.

FS: Y el maravilloso Miguel Araiza en la cabina manejando hasta cuatro mil luces (risas).

RR: Mira, exactamente Miguel Araiza, me dijo que no quería bailar, entonces le dije "Tú vas a ser director de escena, tú vas a ser iluminador, tú vas a ser esto o lo otro. Pero hay una

cosa, todos los técnicos en general, en dondequiera, tienen mejores sueldos que los bailarines. Aquí como yo voy a dirigir esto, yo digo que los bailarines por primera vez tengan igual sueldo, o poquito más, que otros técnicos. Los técnicos viven también de lo que hacen los bailarines". Y así lo hicimos, estaba muy contento, muy satisfecho y muy eficiente. Muy organizado y lindo (risas).

FS: Luego yo iba con mi director técnico y le decía, "Pero si Miguel Araiza maneja cuatro mil luces en un programa, ¿tú por qué cinco? Él me decía, "Es que no hay equipo". "Pues Miguel se las arregla para que sin equipo haya esas cantidades".

RR: Ay pobrecito, empezamos con un reflector, dos, tres, cuatro, era triste y en todos sentidos: cuando teníamos que saltar, digamos, hacer una carrera y un *grand jeté*, por decirte algo, ¡ay! Yo creo que en el aire frenábamos pensando no pasar de las piernas laterales y estrellarte…

FS: (risas) Había veinticinco centímetros de espacio.

RR: Nada más para pasar así, de perfil, los bailarines delgados, porque te estrellabas en los ladrillos de las paredes. Y se notaba, se notaba que tenías que frenar en el aire, te lo juro.

FS: Y el foro era más hacia el fondo que a lo ancho ¿verdad?

RR: Sí, pobrecito teatro, sin embargo vieras que guardo…

FS: Yo también.

RR: … conservo recuerdos imborrables por muchas circunstancias. Allí hicimos algunas obras que fueron buenas, como ésta. Supimos lo que era mantener continuamente una función tras otra. Es más, te voy a decir: allí salió una gira por el sur de Estado Unidos. Nosotros en Bellas Artes, como compañía oficial, difícilmente te puedo decir que en las épocas de Covarrubias llegamos a tener treinta funciones, cuarenta… yo no creo que hayamos llegado a cincuenta funciones. ¿Sabes cuántas funciones hicimos nosotros en seis meses con el licenciado Álvarez Acosta, de gira y en el teatrito? Sesenta y una funciones. Nunca se me olvida. Porque esto es la vida del bailarín, es la práctica, es el mejorar. Como dices tú "Pobrecito Miguel, no tenía recursos", pero vas imaginando y solucionando, y proponiendo alternativas para resolver los problemas que te encuentras en frente sin recursos. Y más o menos salían. Y así nos fuimos de giritas, a veces por el interior de la República. También dimos funciones en situaciones muy tristes, las funciones más desgarradoras, situaciones más difíciles. Pero yo siento que sí le puedes sacar provecho a todos; es bueno, es aleccionador, aprendes muchísimas cosas.

FS: Y ustedes personalmente sufrieron una transformación que nada más alguien en la sala como estaba yo, podía preciar, eso que se llama 'tablas'. Que se encaraban a poco espacio, con mucho espíritu.

RR: Y haciendo espectadores a veces.

FS: … y siempre, siempre las funciones brillantes. Y hacían interesante todo el programa. Yo recuerdo que muchas veces les llegué a comentar al licenciado Álvarez Acosta "Están mejor las funciones aquí que en Bellas Artes" (risas).

RR: Bueno, pues cuando José Luis Martínez era director del INBA fue a vernos y nos invitó. Fue un día a nuestro teatro "Ay Rosa, esto me encanta, desde luego ustedes tienen que participar en nuestro Festival de Danza. Pero además pensemos en algo más, más directo con Bellas Artes. Ustedes ya encontraron lo que debe ser la danza contemporánea, encontraron el atractivo para el público, porque veo que viene el público y se divierten horrores". Así que cuando nos presentamos en Bellas Artes bajó tres veces durante la función porque no quería que se nos pasara del día siguiente para que hiciéramos tratos con él y regresar nosotros a ser compañía oficial de Bellas Artes. Claro que después yo me puse en el plan más triste, bueno, tener un poquito más que lo otro, pero era tristísimo lo que le pedí, de veras, irrisorias las condiciones económicas. Y sin embargo, me dijo "Pues no, no me va a alcanzar porque tengo que darle a Guillermina Bravo y pues… ni la mitad, o la mitad –o quién sabe cómo me dijo– pero no me va a alcanzar para lo que ustedes quieren". Yo pedía la mínima cantidad, porque estando nosotros en el Teatro de la Paz, pues lógicamente el placer era poder dar las funciones, el poder crear un nuevo repertorio, pero nos repartíamos la taquilla, que a veces llegaba a ser $40.00 pesos para todos (risas). ¡Imagínate! Aunque sean otras épocas, pero calcula, $40.00 entre Miguel Araiza, el escenógrafo, los bailarines, que aunque comenzamos cinco, al rato éramos siete u ocho, y teníamos que repartirnos entre todos el presupuesto y todavía a veces ir pagando algo de lo que gastábamos de vestuario, de pintura.

FS: (risas) Les tocaba como $2 pesos por persona

RR: Cuando mucho… entonces fue muy difícil, y sin embargo yo pienso que nos hizo ser más profesionales, saber que en un momento dado puede tener uno o dos espectadores y que tu actitud no debe cambiar. Esto lo aplicamos una vez que fuimos a dar unas funciones de la Feria del Libro. Llovió, fue una tormenta espantosa y creo que llegaron dos espectadores, estaba todo inundado. "Ay, qué hacemos, damos la función o no la damos, la vamos a suspender", y yo dije "Nada de suspenderla, la vamos a dar con todo el amor del mundo". Y fue una de las mejores funciones que hemos dado. Es horrible bailar para dos

personas, pero necesitábamos levantarnos a nosotros mismos, y no había la respuesta que se siente, como calor, como aplauso, comentarios que la gente hace… un hueco vacío. Sin embargo yo siento que fue una función extraordinaria. Nos felicitamos unos a los otros (risas). ¡Dos espectadores! Bueno, eso era muy frecuente en el Teatro de la Paz, no te digo dos, pero sí diez, doce, quince, veinte. Es que mira, a mí me tocó una época muy difícil, la hacía yo de administradora vendiendo boletos, atendiendo el vestuario, viendo los ensayos, que es lo que te iba a comentar antes, que a veces para lograr los ensayos teníamos que "A las diez fulanito puede, a las doce llega zutanito, porque da una clase quién sabe dónde, a las cuatro de la tarde, tiene otra, de cuatro a cinco, otra, y a las ocho de la noche otra. A lo mejor el sábado nos podemos juntar todos". ¿Te imaginas? Trabajar creativamente así es dificilísimo. Yo pienso que eso nos hizo querer más la danza. Cuando tienes más trabajo para lograr una cosa, amas con mayor pasión lo que estás haciendo. Cuando te dan todo en charola de plata lo desprecias un poco, porque si sientes que todo es fácil no valoras las cosas como debes valorarlas. Lo poco que se tenga o lo mucho que se tenga, y darlo, mantenerlo en todos los sentidos. Creo que esto cuando se da tan fácil no se valora.

FS: Después de que ya terminó la temporada de la Casa de la Paz, que hicieron estos viajes, no solamente a Estados Unidos, también estuvieron en muchas poblaciones ¿qué sucede con Ballet Contemporáneo?

RR: Costó mucho trabajo porque te puedo decir que durante un año yo me encargué, cuando salimos de Bellas Artes, de que el grupo se mantuviera lo más junto posible ¿qué era lo que nos podía aglutinar?, el tomar clase juntos. Yo me encargaba de pagarle a Madame (Nelsy Dambre) un año de clases para el grupo, prácticamente íbamos diario. A veces alguien no iba porque tenía un ensayo de televisión o de *show business*, lo que fuera. Pero después empezamos con estas funciones en la Casa de la Paz, pero llegó un momento en que ya no pude más. Fueron cuatro años de lucha espantosos. Como por 66. Fue muy difícil. Llegó el año 66 y se juntaron muchas cosas. Amalia ya estaba yendo con frecuencia a nuestros ensayos. Cada vez que iba nos felicitaba y decía "Me encanta lo que están

haciendo". Es que realmente ese ballet *En el principio* colaboramos coreográficamente, pero la idea toda fue de Farnesio, y las proposiciones coreográficas fueron de Farnesio. Estábamos muy contentos y se podía trabajar fácilmente el aspecto creativo, estábamos dispuestos a trabajar, a aportar lo que fuera para todas las obras. Fue también cuando John Sakmari hizo *Todos somos extraños*, con *La pausa de la risa*, el jazz donde participamos todos como coreógrafos. Yo me basé en los siete pecados capitales, y de allí fue saliendo, primero *Cinco más uno* y *Cinco más dos*, porque no me salía (risas) jamás la pereza, que era Guillermina Acuña. Había cositas allí que me gustaban mucho. ¿Qué otra cosa presentamos allí? Llegamos a poner *La Manda*, de las obras anteriores. Con música de Kuri la Güera (Aurora Agüeria) hizo otra coreografía. También Evelia Beristáin hizo una más con diseños de Dasha. Tuvimos una efervescencia creativa importante. A la gente le gustaba la función porque yo creo que quedó ligera, siempre le metíamos cosas graciosas. También llegamos a montar allí *Los gallos*. Total que hicimos muchas cosas, pudimos recoger algunas de las buenas coreografías de cuando estábamos nosotros en Bellas Artes. Y también se hicieron cosas ligeras, suaves, accesibles, divertidas y la gente se la pasaba encantada, decían "Caray, hasta que veo una función de danza contemporánea que no me aburro, que la gozo de principio a fin". Yo creo que ese fue un acierto de meter siempre algo ligero, grato, cómico, gracioso, dentro de toda la obra. En el principio era un ballet que tenía momentos más o menos serios, pero te atacabas de la risa con los cantantes de ópera…

FS: Yo me moría de risa.

RR: Ay, yo me divertía mucho. Entonces Amalia Hernández con este imán me atrajo a ella. Me dijo "Oye, me fascina lo que estás haciendo, yo quiero patrocinarles y pagarles la manutención para crear un grupo mexicano como el que están haciendo, de danza contemporánea. Voy a traer a Paul Taylor, voy a traer a quién sabe quién, yo quiero trabajar con ustedes". Después de estar padeciendo cuatro años sin tener un quinto ni nada, sabes lo que era eso: la luz, la esperanza. Ya tenía el plan del Ballet de los Cinco Continentes, ya la habían invitado. Yo empecé a trabajar también para la Olimpiada con el arquitecto Ramírez Vázquez como coordinadora de uno de los eventos. Entonces allí tenía oportunidad de verla

continuamente. Entonces empezó con sus reuniones semanales, a ti te han de haber tocado las de Amalia Hernández con todos los embajadores de distintos países, de todos los que iban a participar en la Olimpiada, y sobre todo en la Olimpiada Cultural. No se si éramos muy divertidos nosotros (risas) pero Amalia siempre nos invitaba, cada ocho días, a un determinado número de personas del ambiente de la danza, porque decía que hasta la gente que iba exigía que nos invitara (risas). Decía Amalia "Pero fulanito, zutanito y perengano embajadores…" Entonces claro que obviamente uno empieza a tener otro tipo de vida, esperar cuándo vienen Paul Taylor y otros. Amalia me dijo "Oye, Rosa, yo quisiera –cuando ya viene el programa de los Cinco Continentes– que participes como coreógrafa". Era mi mero mole, me gusta, es una de las cosas que me ha gustado mucho en la vida, aparte de bailar, hacer coreografía. Planteó lo que quería y me dijo que escogiera un país. Yo ya sabía de todos los coreógrafos que vendrían de Rusia, Turquía, India, del Esquimal, de Estados Unidos, de muchísimos países– pues qué me queda a mí: "El Perú me encanta y tengo alguna cercanía con ellos; la cultura peruana, la siento tan fuerte como la mexicana, y mi entusiasmo de ir a conocerla". Entonces me entusiasmé. Fuimos perdiendo las funciones en el Teatro de la Paz; era más difícil participar, además que nos invitó a varios de los que bailábamos, porque también Roseyra Marenco llegó a estar en el grupo con nosotros. A Josefina Lavalle también, Evelia Beristáin, Aurora Agüeria, casi todos los bailarines que le gustaban de nuestro grupo se los llevó al Ballet Folklórico de México. No digo que nos embaucó porque nos ofreció cosas muy positivas, y yo aprendí mucho en mi estancia con Amalia en todos los sentidos. Yo la admiro profundamente, con todo los que le echan todos. Pienso que Amalia nunca pretendió hacer una reconstrucción de la danza mexicana, ha sido honesta y dice, "Yo creo un espectáculo basado en la danza mexicana". Y allí mis respetos por eso.

FS: Como después habría de ser esa maravilla de Ballet de las Américas y Ballet de Cinco Continentes.

RR: Claro. Fue precioso.

FS: ¿Eso fue el final de Ballet Contemporáneo?

RR: Como nos invitó a todos como coreógrafos, nos entusiasmamos muchísimo y teníamos la esperanza de que nada más acabáramos las coreografías íbamos a formar un grupo de danza contemporánea. Entonces yo siempre estaba esperando "¿Y qué pasó Amalia?", "No fíjate, tenemos tanto trabajo". Realmente me tocaron revisar y estar al frente de siete programas… que no es tan fácil, decirte siete programas de dos horas que te quitan tu tiempo y empiezas a ver así… Después vino Alvin Ailey para montar Estados Unidos (*Revelations*) y me dice "Mira, aquí está el grupo de danza contemporánea", estaban bailando Aurora Agüeria, Roseyra Marenco, muchas bailarinas buenas…

FS: Muy buenos.

RR: … Buenos bailarines. Freddy Romero… Acuérdate que había un grupo de muy buenos bailarines. Entonces me dijo "Aquí está el grupo de danza contemporánea" y cada vez que yo le preguntaba me decía "Aquí está el grupo de danza contemporánea. Ya ves lo que hizo Alvin Ailey. Nada más deja que acabemos con el compromiso lanzamos la danza contemporánea".

FS: Y nunca sucedió.

RR: Entonces ya eran dos años casi, pero teníamos trabajo. Nos pagaba muy bien, nos estaba pagando lo que yo nunca ganaba, digamos con sueldo federal. Entonces estaba yo muy divertida, estaba con mucho quehacer, con tantos coreógrafos. Fue una época en que uno aprende aunque no quiera, de ver el trabajo de tanto coreógrafo diferente. Los estilos, estar aprendiendo las danzas de tantos países, tan diversos al nuestro, como podía haber sido India, Rusia, las cosas tan delicadas. Esta vitalidad del turco, yo estaba fascinada. El esquimal, el argentino, todo Latinoamérica. Estaba feliz de la vida. Todo este entusiasmo

fue muy positivo, conocer a tantos coreógrafos, trabajar con estilos tan distintos de la danza tradicional de diferentes países, y tantos programas. Para mí era todo nuevo. Los programas de folclor que tenía Amalia que eran dos, otros dos de los Continentes, otros dos de las Américas, y no me acuerdo cuánto más, pues claro que nos fue quitando el tiempo. Yo tenía la esperanza de que realmente se hiciera efectivo el ofrecimiento de formar un grupo que ella patrocinara, donde tuviéramos todos los medios, desde salones, instalaciones, salario, posibilidad de funciones, como funcionaban las compañías que ella dirigía o los programas que ella dirigía. Se pasó el tiempo, se pasó el tiempo, siempre había pretextos y el grupo de danza contemporánea nunca se llegó a hacer. Estábamos comprometidos todos de alguna manera; yo estaba como coordinadora de casi todos los programas; otros coreógrafos y bailarines del Ballet Contemporáneo de México estaban como bailarines con Amalia en todos los programas, ganando muy buen dinero. ¿Cómo los sacas, en qué tiempo vamos a continuar con las funciones? Así es que al cabo de dos años me di cuenta de lo que había sucedido al entrar con Amalia: se acabó nuestro grupo por estar trabajando tarde, mañana y noche, recibiendo dinero y recibiendo igualmente complicaciones y responsabilidades que nos impidieron continuar con el grupo.

FS: Fue una época preciosa de la cuál tenemos que hacer una grabación especial. Yo creo que denominaremos: Rosa Reyna y Amalia Hernández, porque no nada más era Ballet Folklórico, era todo.

RR: Sí, todo.

FS: Pero sí, fue tan hermoso todo eso. Además, por ejemplo, la coreografía que a ti te tocó hacer, *Perú*, hasta la fecha es de las cosas más divinas que he visto yo.

RR: Ay, qué divino.

FS: Aparte de verte a ti funcionar como… no diría yo coordinadora, eras un hada, un hada muy ágil (risas). Me acuerdo cómo bailabas Turquía y Esquimal, que corregías los danzantes, hacías de todo. Era maravilloso verte allí en movimiento. Así es que tenemos que hacer un capítulo especial de Rosa Reyna y Amalia Hernández.

RR: Bueno, sí me gustaría porque yo realmente siento que fue una etapa de mi vida en la que nunca imaginé cómo se puede aprender estando afuera del escenario. Cómo se educa el ojo para ver cualquier falla, la mínima falla. El aprender tantos estilos y corrientes distintas, de tantas etnias, tradiciones. África, India, había de todo y yo estaba un poco enloquecida, feliz de la vida. Ese tiempo se pasó para mí como quizá haya pasado para ti, inadvertido. El trabajo empezaba desde temprano, a primerísima hora. Acaba en la noche y a veces con las funciones seguíamos al día siguiente igual y no había día de descanso. Para mí fue un trabajo tan rico, divertido; otra época muy feliz de mi vida, tan distinta a lo que yo estaba acostumbrada a hacer, estar bailando y haciendo coreografía. Esto era otra cosa, pero muy positiva.

FS: Rosa preciosa, muchas gracias.

RR: Ay qué lindo eres. Además el haber estado con personas como tú, es lo que siento, no es alabanza mutua. Pero en primer lugar lo organizado que eres para todo. Entonces también son cosas que digo "Caray, tengo que hacer esto y esto, y mis listas". Me acuerdo que me regalaste dos agendas con las listas y direcciones de las dos compañías, coros, bailarinas, bailarines, administrativos, no faltaba un número de teléfono, todo pasadito en limpio. Alguien que no venía, "¿No vas a venir a la función?" "No, estoy enfermo". Pues inmediatamente a suplirlo. Parece mentira, pero cómo ayuda. Cómo tenías organizado el aspecto del vestuario, no faltaba un alfiler, un botón, nada. Porque después hubo otra gente y qué diferencia. La organización, sus cajitas con cosas así para que las costureras vinieran,

pusieran… "¿Qué falta, de qué ballet?" Qué bárbaro, mis respetos. Yo me quedé con los ojos cuadrados. Le dije a Amalia "Qué barbaridad", "¿Por qué crees que esta aquí?" (risas).

FS: Yo era feliz, feliz.

RR: Pero así, de un organizado, conociendo a fondo todas las músicas, todas las obras. Has sido bailarín, coreógrafo, no sé cuánta cosas más, pero es muy distinto tener una actividad de ese tipo. Alguien que sabe lo que está pisando y lo que implica la danza, que se aprende los ballets y hasta sabe dónde van los botones. Mis respetos Felipito, porque yo me quedé así como baboseando cuando vi el trabajo que implicaba eso, otro campo distinto, pero es también conocimientos de las obras y cómo se aprenden.

FS: Y yo de espectador, porque estaba en todas las funciones y yo disfrutaba todo, todo.

RR: Yo… esa es una de las cosas que me encantó. Todos los días gozaba porque siempre era un poquito diferente la función. Pero sentía es que me estaba anquilosando como bailarina, en primer lugar, y como coreógrafa otro tanto. Desde entonces no volví a bailar, ¿a qué hora? Tú dejas un año, dos años de bailar y es difícil.

FS: Claro.

RR: Felipito, muchas gracias.

FS: Gracias a ti.

RR: Me diste oportunidad de recordar cosas gratas.

FS: Encantado, muchas gracias.

Charla de danza con Dagoberto Guillaumín, conducida por Rosa Reyna, Cenidi Danza, México, 3 de julio de 1989.

Esta gira fue de suma importancia para Dagoberto Guillaumín en lo personal. Pero independientemente de esto, el hecho de llevar la responsabilidad junto con José Solé como directores escénicos del Ballet Contemporáneo de México, fue muy valioso y trascendente puesto que les permitió enriquecerse desde el punto de vista artístico y el punto de vista técnico. El compromiso que tenían era que la escenografía e iluminación fuesen las más adecuadas para que fluyesen rápidamente los cambios de una coreografía a la siguiente, según las necesidades de la programación.

Al llegar a un sitio lo primero que hacían quienes nos contrataron era conducirnos al teatro en el que íbamos a trabajar, para conocer e identificar las características técnicas, verificar las escenografías, si habían sido entendidas y realizadas de manera adecuada y funcional para los fines de la obra. Así era posible constatar que la interpretación que los técnicos les habían dado a nuestros diseños reflejaran el espíritu de las pinturas y las proporciones correspondientes a las necesidades de la coreografía. Desde luego se requería de un tiempo considerable para colocar los reflectores que pudiesen servir para las diferentes obras. Esto les permitió a Dagoberto Guillaumín y a Pepe Solé un trato muy estrecho con los técnicos de los diferentes países, y les dio la posibilidad de conocer y descubrir, cuando trabajaban comunicándose en un idioma común, cómo era factible resolver problemas con equipos técnicos tan distintos, cómo sustituir y cómo remediar carencias.

Desde este punto de vista comentó Guillaumín: “Para nosotros era muy importante. Nos dio ideas porque en ocasiones hubo que hacer alarde de ingenio para resolver algunos problemas. Recuerdo por ejemplo que en un lugar de China para el ballet *Tonantzintla*, ellos originalmente pensaron en inspirarse en iglesias católicas copiadas de libros, dentro de una arquitectura correspondiente a iglesias católicas romanas que no tienen nada que ver con las iglesias católicas mexicanas de estilo barroco, que poseen gran colorido y una especial característica estructural, decoradas muy *sui géneris*, únicas, incomparables, que son en las que se basó Miguel Covarrubias para la escenografía de ese ballet.”

Considero que nosotros también les hicimos aportes a los diferentes técnicos con los que tuvimos contacto. Fue una retroalimentación. Ellos descubrir que nosotros también teníamos nuestros propios problemas y nuestra particular maneras de resolverlos. En todos los casos, el artista recibe al mismo tiempo que da, recibe inspiración, reafirmación.

Lo que nosotros estábamos ofreciendo era nuestro punto de vista cosmogónico, nuestra manera de interpretar las acciones artísticas, y en consecuencia, estábamos enseñando algunas cosas que posiblemente ellos ignoraban. A la vez, nosotros descubríamos su celo para el trabajo, la acuciosidad con la que nos atendían, el fervor y el interés de los espectadores. Así, nosotros recibíamos otro tipo de información y motivos de inspiración.

Fue muy interesante conocer tantos foros, así como vivir las distintas maneras en que los públicos de diversas latitudes reaccionaban a unos ballets u otros. En algunas ciudades se impresionaban más con *La Manda* o con *Los gallos* o con *Tierra*. Cada obra tocaba fibras sensitivas de los espectadores de diversa manera, por lo que su respuesta emotiva se modificaba frente a aquéllas.

El pueblo chino se identificó en general con el ballet *Tierra*, debido a que considero que sufrieron en carne propia problemas similares a los que la obra plantea, así que los comprendían y los hacían suyos rápidamente. Quizá fue en Italia en donde el público demostró en mayor medida su entusiasmo en general por nuestra manifestación dancística. Posiblemente era un público más acostumbrado a ver este tipo de danza, además de ser propiamente el país en donde surgió el neorrealismo del cine y han estado más cerca de la tradición cultural mexicana.

Creo desde todos los puntos de vista que este intercambio es un alimento para el artista y para el técnico, así como para las manifestaciones artísticas.

Según uno de los comentarios de Emilio Carballido, esta gira creó estímulos para todo el grupo, abrió un mundo diferente, y ninguno de los integrantes volvió a ser el mismo.

Al preguntarle a Dagoberto Guillaumín acerca de la impresión general que le dejó el impacto, la captación y la valoración de nuestra danza en esos países o en el Festival de Moscú, primeramente dice que es difícil hacer una comparación del entusiasmo que la danza de otros países, así como los otros grandes grupos latinoamericanos hayan provocado; generalmente todo los grupos actuaron a la misma hora en diferentes teatros, así que es difícil hacer un juicio justo.

Lo que sí fue muy sintomático fue la actitud de la gente al terminar las funciones. En algunos lugares, por ejemplo en China, la recepción que nos dio el público le produjo una impresión fenomenal. Que la multitud de espectadores estuviesen atrás del teatro en la puerta de salida de los actores para ver a las bailarinas de cerca y pedir sus autógrafos, él solamente lo había visto quizá con Pedro Infante en nuestro país o para grandes luminarias del cine en otros países. Que la gente estuviese de esa manera, amontonada para vernos salir de los teatros, solamente lo presenció allí por primera vez. Naturalmente considera que esto fue el termómetro más auténtico de la impresión que les causó nuestro espectáculo.

Hay dos cosas que son importantes destacar: la unión del Ballet Contemporáneo y del Ballet Nacional, lo que dio lugar a tener un espectáculo con otras dimensiones, más bailarines y mayor número de coreografías. Eso permitió que los espectadores de los diversos países como Rumania, Italia y China pudiesen ver un mayor abanico de temas y de posibilidades de los bailarines, mayor de riqueza de movimientos de los coreógrafos y la unidad entre la expresión musical y la expresión dancística. Además dio la imagen de una compañía importante, pues ofrecía un espectáculo rico en diferentes matices sobre fenómenos humanos, sociales, históricos, de temperamento y manera de ser de las distintas regiones que conforman nuestro país.

La danza que surgió en esa época se identificaba plenamente con nuestras raíces culturales, aunque hubiese nacido de una base técnica propuesta por estadounidenses. Jamás se podría decir que era una danza china, norteamericana, italiana, francesa o alemana, como hoy en día sucede con los grupos mexicanos de danza contemporánea.

Difícilmente se repetirán las características del Ballet Nacional Contemporáneo de México en la gira cultural de 1957. Puede ocurrir que hoy en día el gobierno patrocine a un grupo de bailarines para que realicen una gira por varios países, pero no podrá mostrar esa diversidad de temas, regiones, colorido, bailarines, coreógrafos, compositores, pintores mexicanos de diferentes temperamentos, como sucedió en ese viaje. No es tan fácil de conjuntar. Por todo ello se considera que esta gira dejó un sello importante en nuestra historia dancística.

Digno de comentarse es la asistencia de los espectadores. Los teatros siempre se llenaron en todas las ciudades que visitamos, lo mismo en Italia que en China y en los países socialistas. Pudiese alguien pensar que habían recibido la consigna de acudir al espectáculo para cumplir con alguna función sociopolítica, pero la reacción del espectador no puede ser obligada de ninguna manera; es espontánea en cualquier parte del mundo. Por otro lado, cuando son muchos los espectadores, también hay el peligro de que el frío sea más impresionante, cuando del espectáculo les llega esa sensación. En cambio cuando el espectáculo los entusiasma, el calor de los espectadores es inenarrable, los aplausos son ensordecedores. Parece petulante, pero las aclamaciones fueron verdaderamente impresionantes.

Rosa Reyna: Mira Dago, tengo algunas críticas de Rumania; ellos jamás habían presenciado, por lo menos en vivo, danza contemporánea. Al hablar de un *pas de deux* venía a su mente lo conocido: el tutú, las plumas, las lentejuelas, las zapatillas de punta, etc. Decían haber quedado muy impresionados con nuestra danza, desde el vestuario hasta los pasos y movimientos coreográficos del cuerpo, los cuales llamaron "expresionismo dancístico". Todo les llamó la atención, pero no solamente lo apreciaron, sino que les satisfizo plenamente. Todo el tipo de movimientos corporales que usamos en nuestras coreografías eran auténticos, con fuerza y energía tremendas; los sacábamos desde adentro, eran vivencias nacidas de una realidad, reflejaban de alguna manera algo que propiamente habíamos vivido o conocíamos de cerca. Las críticas de Rumania fueron muy elogiosas, expresaban sorpresa de la calidad y características de nuestra danza contemporánea.

Dagoberto Guillaumín: El importante empresario francés, el señor Lumbroso, estaba interesado en contratar al Ballet Nacional Contemporáneo de México para continuar la gira por seis meses y hasta dos años. Lo que sucedió fue que el grupo no iba preparado, por diversos y múltiples problemas, para permanecer tanto tiempo fuera de México. Ya habíamos estado ausentes por poco más de seis meses, cuando nos habíamos preparado para una ausencia máxima de tres meses. La gira se prolongó tanto que, por una parte, estábamos felices; por otra parte, una gran mayoría del grupo estaba angustiada porque no habíamos dejado preparados todos nuestros asuntos personales. Así que lastimosamente se tuvo que interrumpir esta gran oportunidad. Imagino que tú habrás comentado ya la manera de cómo en cada población la gente nos recibía en forma tan calurosa, llevándonos flores y más flores. Esas personas no estaban ligadas a equipos oficiales; entre esta gente se encontraban artistas que deseaban conocernos e intercambias opiniones. Hubo entre todos ellos algunos grupos muy interesantes, como fueron el de Rumania, y en donde se encontraban Vincen (premio en Milán), Masilescu (quizá el pintor más importante de Rumania, premio mundial en pintura, en ese tiempo), Anca María… En Italia recuerdo a Marinuchi, que recibió posteriormente algunos galardones en Italia y Europa. En Roma este muchacho, junto con un amigo, nos invitó a conocer su estudio; tenía una galería enorme en donde uno de ellos se dedicaba a la escultura, otro a la pintura y al mural. Allí nos mostró unas prácticas que hacía del muralismo y la encáustica, con dos formas y dos estilos. Les interesaba nuestra visita a su taller pues suponían que nosotros tendríamos algún juicio válido, al ser paisanos y casi contemporáneos de los internacionalmente muralistas mexicanos.

Rosa Reyna: Dagoberto recibió como regalo un apunte de Marinuchi sobre un obrero trabajando, así como un desnudo sobre un papel corriente para más tarde vaciarlo en un mural. Este trazo del desnudo estaba destinado a Rosalío Ortega, que fue entregado tiempo después. Raúl Flores Canelo y yo recibimos algunos regalos de los pintores rumanos, e incluso un arquitecto me regaló un anteproyecto para una casa particular diseñada especialmente para mis necesidades. Dagoberto quiso señalar con estos comentarios que gran parte de los artistas que se acercaron a nosotros ya eran famosos o llegaron a serlo muy poco tiempo después, algunos de ellos a nivel internacional.

Por otro lado quiero mencionar que una de las situaciones más fabulosas que yo tuve en este viaje, fue la entrevista que tuvimos todo el grupo con el primer ministro de la China Popular, Chou En-lai.

Dagoberto cree recordar que se hicieron muchos cambios en el programa, lo cual implicó muchos problemas técnicos de momento, pues nos enteramos de esta visita a última hora. Yo recuerdo que la visita de Chou En-lai fue desde la primera función que dimos en Pekín. Ya para ese estreno habíamos integrado el programa con nueve obras, cinco nuestras y cuatro del Ballet Nacional. Esto viene a mi mente porque el comentario general del grupo, era la eficiencia del trabajo técnico de los chinos que habían hecho posible, al lado de los mexicanos, conformar un programa con duración de dos horas, con nueve coreografías, cuando en México sólo podíamos meter cinco obras en el mismo lapso de tiempo.

En el intermedio compartimos el té y galletas con Chou En-lai y su comitiva, en salones especiales. Dago cree recordar que estos eran salones enormes, lujosamente amueblados, con pajuelas perfumadas. Estaban ubicados estratégicamente para que el espectador que entraba a felicitar a los actores y bailarines no tuviese que pasar entre bambalinas, que pueden tener un aspecto desagradable.

En esta entrevista con Chou En-lai, bailarines y coreógrafos lo asediaron con sus preguntas, deseaban conocer su opinión sobre diferentes aspectos de la función. Su respuesta podría haber sido más o menos formal de parte de un político de tan alta estatura, pero he aquí que este señor con un poder de retención fabuloso, hizo una disección certera y profunda de cada uno de los ballets.

Dago tiene la impresión de que ni siquiera los coreógrafos podrían haber hecho una síntesis tan acertada, rica, elegante y profunda como lo hizo en ese momento improvisado Chou En-lai, ni ningún otro espectador que hubiese visto la función por primera y única vez. Hizo el análisis del tema de cada obra, la temática que abordaba, las secuencias de las que estaba formada y después la impresión que le había provocado y la trascendencia que podía tener para el espectador chino.

De esa manera exaltó unos ballets; criticó por lo apasionado y tal vez brutal de otros; por lo agresivo y lo novedoso políticamente hablando de otros más. Fue extraordinario conocer a un hombre que describió formalmente las obras con tal precisión, con tal riqueza de detalles. Solamente una mente superprivilegiada puede analizar con tal profundidad y riqueza un espectáculo que acaba de presenciar. En mi vida he visto un crítico que haga lo mismo con tal certeza. De algún modo esto confirma la actitud que tuvo la noche del primero de octubre en el Palacio Imperial de Pekín. Fueron invitados algunos elementos del grupo para la celebración de la liberación China. Tan grabada se le quedó nuestra manifestación dancística que al ver a los mexicanos que acudieron esa noche, Chou En-lai fue muy caluroso y expresó con entusiasmo varias frases en chino: "¡Oh mexicanos!, ¡Oh músicos!, ¡Oh bailarines!".

Charla de danza con Emilio Carballido, conducida por Rosa Reyna. México, 24 de julio de 1989. Transcripción de Rosa Reyna. Captura de Felipe Segura.

Rosa Reyna: Emilio, muy buenos días. Vengo a hacerte una entrevista como parte de un proyecto que estoy trabajando para el Cenidi Danza acerca de la gira que el Ballet Nacional Contemporáneo de México realizó por Europa y Asia. Quiero tu opinión acerca de la trascendencia que esta gira tuvo.

EC: Yo creo que tuvo dos trascendencias. Primero, la del contacto con los públicos que fue naturalmente importante. A mí me parece más importante la otra, la del contacto de todos los bailarines con tantas culturas sorprendentes y el contacto de primera mano con movimientos culturales de los que no teníamos ni idea.

RR: ¿Cómo fue la reacción de los públicos, tanto en China, especialmente, como Moscú, Rumania e Italia?

EC: Vamos en orden. En Moscú la crítica dijo algunas cosas muy interesantes, como que los coreógrafos del Bolshoi deberían aprender la complejidad de centros escénicos y la composición y muchas de las virtudes de la danza mexicana. Pero te acuerdas que era todavía la época del realismo socialista, aún muy fuerte, toda la sombra estalinista sobre el arte, y dijeron que nuestros trabajos eran burgueses (risas). Ustedes tuvieron aquel diálogo con Galina Ulanova, en el que ella fue como *vedette*, viéndose los anillos y con una gran convicción, y quedó muy alarmada del cuestionamiento tan severo que le hicieron, sobre todo Guillermina, porque ella sabía mejor el marxismo (risas) que Ulanova. Guillermina le cuestionó por qué ponían esos ballets decadentes y aristócratas como si fueran los ballets del pueblo. Entonces dijeron ellos, Ulanova y su defensor, que *La muerte del cisne* era muy distinta ahora, que antes se bailaba con sentimiento fatalista de entrega a la muerte y ahora con un sentido optimista de lucha por la vida. En otras palabras era el mismo cisne y sin revolcar, ¿no? Todo esto fue muy curioso; fue un golpe severo para todas las ilusiones que ustedes se hacían del arte soviético y del ballet soviético, e incluso una sorpresa, porque ballets tan socialmente comprometidos, tan nacionalista y con tantos valores sociales en su

realización como los nuestros, eran considerados como formalistas y burgueses. Esto, creo yo, fue una lección muy útil.

RR: Sí. También el comentario de Galina Ulanova cuando nos contestó a Guillermina y a mí acerca de este cuestionamiento que le hicimos de cómo era posible que un país que iba a la vanguardia en el sistema de gobierno, en el aspecto social y todo eso, en el arte se encontraba tan atrás. Dijo "No, nosotros hace más de veinte años que desechamos esta corriente porque la consideramos pobre, obsoleta y antigua". ¿Te acuerdas?

EC: Sí.

RR: Siento que realmente en Moscú teníamos un enemigo poderoso: el respeto a la tradición del ballet clásico de los tiempos anteriores a la Revolución. Lógicamente lo estaban apoyando porque les había abierto puertas a nivel internacional, y tenían que hacer a un lado nuestras tendencias y defender la de ellos, creo yo.

EC: Yo creo que era un dogmatismo cerrado y lo que decían es que no sabían que estaban desechando el gran arte de los años treinta, que ahora ha resurgido con Gorbachov en toda su fuerza.

RR: Mmm.

EC: Estaban rechazando cosas como el teatro de Meyerhold y todos los movimientos de la gente que desaparecieron, como Bajtangof, Eisenstein, que fueron gente que tuvieron problemas y que no los dejaron hacer su trabajo. Es decir, se decidió a los formalistas en el mismo sentido, por lo que era en realidad un gran elogio compararnos con el gran arte soviético de los años treinta.

RR: Claro.

EC: Correcto, entonces yo creo que la experiencia humana del Festival, el contacto con los artistas soviéticos y la lección sobre el dogmatismo, fue básico para Guillermina, por ejemplo. Fue importantísimo el contacto con esto. Guillermina dejó de hacer mensajes explícitos, aprendió formas nuevas. Luego, lo que yo creo que fue grande, fue el contacto con China, el largo viaje a ese país, pues fue de más de mes y medio.

RR: Casi dos meses.
EC: Hicimos cinco ciudades y en todas hubo aclamaciones muy curiosas. Digo curiosas porque hubo detalles, cosas de un arte que para ellos era un lenguaje nuevo: pedían aplauso a medio ballet, aplauso ante cosas que eran obviamente alardes técnicos de un lenguaje que estaban viendo por primera vez, y que sin embargo, les provocaba el aplauso y el grito de "how", ¿te acuerdas que era algo así como "bravo"?

RR: Además creo que con los chinos tuvimos una identificación plena en el sentido de ser pueblos que atraviesan determinada problemática, determinada necesidad de expresión de sus problemas y sus momentos históricos. Por ejemplo *Tierra,* que para ellos era casi un ballet que representaba la problemática de China.

EC: Lo mismo pasó con *Braceros*, y en Italia lo mismo. Otro tanto con *Tonantzintla*, y otro tanto con todo. Además eran ballets muy buenos. Era un programa muy ameno, muy rico y muy bien montado. Fue el impacto a un pueblo de una compañía en gira. No se lo que significa para una compañía la afirmación a su ego artístico, el tener una respuesta ultra-positiva en tantos pueblos. Creo que eso fue muy importante para transformar a los creadores que iban en esa gira, que íbamos, porque yo ya nunca volví a escribir igual que antes de la gira. Eso fue un súper cambio y nunca ustedes volvieron a ser los mismos como coreógrafos y bailarines.

RR: No, hicimos conciencia del valor de nuestras obras, a las que no les habíamos dado una evaluación justa. Hasta entonces no habían merecido el respeto total que fueron adquiriendo. También fue valioso aceptar que nuestro trabajo creativo representaba una etapa de la danza mexicana y de nuestra vida, y su significado fue captado, entendido y

valorado por pueblos tan alejados culturalmente a nosotros. Considero que esto fue uno de los más válidos aspectos de nuestra gira.

EC: Esta afirmación la buscaba Miguel Covarrubias, quien estuvo todo el tiempo queriendo hacer una gran gira de la danza mexicana por Europa. Habría sido, en sus momentos, si le hubieran dado la oportunidad, cosa que nunca sucedió dentro del presupuesto que le permitieron manejar, ni hicieron el esfuerzo para otorgarlo. Si hubiera hecho esto yo creo que la danza no hubiera tenido esos años de incertidumbre y pobreza que tuvo después. Habría sido nada más un espaldarazo internacional que habría sido muy difícil quitarle.
RR: Mmm.

FC: Cuando nosotros fuimos ya había muerto Covarrubias. Una tristeza, porque era el sueño de él. Para el viaje no sólo no tuvimos apoyo, sino que tuvimos todos los obstáculos del mundo. A ustedes les recogieron sus sueldos del Instituto Nacional de Bellas Artes, había un terror anticomunista verdaderamente abyecto, y entonces el licenciado Álvarez Acosta estuvo recogiendo los sueldos y haciendo una serie de maniobras para detener la gira y regresarnos a fuerza, porque no querían que continuara, se les iba a declarar como abandono de empleo.

RR: Bueno, sí…

EC: Por andar haciendo una difusión de la cultura mexicana.

RR: Quiero hacer una aclaración. El licenciado Álvarez Acosta, cuando empecé a comentar este posible viaje, me dijo que teníamos su apoyo, que nos iba a prestar varias cosas, más o menos lo que necesitáramos para podernos ir. Pero al poco tiempo me dijo, "Óigame Rosita –ya para entonces habíamos sacado parte del vestuario– fíjese que tengo órdenes superiores de no permitir esta gira, porque políticamente nos traería problemas. No estoy en contra, pero como funcionario no puedo oponerme a mis superiores".

EC: Estaba Díaz Ordaz en Gobernación y acababan de correr a don Andrés Iduarte por el velorio de Frida Kahlo.

RR: Exactamente.

EC: Entró Álvarez Acosta y estaba de sumiso, es la verdad. Entró en una forma que no fue airosa, porque fue muy feo cómo sacaron a Iduarte, y estaba sirviendo a Gobernación en el terror anticomunista de Díaz Ordaz. Esa fue la verdad y contra lo que luchamos toda la gira.

RR: Después del éxito rotundo que tuvo esta compañía en su gira, entonces sí empezaron a apoyar y dijeron que las cosas iban a caminar normalmente. No se si tú te enteraste, pero mandaron muchos mensajes a las embajadas mexicanas en Italia, Francia, para que nos recibieran y apoyaran, y al mismo tiempo se nos mandó dinero a Roma para que montáramos las funciones en Italia.

EC: Sí, pienso que Torres Bodet abogó mucho por nosotros, se portó bellamente, ¿no?

RR: ¡Sí, claro!

EC: Don Jaime fue de las personas que nos brindaron propiamente amistad y la embajada mexicana en París se portó estupendamente.

RR: Sí, maravillosamente, pero la recepción y comportamiento de la gente de nuestra embajada en Francia fue muy diferente a la de Roma, ¿no?

EC: Fue muy curiosa la situación de pobreza en que nos mantuvieron y la zozobra que teníamos por un contrato muy conveniente en Roma, con el Club de Teatro, con la señora Gurreri. Estaban unas fechas que nos dejaban un lapso de diez días, y sobrevivir diez días en París era muy caro, entonces decidimos pasarlos en Rumania, en donde nos duplicaban el contrato y hasta lo triplicaban si queríamos. En Rumanía nos tuvieron una larga temporada, después de la primera nos dieron otra, nos renovaron y la desventura fue que los

italianos para favorecernos nos adelantaron las fechas de las presentaciones y que no hubo comunicación posible, no había teléfono de Rumania a Italia. No se pudo hablar, no llegaban telegramas y cuando llegamos a Italia ya estaba canceladas las fechas, entonces alquilamos un teatro…

RR: Sí, el Teatro Valle.

EC: Sí, se pagó con la taquilla de la función, pero la prensa fue magnífica así como el público. Yo estaba colgado del techo, habríamos podido dar una temporada larga en Roma.

RR: Pienso que el público fue muy selecto, estaban de los artistas más importantes de diferentes áreas.

EC: Sí, fue excelente, pero además un tremendo público popular. Estaba llena la galería, estaba lleno el teatro, no cabía la gente, estaba parada y esto sin gran publicidad previa, sin nada especial, sencillamente anunciando un ballet mexicano. El interés era grande y realmente salió muy bien la función, muy emocionante. La gente lloraba con *Braceros*, *Tierra*; estaba como loca ¿no? Fue una función maravillosa.

RR: Me gustaría también que comentaras si recuerdas o si tienes algo importante de mencionar durante nuestras presentaciones en Rumania. ¿Recuerdas algo de las críticas periodísticas, qué impresión tienes del impacto que hizo nuestra danza?

EC: Me acuerdo que les interesó muchísimo a los clásicos, que estos clásicos que no eran soviéticos, porque estaban con una actitud claramente antisoviética, iban a vernos para decirnos pestes de la URSS, a buscarnos para enseñarnos documentos, hablar mal y todo. Los artistas clásicos estaba furiosos de no poder encontrar nuevas rutas, estaban enamoradísimos de la técnica de ustedes.

RR: Además no se si recuerdes acerca de las críticas que salieron en los periódicos, que ellos jamás se imaginaban qué tipo de danza iban a ver, ni el vestuario, ni la manera de

resolver los *pas de deux*. A propósito tengo un comentario que hicieron acerca del *pas de deux* de amor y muerte de mi ballet *La manda*, que fue para mí bellísimo. No se si recuerdas algo más de Rumania, desde luego el interés de la gente, cómo se fue difundiendo la noticia de nuestras presentaciones, que al tercer día estaba el boletaje totalmente vendido para treinta días

EC: Mira, yo te confieso que el éxito de la gira no me sorprendió nunca. He sido siempre un fanático de la danza contemporánea nuestra y realmente fui tan feliz de ir allí pagado durante toda la gira, era lo que esperaba. Tenía la zozobra que tiene uno como parte de un grupo, de poder hacer la recepción, y luego ya se me hizo costumbre de que fuera siempre la misma inmensa ovación. Lo único que variaban eran los lugares, los énfasis de mayor aplauso que variaban de un país a otro. Los ballets que más impresionaban en un lugar impresionaban menos en otro, pero en general todo el programa era estupendamente recibido y gustaba. A mí lo que me impresionó fue el impacto de cambio en todos ustedes, en todos nosotros; esto demostró la salud de la necesidad de ventilarse, de presenta el trabajo ante públicos que tienen una reacción que puede ser distinta, o que puede ser favorable, pero que es necesario viajar un poco, sentir otros medios. Primero, para valorar el propio trabajo, segundo, incluso para revisarlo, porque también tuvimos la oportunidad de ver lo que eran las "avanzadas" artísticas en esos lugares, e incluso aprender, sobretodo en China. El contacto con la Ópera de Pekín, sobre todo porque tuvimos la oportunidad de ver algunas de las últimas compañías tradicionales, lo primero que vimos, la que presentó *El mono*.

RR: ¿En Pekín?

EC: En Pekín, pero en un teatro fuera de ruta, no era la compañía nacional, no nos querían llevar porque era una compañía de tercera. Fue la mejor que vimos, fue perfecta. Nunca he vuelto a ver otra compañía tan buena; y como esa, vimos también aquella de los jabalíes.

RR: ¡Ah sí, claro!

EC: La vimos en un teatro chico, otra compañía soberbia. También eran familias que heredaban el arte y lo transmitían y pudimos apreciar cambios y las condescendencias a Occidente que les habían hecho ya las compañías nacionales. Y bueno, nos volvimos unos espectadores privilegiados de un arte que estaba a punto de modificarse, para mal, y de casi desaparecer.

RR: Tristemente. Bueno, por otro lado considero que el pueblo chino se identificó plenamente con nuestras obras.

EC: Absolutamente, les resultaron familiares, resultaron inteligibles. En realidad la danza contemporánea nuestra tiene quizá más parentesco con la Ópera de Pekín que con la danza clásica, como medio de expresión, porque cuenta cosas más profundas, más complejas y no estos bobos cuentos de hadas que le estaban haciendo a la manera soviética. Digo, porque también la danza clásica ha ido evolucionando, ha ido tomando rutas como Béjart, como el ballet holandés.

RR: Sí, cada país le ha dado un sello diferente.

EC: Todo esto que es renovador como el ballet de Nueva York, Balanchine, que es una de las compañías de avanzada, que no se han quedado estancadas con los cisnes ¿no? Realmente fue muy bello, porque eso sí, nos dio una especie de momento privilegiado de cambios, tanto políticos como artísticos en China. En China era el momento en que se marchitaban las cien flores, se anunciaba la espantosa revolución cultural. Tuvimos lugares, por ejemplo en Tientzin, que era de un sectarismo horrible, y que quienes habían hecho panfletos en el sindicato eran los que llevaban la Unión de Escritores, y era los que juzgaban lo que era ser escritor y lo que no. Y lugares muy refinados como Nankin y Shanghai. Era en Shanghai donde se publicaba la revista *Literatura China*, por cierto, que ya ha vuelto a salir; es una revista envidiable con un gran conocimiento de letrados de clásico chino y tradición, en todo. Es un gran rescate de letras. Bueno, pues todo ese camino nos tocó, maravillosamente, pues yo creo que eso fue básico para abrirnos los ojos

y cambiar. Tu volviste haciendo coreografías verdaderamente de otro modo, todo mundo regresó haciendo otra cosa, tú, Gaona, Guillermina…

RR: Lógicamente se enriquece uno en todos los aspectos, recibimos nuevas aportaciones del mundo del arte como era la música concreta de aquel entonces y que utilizamos en la obra que hicimos Pepe Cava, tú y yo, y pienso que eso beneficia a cualquier persona, tratar de ir a la vanguardia, tratar de experimentar con los nuevos conocimientos y adquisiciones. Fue la primera vez que me salía de un camino que de alguna manera estaba apegado a nuestra cultura.

EC: Sí, pero la verdad es que había una especie de mexicanismo pleonástico. Había una falta de naturalidad casi turística a veces en la forma de asumir lo indígena, de buscar temas de Rulfo, al menos se recargaban los ballets tremendamente en las anécdotas, una cosa que se fue limpiando también. Hubo una evolución que había tardado mucho si no hubiera sido por la gira.

RR: Creo que esto fue como el desarrollo cultural, tu sabes casi toda la danza clásica, si no era la danza pura, todo es anecdótico, eso es algo de la herencia que tiene la danza moderna, el nacionalismo y lo anecdótico. Entonces todavía nosotros tomamos eso, pero este viaje nos abrió hacia un mundo diferente, considero que ese fue el momento en que todos nosotros empezamos a cambiar, a no utilizar precisamente las anécdotas en nuestra temática creativa, sino situaciones, ambientes, en suma podría yo decir ideas más generales y abstractas.

EC: Yo pienso que hubo una evolución natural, que de un nacionalismo tan deliberado se pasó a una especie de pretendido universalismo, digo pretendido porque tampoco estaba logrado ¿no? Era una búsqueda de temas que no tuvieron que ver con esencias nacionales a fuerzas, hasta que se llegó a una naturalidad muy grande que es la de los últimos años en que tú ves una gran madurez en la danza, que tú ves que con toda naturalidad incorporan elementos rituales, indígenas, anécdotas urbanas o falta de anécdotas y sencillamente un gran lirismo con contenido político o lo que sea, pero que se ejerce en lenguaje bien

desarrollado, con una gran naturalidad y con una gran autoridad, que no hay nada ni vagamente balbuciente ya en el movimiento dancístico actual. Creo que este viaje fue el principio de la madurez, porque todas las figuras principales de la danza iban allí. De coreógrafos ibas tú, Rocío, Gaona, Guillermina, los nacionales, Elena Noriega, además, la gente que han sido maestros y estaban formando bailarines…

RR: Raúl Flores, Federico Castro, Valentina Castro.

EC: Valentina, todos maestros y formadores de movimientos dancísticos, a veces en otras partes de México o aquí mismo, pero gente que iba a formar generaciones futuras y que fue una gran enseñanza. Y luego, la otra gran enseñanza es una especie de humildad que tenían ustedes en la Academia de la Danza Mexicana, que llegaban y les ponían jefes a que les mandara lo que debían hacer en la danza (risas) y gente que no era de danza, gente muy apreciable como Zita Basich, pero ¿por qué Zita debía decidir lo que se hacía en danza? Era la esposa de un escultor y ¿qué tenía para mandarle a una coreógrafa? El Departamento de Danza parecía dar siempre un voto de desconfianza. Me acuerdo que tenían proposiciones tan curiosas como aceptar o no los libretos de un ballet, como si un libreto pudiera dar idea de los que finalmente será la danza. Me acuerdo que Chepina Lavalle estaba furiosa, que dijo "Yo tengo un ballet a partir de la *Pastoral de verano*, el tema es *Calor*, y esa palabra es todo mi ballet, calor, acéptenlo o no; es danza, no es cuentística". Entonces llegaba un cuento de Juan Rulfo y decían "Ay, precioso, hágase ese ballet", eran criterios terriblemente destructivos para ustedes.

RR: ¿Eran? Perdón Emilio que te interrumpa, pero hoy en día nos mandaron decir que si teníamos interés en participar como coreógrafos en algunos eventos que patrocina Bellas Artes enviáramos el tema, el guión del ballet por escrito para su aprobación. Yo sí comenté con la dirección que alguien puede describir maravillosamente una coreografía y más tarde, al crearla, salga una porquería.

EC: Sí. ¿Patricia era la que quería que describieran el ballet?

RR: A partir de la palabra "alegría" que alguien proponga, quizá pueda hacer la maravilla de las maravillas. Cada arte tiene un lenguaje diferente.

EC: Pues sí.

RR: Uno tendría que ser literato además de coreógrafo para plantear una bella obra coreográfica en el papel y posiblemente ni así correspondería la misma calidad artística en el ballet. Y esto tampoco se puede hacer en música ni en artes plásticas, por supuesto que cada arte tiene su propio lenguaje. Son cosas que todavía algunas de las recientes autoridades de Bellas Artes han pedido, cosas tan absurdas como eso. Bueno, Emilio, quizá tengas algunas anécdotas o algo interesante que desees mencionar de este viaje, el 16 de septiembre de 1957, algún otro hecho curioso, por ejemplo acerca del lenguaje, cómo y con qué facilidad los chinitos nos imitaban. ¿Recuerdas en Tientzin? Íbamos por la calle corriendo y nos gritaba "Emilio espérame", los chinos lo repetían exacto y de inmediato. O alguna otra cosa.

EC: Creo que muy memorablemente fueron los nueve días del transiberiano, creo que ese fue un viaje privilegiado que poca gente hace. Moscú-Pekín por tierra, que lo hicieron porque iban a realizar nuestras escenografías, era más barato realizarlas en China que ir cargándolas. Entonces hicimos el viaje por tren y disfrutamos todo, todo el camino, la cruzada de los montes, la cruzada de Siberia, el camino de tren.

RR: El Lago Baikal.

EC: La ciudad de Ikursk.

RR: No se si te tocó ver el lago entre dos y cuatro de la mañana, no recuerdo exactamente a qué hora fue.

EC: Y luego la llegada por tren en Harbin.

RR: Por Manchuria.

EC: Y que por primera vez vimos el Yang-tze.

RR: No, el Yang-tze era en Nankin.

EC: ¿Pero cómo? Me parece que lo vimos al despertar, al cruzar Harbin en el tren.

RR: Bueno, ya no se, allí en Harbin íbamos a dar la primera función, no se pudo porque todo estaba inundado, ¿recuerdas?

EC: Sí, algo así, allí fue la sellada de pasaporte y todo eso en Harbin.

RR: Eso fue al cruzar la frontera en Manchuria, de Siberia a China.

EC: Ah, sí, fue al cruzar Manchuria.

RR: Aquella mesa sorprendente que hizo preguntarnos, ¿para quién sería ese descomunal recibimiento? Era para los artistas mexicanos (risas). Eso fue también muy bello. ¿Tienes algún recuerdo o experiencia personal?

EC: Recuerdo la bajada de ustedes vestidas de plumas, y para que no se estropearan los tocados de *Tonantzintla* y algunas otras cosas, a la llegada a Pekín no hubo más remedio que ponerse algunas porque no era posible empacarlas sin hacerles daño, y ustedes bajaron emplumadas y les pareció muy natural porque eran mexicanos (risas).

RR: No me acordaba de eso.

EC: Tú bajaste con tu tremendo tocado, Rocío y todas fenomenales, con tocados de *Tonantzintla* y aquello de las flores de oropel que ya también estaban muy aplaudidos,

algunas de esas cosas se pusieron y bajaron muy serias vestidas así. Los chinos las retrataron, vieron la cosa muy natural y pensaron que qué bonitos trajes mexicanos (risas).

RR: No me acordaba de eso, realmente, casi es novedad.

EC: ¿Qué más, quieres hacer la gira de la casa?

RR: Estamos aún grabando. ¿Quieres dar alguna opinión final o algo que se te hubiera pasado y los consideres valioso de mencionar?

EC: Todo fue muy emotivo. Me acuerdo mucho de las funciones chinas, de los paisajes, de la visita a la Muralla China, que enloquecimos en su infinitud, increíble. La llorada de todos cuando el avión sobrevoló la Muralla, que parecía que el avión iba lleno de coyotes por esa despedida de China. La impresión de la visita a esa ciudad tan moderna, tan rara y tan fantástica, llena de fantasías y leyendas literarias e históricas, y sitio de grandes batallas. Y claro, la vista a la Ciudad Prohibida, y ustedes del brazo con Mao, también me acuerdo.

RR: Con Mao y con Chu En-lai. No se Emilio si recuerdas algo que fue muy bello, ya me lo han comentado. Allá en Pekín, en la celebración del primero de octubre, de la liberación china en el palacio frente a la Plaza Tian'anmen, al conducirnos con Chu En-lai expresó "Ah, mexicanos" lo que nos deja ver que nuestra presentación dancística le dejó un profundo recuerdo.

EC: Bueno, pues fue el primer contacto de México y China después de su revolución, fuimos la primera misión mexicana a China en la historia. Ya después hubo relación con China, relaciones diplomáticas y todo eso, pero nosotros fuimos los pioneros, la primera representación mexicana allá.

RR: Pues te digo que ese día durante la celebración en palacio, como que este gran mandatario tuvo muy presente la estancia de México a través de su arte. A mí me parece que esto fue algo muy bello, que nuestra presencia en China no pasó inadvertida y quedó

grabada en la mente de muchísima gente. Emilio, agradezco tu aportación para el enriquecimiento que le has dado a mi trabajo con tus recuerdos, opiniones y valores. Con los innumerables viajes que has realizado al extranjero creo que tus juicios son más equilibrados y justos en este campo.

EC: También es valorar la evolución de nuestra danza, por ejemplo, resulta infinitamente claro que la única compañía que ha tenido un desarrollo lógico, maduro y propio ha sido el Ballet Nacional porque se independizó de la garra funesta paterna de Bellas Artes. Que Guillermina desde un principio dijo que eso iba a matar a la danza y por poco… ahora fíjate, todas las compañías independientes en relación con la danza que produce Bellas Artes, y Bellas Artes con esta regresión de tener una compañía clásica carísima y que curiosamente no es maravillosa. Que cuando tú ves realmente un ballet muy bueno resulta que lo hacen los cubanos…

RR: Sí.

EC: ¿Y qué digo? Es una compañía que está bien. Es lo que mejor que puedes decir, y lo peor, porque lleva trescientos años; es decir, es un retroceso en relación con las Campobello, que llegaron a crear una compañía de nivel internacional, que se anunciaron con la Markova y con Dolin, y las Campobello que creaban ballets internacionales.

RR: Es lo que me da tristeza con la actual compañía.

EC: Creaban ¿te acuerdas de *Alameda 1900* y la *Obertura Republicana*? Las Campobello tenían un enfoque mucho más dinámico y mucho más brillante del ballet clásico del que tiene esta compañía "real", que presenta espectáculos agradables para niños, como *El lago de los cisnes* en Chapultepec. Es monísimo, tal vez mejor que Walt Disney, pero no demasiado mejor.

RR: A mí lo que me fascina de esa puesta en escena es el escenario natural maravilloso…

EC: Por eso te digo que es mejor que Walt Disney.

RR: …que le ha dado prestigio a nivel internacional en ese sentido.

EC: ¿Qué, el lago?

RR: En el aspecto de escenografía.

EC: Por eso te digo que es mejor que Walt Disney (risas). Eso es lo que te quiero decir, que artísticamente está muy bien, pero es de tal manera superficial hacer un cuento de hadas en un escenario natural, y hacerlo en la forma más conservadora posible y con ese texto de mierda… parece que se los escribió Televisa. Yo no se quién escribió esas tonterías monstruosas, pero son indignas hasta de una telenovela de última. No puede ser, es un trabajo artístico y oyes esas palabras tan estúpidas como es la voz de un locutor engolada que retumba por todos los árboles degradándolos, y la forma en que hacen picadillo el ballet, presentan una hora de espectáculo, ¡Chihuahua! Si siquiera presentaran una hora y cuarenta minutos ¿no? ¡Qué flojera, qué falta de brío! Presentan los *pas de deux* incompletos, no presentan todas las variaciones, eso no me parece un trabajo serio. Me parece un trabajo te digo, para turistas locales y pare entretener quinceañeras.

RR: A lo que yo me refiero dentro del ballet clásico es a la falta de aportación cultural nuestra. Por ejemplo, en la URSS se enriqueció el ballet clásico, que más bien ellos lo tomaron para poder expresar sus temas. Ahí tenemos *Petrushka*, *El príncipe Igor*, cosa que no se ha llegado a hacer aquí en México.

EC: Se llegó a hacer en tiempos de las Campobello.

RR: Nada más.

EC: Nada más. Y éstos están entregados a un ballet en que se baila por bailar, pero que no hay ningún contenido. Es una cosa formal y para ser formal, pues… la forma no es

excelente, la forma es buena cuando estábamos en el mejor momento, pero tú ves de repente las mejores figuras y resulta que son las visitas extranjeras. Digamos, el ballet clásico de Caracas ¡qué nivel de compañía! Yo pude comparar las dos *Carmina Burana*, la de aquí y la de la compañía clásica de Caracas, pero qué diferencia de conceptos, más moderna, qué elegancia, que limpieza. Aquí estamos en el cuentecito de hadas, con esto todo batido, los monjes revueltos con la gente, la rueda de la fortuna como de la Nocrecida –"El viaje de la Nocrecida", mi cuento aquél de niños– que el gran chiste de la rueda de vueltas con foquitos. Y me acuerdo que ni foquitos tiene ¿o sí?

RR: No me acuerdo.

EC: De todos modos te digo, es un concepto verdaderamente del año de la nana, y cuando ve uno la danza clásica de Caracas… técnicamente la compañía es muy brillante, está muy bien escogida y los espectáculos son caros por la limpieza técnica, pero no es porque les estén echando encima carretadas de trapos y trastos. Ves el foro limpio y vacío, y la distribución del coro que está a los dos lados del escenario sin estorbar y un movimiento de danza… bueno, ves la influencia de Béjar, claro, pero qué bueno ¿no?

RR: ¿Creado por coreógrafos venezolanos?

EC: Si, por coreógrafos venezolanos, por una muchacha que estuvo bailando aquí.

RR: ¿Sonia Sanoja, o quién era?

EC: No, otra, Sandra, Zohndra, que lo escribe con zeta y una 'h' intermedia, es la directora, fue figura aquí. En esta compañía nada más da clase y fundó su compañía, es una compañía preciosa.

RR: Siento que se puede seguir bailando dentro de la técnica que sea, pero lo que es importante y trascendente es actualizarse en la manera de decir las cosas, los temas que

sean nuestros o que los hagamos nuestros asimilándolos a fondo, como tú lo mencionas y también lo comento yo, coincido totalmente.

EC: Pues sí.

RR: Que uno de los más grandes valores de las Campobello fue el tratar de darle un carácter mexicano a nuestra danza, sin importar cuál de las modalidades técnicas se tratara.

EC: No trataban de dárselo, resultaba solo, estaban rodeadas de artistas como Carlos Chávez, José Clemente Orozco, Martín Luis Guzmán.

RR: Bueno, se reflejaba de alguna manera el medio del que estaban rodeadas.

EC: Exactamente, es decir, crear un lenguaje artístico a la altura de quienes las rodeaban como Martín Luis Guzmán, José Clemente Orozco, Carlos Chávez… Era danza clásica pero con otro concepto, y los ballets así de nostalgia de siglo XIX y de época y de todo esto eran muy atractivos, entonces aquí tú notas un esfuerzo de crear nuevas formas, nuevas maneras de enfocar el fenómeno clásico.

RR: Es triste decirlo pero aquí efectivamente no lo hay. Emilio te agradezco muchísimo, el café exquisito también.

EC: Venga a la gira de la Casa 13, tu casa (risas).

RR: Gracias.

Charla de danza con Guillermo Palomares, conducida por Rosa Reyna, Cenidi Danza, México, 7 de agosto de 1989. Transcripción Felipe Segura

Rosa Reyna: Guillermo Palomares, muy buenos días. Tenemos presente aquí a un querido amigo y compañero de la danza que nos va a platicar acerca de un viaje que hicimos a Europa y Asia en 1957.

GP: Primero quisiera darte las gracias por esta invitación, esta oportunidad de venirles a hablar sobre ese maravilloso viaje que empezó un 12 de julio, que fue cuando salimos a Europa. En aquel entonces los aviones no eran como los de ahora, eran de hélice, entonces había que calcular muchos días antes para llegar a Europa, en donde íbamos a tomar el famoso tren que nos iba a llevar a Rusia, al Festival de la Juventud. Me acuerdo que en el aeropuerto de México nos vinieron a dejar mucha gente. Algunos compañeros ya se habían ido. Íbamos dos compañías: el Ballet Contemporáneo de Bellas Artes, que formabas tú y todos los amigos como Juan Casados, Rosalío Ortega, Rocío Sagaón, todos, y el Ballet Nacional, en el que iba yo. Muchos de ustedes salieron antes y nosotros fuimos a despedirlos.

RR: Yo fui a despedirlos, porque yo viajé por Air France. En la noche dejé a mis compañeros (creo que también a ustedes), y al día siguiente los fui a recibir al aeropuerto de Orly, porque yo me fui directo.

GP: Directamente, entonces tú no fuiste como nosotros que tuvimos que bajar en Monterrey.

RR: En Montreal.

GP: Y luego tuvimos que bajar en Montreal, y luego tuvimos que bajar en Escocia, y al fin llegamos a París. Así es que imagínate todo lo que tuvimos que viajar antes de llegar.

RR: En Holanda ¿no?

GP: Yo creo que era Escocia.

RR: No, Holanda.

GP: ¿Era Holanda? ¿Crees? Bueno, total que hicimos muchas escalas, era terrible. La pobre de Beatriz Flores me acuerdo que ya no sabía qué día era, si era lunes o martes. Porque viajábamos en el avión tantas horas y además llegábamos a los aeropuertos y siempre era de noche, es lo que siempre voy recordar, porque siempre fue noche, no me pude situar. Pero en fin llegamos a París el 14 de julio exactamente, el día que ellos celebran el aniversario de su revolución, y nos fuimos a Saint Germain-de-Prés. Me acuerdo muy bien. Nos instalaron en un hotelito cerca del Boulevard Jourdan, que se llamaba Acrópolis y nos íbamos a comer al comedor de la Ciudad Universitaria. Había que cuidar mucho el dinero porque íbamos con no gran cosa; todavía no llevábamos nuestra famosa tarjeta American Express (risas), sino que llevábamos apenas lo justo. Por eso nos habían organizado allá, el director de la Casa de México, y allí fue donde estuvimos viviendo, muy bien, muy cómodos.

RR: Mediante los trámites que Nellie Happee hizo favor de hacernos.

GP: Nellie estaba allá, nos vino a recibir.

RR: Ella estaba becada allá, ya tenía un tiempo estudiando. Nos hizo el favor de que nos permitieran comer, porque era mucho más barato.

GP: Claro.

RR: Y después, no se si te habrá tocado a ti, pero yo estuve alojada casi dos, bueno, un tiempo, en la Casa de México.

GP: Sí.

RR: En la Universidad. Hay relatos muy interesantes sobre los días que vivimos en la gira. Háblame sobre la trascendencia que tuvo, con tantísimas vicisitudes y problemas de todo tipo. Dime tú, como persona que ha vivido mucho tiempo en Europa y tienes un punto de vista más equilibrado.

GP: Indudablemente este viaje nos abrió los ojos a todos. Yo cuando llegué a Europa y que empezamos a ver cómo trabajaban aquellos grupos, aquellas escuelas, aquella Ópera, toda esa disciplina empezó a hacernos ver que la danza no era nada más este pequeño mundo que teníamos en México, sino que la danza requiere miles de cosas, requiere toda una cultura musical, pictórica, que poco a apoco fuimos descubriendo. En París hice muchos amigos, y tuve la suerte que me llevaran a las escuelas, academias de danza en Francia, y allí me di cuenta cuánto todavía nos faltaba por aprender, por saber. Porque yo me acuerdo que teníamos en el Ballet Nacional en aquel entonces muchas ganas de bailar, pero nos faltaba la técnica, las bases sólidas para realmente enfrentarnos al público. Teníamos mucho entusiasmo, pero allí se quedaba, en entusiasmo. No habíamos captado la importancia, que después yo me di cuenta cuando viví en Europa y que yo ya había descubierto por fortuna, en el 57, que tiene la danza académica para cualquier bailarín de cualquier estilo. Considero que no hay un solo bailarín que se diga buen bailarín si no ha tomado como base la danza académica. Yo me sentía contento de haberme escapado a tomar cursos en el Ballet Concierto, que en aquel entonces dirigían Sergio Unger y Felipe Segura, en donde yo tomaba clases clandestinamente con Laura Urdapilleta, porque en el Ballet Nacional estaba vedado el que siquiera se pronunciara la palabra ballet clásico.

RR: Sí, ¿le llamas académico sólo a la técnica de ballet clásico? ¿A ninguna técnica académica contemporánea? Porque también la hay.

GP: Yo me refiero al ballet clásico, que para mí fue muy importante cuando la descubrí en el estudio de Sergio Unger y de Felipe Segura. Por eso iba, clandestinamente, porque nuestros maestros nos prohibían en aquel entonces que habláramos de esa técnica.

RR: Sí, así es. Posteriormente, cuando Pepe Mata tomó el curso de la metodología de técnica clásica, el método cubano, me dijo, "Yo quisiera, por favor Rosa, que no lo comentes con Guillermina porque me corre de la compañía. No se puede mencionar que uno tiene interés por la danza académica". Lo cual realmente es un error, porque cualquier tipo de técnica, una buena técnica, formativa, es en beneficio de tu cuerpo.
GP: Claro.

RR: De tu calidad como artista vas a tener mayor riqueza para tu posibilidad de expresión, de interpretación, de creación, no nada más como coreógrafo sino como intérprete.

GP: Eso sobre el aspecto técnico, y en cuanto al creativo te digo que sabíamos que todos nuestros grandes artistas habían trabajado en Europa, desde Manuel M. Ponce y luego nuestros grandes pintores. Entonces yo siempre dije que había que ir a Europa y no a Nueva York. Nosotros pertenecemos al continente europeo y ni modo, somos españoles cincuenta por ciento y cincuenta por ciento indios. Entonces mejor ir a París ¿por qué ir a Nueva York?, ir a Madrid ¿por qué ir a Nueva York? Es en París en donde están nuestras raíces latinas. Nosotros no tenemos que ver nada con los sajones, con Estados Unidos. Cuando llegué a Europa por primera vez me di cuenta que ese es el continente al que yo pertenezco. Ya me lo había dicho el señor Salvador Novo, a quien tuve como maestro. Él me hablaba mucho de que había que conocer Europa. Y tantos otros que te puedo decir que siempre hablaban de que había que ir a Europa, todos los artistas, ya fueran bailarines o pintores.

RR: Los arquitectos en especial, porque es una recomendación, la primera que nos daba el maestro de Historia del Arte en México, don Carlos Lazo: "Tienen que ir a Europa niños, porque es la única forma de equilibrar un criterio y formarlo. Para juzgar tienen que tomar posiciones en el campo creativo".

GP: Yo tuve la suerte después del 57 de regresar a Europa y allá estaba el expresionismo alemán, del que no se habló jamás. Ahora Pina Bausch ya estuvo aquí en México, y luego vino Susan Linke. Pero hay obras como *La mesa verde*, obras maestras del expresionismo. Creo que en México muy pocos la han visto, muy pocos coreógrafos, bailarines no

digamos. Pienso que a los mexicanos nos falta mucha cultura en cuestión de movimientos coreográficos, ya sea el expresionismo alemán que fue lo más importante, o la escuela francesa, que también a veces la menospreciaban. En la escuela francesa surge gente importante, como la señora Mallarmé que trabaja allá, la señora Chaumont (Jaqueline) que también trabaja allá y que nadie conoce, la señora Lancelot que acaba de venir al Cervantino y que nos presentó un trabajo de danzas barrocas. Aunque no queremos reconocerlo, tienen que ver con lo nuestro. Ya nos lo dijeron José Limón, Anna Sokolow y Bodil Genkel, quien nos introdujo en las danzas históricas, como les llaman aquí, o sea a las danzas preclásicas. Todo ese legado cultural está allá. ¿Por qué no abrir los ojos e ir a las fuentes? Porque me dirás, "Bueno, en Nueva York uno puede ir a la Juilliard y encuentra uno maestros que te enseñan danzas preclásicas y de todo". De acuerdo, pero, ¿no es importante –por ejemplo yo– haber bailado una Gavota Luis XIV? ¡Caray!, que un mexicano haya bailado en la Sala Marte en Versalles una danza de la época de este señor… Yo creo que tiene más importancia eso que haber tomado un año de clases en la Juilliard. Porque yo bailé donde se inventó esa danza, con los instrumentos originales. Creo que eso es más importante.

RR: Sí, claro, cómo de que no, si eso te da una opinión, te da puntos de partida de una serie de las danzas que nosotros tenemos dentro de nuestra tradición mexicana. ¿Cómo se transformaron, quiénes nos las trajeron, desde qué siglo existen, cuáles son las versiones actuales que tenemos dentro de la danza tradicional mexicana?, que muchas veces menospreciamos, y que no sabemos ni de dónde aparecieron ni cómo.

GP: Por qué no se ha hecho por ejemplo una investigación seria. Eso tratamos de empezar a hacerlo en la Universidad Veracruzana, sobre todo este folclor, digamos mestizo. De dónde viene nuestro fandango, de dónde vienen todos nuestros jarabes. Hay que ir a las bibliotecas de Madrid.

RR: Chepina está haciendo un trabajo muy interesante.

GP: Qué bueno que Josefina lo está haciendo, porque nadie se ha preocupado por hacerlo. Entonces yo estuve trabajando en el Conservatorio Real de Madrid, con Mariemma, la señora que se ocupa de todo lo que es tradición y a quien yo le enseñé. Lo increíble fue que Álvaro Custodio, que ahora vive allá en el Escorial, me dijo "Cómo es posible que un mexicano venga a enseñarles pavana a los españoles, es increíble". Él adora México y estaba muy contento de ver que un mexicano estuviera dando clases e danzas antiguas españolas en el Conservatorio Real de Madrid. Les fui a dar clases de pavanas, pasacalles, chaconas… ¡Imagínate! Para mí era una gran experiencia porque la señora Mariemma, que tú sabes es la que guarda toda la colección de trajes de la gran Antonia Mercé, La Argentina, quien ha sido la más grande bailarina de español y que hizo que en su momento se le diera la importancia que tenía ese baile. Mariemma fue su alumna y guarda todos sus trajes, mismos que vi y toqué. Hasta La Argentina el baile español se había visto como una cosa de cafetín, de bar; cuando bailó en la Ópera, los franceses se dieron cuenta de que eso era maravilloso. Es un poco como en México; al principio las danzas nacionales, como les decían, ocupaban un lugar muy secundario, pero cuando vino Ana Pavlova y bailó el *Jarabe Tapatío* se empezaron a dar cuenta de su valor. Luego vino Fito Best Maugard con su famosa *Esta noche mexicana* que organizó en Chapultepec, y se le dio la importancia a nuestros bailes tradicionales. Es un poco lo que hizo la señora Antonia Mercé en Francia y después la señora Mariemma que se ocupa de dar la Escuela bolera, primero en la Ópera de París, y ahora hace un trabajo maravillosos en el Conservatorio Real de Madrid con la Escuela bolera.

RR: Vamos a regresar al punto de partida.

GP: Pero mira dónde estamos (risas).

RR: Yo te preguntaba la trascendencia de la gira, y me estás diciendo que fue conocer nuestros antecedentes directos en la rama latina de nuestra cultura.

GP: Eso fue para mí el encuentro primordial de este viaje. Llegamos a París, en donde uno se da cuenta que sí debemos de dirigir nuestra vista hacia el continente europeo. Fue bueno.

Porque después de París tuvimos que irnos a Praga en donde debíamos tomar el tren tan grande que nos iba a llevar a la Unión Soviética para asistir al Festival de la Juventud.

RR: ¿Qué número del Festival era, cuarto o sexto?

GP: No me acuerdo muy bien.

RR: Bueno, déjalo.

GP: Creo que es el cuarto. Entonces llegamos a Praga y nos metieron en un tren larguísimo. Nosotros no estábamos acostumbrados a viajar en esos trenes con tantos vagones, y con delegados de países tan diferentes; venían húngaros, yugoslavos, rumanos, de Bulgaria, idiomas como el turco. No sabíamos cómo defendernos con los idiomas; el inglés no servía de nada porque allá casi nadie lo hablaba.

RR: Pero francés sí.

GP: En francés más o menos lográbamos darnos a entender. Más que un lenguaje hablado era su manera.

RR: Ese calor humano.

GP: Ese calor que además, en cuanto se daban cuenta que nosotros veníamos de un país tan lejano como es México, se volcaban más hacia nosotros. Yo me acuerdo que cuando paraba el tren en los andenes, que la gente venía a ver el paso del tren y que nosotros decíamos que veníamos de América, de México, la gente como que nos veía con más extrañeza, pero con más cariño, un poco como si viniera un marciano (risas). Nos veían con mucha curiosidad pero con mucho amor, "Que no se nos vaya a ir, lo queremos tocar y ver". Éramos como marcianos para ellos, venir de tan lejos y de un país tan exótico como México. Creo que eso fue una gran ganancia: ir representando a un país tan maravilloso como es el nuestro.

RR: Para nosotros también (risas).

GP: Creo que ellos aprecian más este país que nosotros que tuvimos la oportunidad maravillosa de haber nacido aquí.

RR: ¿Cuál fue tu experiencia en Moscú? Porque como yo estaba en el otro grupo me gustaría que me platicaras un poco más, porque a la mejor de allí estoy un poco más alejada, aunque después comentaré también con Federico Castro.

GP: El Ballet Nacional consiguió que lo invitaran para que filmaran unas películas con las danzas que llevaba, y entonces Guillermina pensó en *En la boda* con coreografía de Waldeen, danza con ese nacionalismo del que ya no se habla. Yo no sé por qué ahora inclusive lo olvidan un poco, este movimiento nacionalista. Entonces esa coreografía los señores en Moscú pidieron que se filmara, también filmamos las cosas que a ustedes les pidieron, creo que *Tonantzintla*.

RR: No, *La Manda*.

GP: *La Manda*. Fueron las que filmamos el Ballet Nacional, a colores. Ostankino se llamaba el lugar donde estaban los estudios cinematográficos en Rusia, me acuerdo muy bien. Fue una gran experiencia trabajar con los camarógrafos en Moscú, quienes por primera vez filmaban danza. Ellos también estaban muy entusiasmados con ese trabajo de colaboración con los bailarines mexicanos. Eran unas danzas que ellos por primera vez descubrían, porque estaban acostumbrados a su ballet clásico; y con ese color, porque *En la boda* es una coreografía en la que los trajes eran muy vistosos, los sombreros llenos de flores de papel de China. Es decir, todo lo que representaba nuestra artesanía y la música.

RR: ¡La música!

GP: Bella. *Sones de mariachi* de Blas Galindo. Es decir, que todo el conjunto, la coreografía, los trajes, los movimientos que utilizábamos porque eran muy peculiares los de Waldeen, todo eso les pareció muy interesante para filmar.

RR: ¿Ustedes dónde dieron las funciones? Porque yo tengo idea y así lo menciono, en espacio abiertos casi siempre ¿verdad?

GP: Sí. Solamente una vez bailamos en el famoso teatro Stanislavsky, allí presentamos *El demagogo*, que era una de las danzas fuertes que llevábamos y que respondía a la política que en aquel entonces se hacía en el Ballet Nacional. Los famosos ballets que llevaban siempre un mensaje y que les pareció interesante a ciertos elementos en Moscú, porque decían, "Bueno, ustedes han hecho su revolución, pero aún no la terminan y siguen teniendo sus problemas de demagogia con sus líderes sindicales. Y que hayan hecho esa coreografía con este tema, pues es muy interesante, pero no aquí en Moscú. Aquí no es muy interesante eso", porque según ellos, no existen líderes que traicionen a la clase obrera. Pero en México sí, siempre se ha distinguido por ser un país, sobre todo en aquella época, en que nuestros líderes han traicionado a la clase obrera. Entonces pienso que esa coreografía de Guillermina, que para mi ha sido una de las mejores…

RR: La mejor.

GP: … por el mensaje, por la construcción, por la música. Debería reponerse. Esa era la línea del Ballet Nacional porque también llevábamos *La nube estéril*…

RR: *Fronteras*, *Los braceros*.

GP: *Los braceros*, donde este famoso problema que tenemos con los mexicanos que van a trabajar al otro lado de la frontera. Esto era lo que llevábamos, aunque en Moscú no fueron aceptadas las coreografías de inmediato. Después hubo una mesa redonda con los grandes del Bolshoi y ellos explicaban por qué no aceptaban esta ideología del Ballet Nacional.

RR: Dime cuáles fueron los conceptos que se dijeron allí, porque yo pongo unos, pero quisiera…

GP: Indudablemente que la señora Ulanova, que era una de las que llevaban la batuta en la mesa redonda, se refería más que nada a problemas sociopolíticos. Dijo que el problema en México era completamente distinto al de la Unión Soviética, puesto que la URSS había hecho su revolución como nosotros, pero que ellos ya la habían terminado, ya todo estaba en camino, en orden. Para ella, en México la revolución no estaba terminada. Entonces en 1957 nosotros llegamos con el arte revolucionario en cuestión, usábamos otro estilo, otra ideología, no contábamos cuentos de hadas como el ballet clásico, sino que nos referíamos a lo urbano, a los campesinos, a las luchas que tiene nuestro pueblo y que en el 57 era aún más agudo. Entonces la señora Ulanova decía que ese arte correspondía a México, pero que de ninguna manera podía corresponder a la Unión Soviética porque eran dos sistemas políticos y sociales totalmente opuestos. Nosotros éramos capitalistas y ellos socialistas. La señora Ulanova no atacó de ninguna manera el lenguaje contemporáneo que nosotros llevábamos, lo que ella atacó más que nada fue la ideología que representaban trabajos como *El demagogo* y *Braceros*.

RR: Ella decía que ya era obsoleto y que ellos habían superado esa corriente creativa veinte años antes. Dijo que no les había funcionado, que ya habían tenido esa experiencia y que ellos continuaban en lo que les parecía que era representativo, que iban hacia arriba en el aspecto de descubrir y de seguir trabajando y desarrollando la danza clásica académica.

GP: Estoy de acuerdo con lo que dijo Lenin "Hay que guardar todas esas tradiciones" y un país que empezaba. Así que había que guardar el ballet clásico, pero en un museo, donde se vean las raíces de un estilo, de una escuela que debe continuar. Yo les reprocho a los rusos que no se preocuparon por desarrollar otras manifestaciones, como es el caso de México o América Latina, la danza contemporánea, puesto que vivimos en otra época en que las necesidades son de otra índole. He estado en la Unión Soviética mucho después, he estado en los sesenta, en los setenta y en los ochenta y estuve en Leningrado para ver lo que dicen ellos "moderno". Enseñan jazz que porque en América tienen jazz, ellos también. Pero no

logran el movimiento, pero sí toman técnica, va gente como Alvin Ailey; yo mismo fui a dar clases. Pero se quedan en cursillos que toman dos semanas y después se olvidan. Lo que es interesante, como he dicho en mesas redondas, es que tuvieran un movimiento coreográfico "*off Kirov*", "*off' Bolshoi*" (risas). Es como lo que pasa en Francia: la Ópera de París sigue con su *Lago de los cisnes* y esas cosas, pero hay casas de la cultura como la de Greennoble, o como el Teatro del silencio, que son gente que está haciendo danza contemporánea y que inclusive le han abierto el campo a los maestros de técnica Limón, Graham, Cunningham. Mientras, en la Ópera siguen…

RR: Intocables.

GP: Intocables. Eso les decía a los rusos, hagan lo mismo que los franceses o que los ingleses. Los ingleses lo mismo, siguen con su famosos Convent Garden que es intocable. Pero tantas cosas están pasando afuera, además la compañía de la señora Rambert y otras han hecho cosas maravillosas en el lenguaje contemporáneo. Eso es lo único que yo le reprocho a la URSS, maravilloso país, pues tendrían tanto qué decir con este nuevo lenguaje que nosotros aquí en América lo queremos tanto y también en Alemania. Porque en Alemania también existen las óperas, las de Berlín, la de Leipzig, la de Dresden, que siguen con su *Lago de los cisnes*, pero que al lado hay una escuela como la de Greta Palucca y que hay una escuela en Leipzig donde hacen danza contemporánea. Y en Berlín hay todo este movimiento que inició el doctor Felkenstein en la Ópera cómica, en donde había un gran coreógrafo, no se si aún vive, Tom Schilling que hizo cosas contemporáneas maravillosas. Entonces ¿por qué en la Unión Soviética no pasa esto? Esto yo lo acabo de decir ahora en los ochenta que estuve allí y que hubo una mesa redonda.

RR: ¿Tuviste alguna experiencia posterior y que alguien hubiera recordado nuestra participación en Moscú?

GP: No. Me dijeron "Nosotros no sabemos de su movimiento". Eso me lo decían en Rusia, pasó desapercibido. Pero no en Roma. En Roma se acuerda gente que asistió en el 57 al Teatro Valle.

RR: El Teatro del Bolsillo.

GP: … que fue donde bailamos. Y que yo aún, en las mesas redondas que he asistido en Italia, en Roma, se acuerdan de la participación del Ballet Nacional Contemporáneo de México de 1957, en donde gente como Amadeo Nazari, como Anna Magnani, la gran trágica, se emocionaron tanto con este espectáculo nacional.

RR: Tú has tenido la oportunidad de comentar con algunas personalidades posiblemente en Italia o en Alemania, o en otros lugares donde es menos conocido México, ¿qué comentarios te habrán hecho acerca de la función que nosotros tuvimos en Italia, y quizá de algunos grupos que hayan ido posteriormente?

GP: Pues fíjate que hace un año que estuve en una mesa redonda en Roma, y algo que me emocionó es que hubo gentes que recordaban nuestra presentación en el Teatro Valle en 1957. Y con una emoción me hablaron de los ballets que llevamos y que decían que cuando la cortina se levantó y que empezaron a ver nuestro espectáculo, sentían lo que era ese gran país, México, ese país con esa tradición, con esa artesanía que ellos conocen. Porque si hay alguien que conoce son los europeos que vienen y le dan tanta importancia a América Latina. Gente que me ha hablado de que sus grandes artistas como Zavattini, como Anna Magnani, como Amadeo Nazari, que hablaron en aquel entonces con una pasión, con una pasión hasta las lágrimas y que Anna Magnani decía "Eso es México, eso es lo que impacta, lo que me emociona y que yo quisiera tocar". Dijo que vibró con danzas como *El demagogo*, *Braceros* o *La Manda*. La música también, porque eran músicas de autores mexicanos: *Juan Calavera* era de Revueltas, y *La Manda* era de…

RR: Blas Galindo.

GP: Sí. Entonces sufrieron musicalmente y visualmente, se emocionaron. Un señor como Milos (Aurel) y que tú sabes que es uno de los más grandes coreógrafos que todavía vive y trabajó con Bela Bartok para el famoso *Mandarín maravilloso*. Él vive aún, tiene noventa años y lo ves que es todo un señor, que todavía tiene una energía, una fuerza y que se

acuerda de ese gran espectáculo de México que vino a ver en el Teatro Valle. Eso me mocionó mucho porque ahora dicen "Han vuelto compañías, últimamente hemos visto compañías de México, y no nos emocionan". Porque estas compañías no están representando a lo suyo, a lo que uno inmediatamente saborea como México. Es como cuando uno va a Roma, Roma es Roma en cualquier parte, y si hacen cosas a lo americano…

RR: Me parece importantísimo lo que dices, porque desgraciadamente no nada más los grupos que han ido, siento que los grupos que están floreciendo acá están perdiendo lo propio. Vivimos una época muy diferente, pero aunque así sea y tengamos los mismos problemas que los chicos en Nueva York o los jóvenes en Italia, debemos tener una manera muy peculiar de decir nuestras cosas, como mexicanos.

GP: Una identidad.

RR: Sí, que en dondequiera nos sintamos identificados y no que digamos "Este grupo es francés o norteamericano con técnica Graham o ¿de dónde vendrá?". Eso me molesta mucho porque por seguir corrientes importadas de otros países hemos perdido nuestra línea, la que nos dio un lugar, un lugar a nivel internacional en una época.

GP: Ahora hasta la manera de moverse. Tuve una experiencia cuando llegué a la escuela de Greta Palucca en Dresden. En ese momento estaba Kurt Joos dando un curso sobre cómo construyó su famosa *Mesa verde*. Cuando a mí me tocó, porque pidieron que bailara, bailé un solo y me dijo "Usted se mueve como un indio mexicano". Entonces dije, "Bueno, cómo es que este señor tan grande como Kurt Joos haya adivinado". Yo a lo mejor iba aún muy fresco de aquí de México. Llegué allá en el 71 con los de Greta Palucca; él no sabía que yo venía de México "Usted se mueve como mexicano, usted es indio mexicano, lo acabo de ver bailar" ¡Caray! Eras auténtico en aquel entonces, eras honesto; no tenías todavía este movimiento en el que estamos olvidándonos de lo nuestro. Ahora los pelos ya son de otro color (risas). Cuando uno está bailando es el momento de ser honesto.

RR: ¿Cómo ves nuestra participación tanto en China como en Rumania?

GP: El pueblo chino se entregó de una manera total. Éramos de continentes muy lejanos, pero muy cercanos. Incluso acuérdate que nos confundían a veces, cuando nos vestíamos como ellos, con los uniformes que nos prestaron, porque en aquel entonces andaban todos uniformados.

RR: Sí.

GP: Ahora ya no, porque con los problemas que ha habido en Pekín, que hemos visto a través de la televisión, ya usan otra vez la corbata; están muy europeos. Pero en aquel entonces andaban todos con el famoso uniforme de Mao y muchos de nosotros nos disfrazamos como ellos. Muchos nos confundían con chinos, tenemos el mismo color.

RR: Y de Rocío Sagaón, todo mundo creía que era china.

GP: Y yo (risas) cuando me vestía de Mao me decían que yo era chino. Entonces a la mejor hubo eso, que cuando salíamos a bailar ellos se identificaban con nosotros.

RR: La problemática de algunas obras como *Tierra*, también la sintieron ellos.

GP: Entonces todo estaba a favor nuestro: el físico, por ser tan parecido al de ellos; la problemática de *Tierra*. Pero con *Juan Calavera*, no se me va a olvidar, los niños se asustaron.
RR: Con el diablo.

GP: No, con la muerte, con las máscaras de muerte, porque los niños tienen miedo al esqueleto. Entonces me acuerdo que los niños chinos, los pequeñitos se pusieron muy asustados y ya no bailamos *Juan Calavera* para ellos. Cosa que en México es muy diferente, pues lo que más quieren los niños es cuando se comen su calaverita de azúcar, y

d que allí sea un ballet para niños. Yo no se por qué no lo han vuelto a bailar; debería de estar en el repertorio para niños. El *Juan Calavera*, que es una joya, ya desapareció.

RR: Con características nuestras, de jugar con la muerte, el borrachito, las concepciones que se plantean allí.

GP: A *Tierra* los adultos la adoraron y amaron. Fue muy diferente con el pueblo rumano, pues la entrega fue más pensada, más intelectual, porque es Europa. Tú sabes que Rumania es uno de los países más cultos del campo socialista. La manera de ver nuestras obras fue menos visceral, porque los chinos se entregaron visceralmente a nosotros, no nos dejaron un momento, nos adoraron. Los rumanos pensaron más nuestras obras; sin embargo también…

RR: Sí, los teníamos adorándonos. De todas maneras no se si tú te acuerdas que se acabaron los boletos, del mes entero, al tercer día ya no había un boleto. Entonces empezaron a acudir a donde comíamos, allí en el Ambassador..

GP: En el hotel.

RR: Y que decían que se conformaban aunque nos vieran bailar mambo, cha-cha-chá o rock and roll (risas).

GP: ¿Te acuerdas que lo que querían era vernos bailar? Además en el 57 era muy importante para ellos que alguien llegara de Occidente; venían, te tocaban y como que uno era diferente a ellos. Todavía en el 73 que viví en Budapest, por tres años, venían a verme. Los alumnos en la escuela de ópera venían y me preguntaban cómo era de este lado, cómo era México. Entonces también era un poco la curiosidad de ver gente que venían del lado capitalista. También creo que eso influyó mucho. Un país como México que es exótico para ellos, un país lejano, otro sistema económico. Eso y luego las obras; ellos estaba acostumbrados a ver nada más su famoso *Lac de lebedele*, como se dice *El lago de los*

cisnes en rumano. Así que cuando vieron otra manera de moverse y de proyectarse en danza, pues todo estaba a favor nuestro.

RR: Las críticas fueron gloriosas, extraordinarias. Precisamente sorprendidos del tipo de vestuario, sorprendidos del *pas de deux* que ellos lo esperaban clásico y encontraron uno muy diferente, por ejemplo en *La Manda*. Para mí fue muy emocionante escuchar y leer todas esas críticas. Y claro, yo pienso que también es gente que tiene algo como nosotros, que somos muy ardientes, muy apasionados. ¿Recuerdas tú el tipo de música, cómo eran de ardientes para mostrar su cariño, su amistad, todo hacia nosotros?

GP: Pienso que aunque no fue pensada el itinerario, resultó como si lo hubiéramos planeado desde México. Primero Rusia, luego vamos a China en donde se nos entregan, y después a Rumania. Eso nos preparó emotivamente, y limpiamos mucho las coreografías para llegar a Roma, en donde allí sí iba a ser realmente un examen, porque había gente muy importante que no se podía engañar y habían visto el expresionismo alemán, pues Roma fue también uno de los centros más importantes. Por eso yo pienso que esas diecisiete levantadas de telón son muy importantes porque no puedes impactar en Roma nada más así.

RR: Sí.

GP: Roma es una ciudad que tiene una tradición de danza muy, muy grande.

RR: De todo el arte en general.

GP: Entonces, haber impactado a artistas tan grandes y haber impactado un público acostumbrado a danza, pues creo que sí la hicimos ¿no?

RR: ¿Cuál fue la trascendencia de la gira, el resultado positivo que tuvo?

GP: Primero que nada la confrontación, confrontación de estilos. Finalmente nosotros dijimos "Bueno, todo esto comienza con Waldeen y con Anna Sokolow que llegan y nos

enseñan a movernos diferente". Nos traen escuelas diferentes, todo esto que recibimos del 39. Pero ya en el 34 cuando ustedes comienzan en la escuela de Nellie y Gloria Campobello y las preparan… Yo creo que hay que dar importancia a las Campobello, cosa que siempre olvidan ¿no?

RR: No.

GP: Y no se debe olvidar. Son importantes, porque si no hubieran encontrado Anna Sokolow y Waldeen gente con bases (malas o buenas, es otro cantar y hay que discutirlo alguna vez). Ustedes tenían un cierto estilo, una cierta preparación para que la señora Waldeen y la señora Sokolow hayan iniciado este movimiento en el 39. Pero a lo que yo me refiero es que uno siempre habla de las corrientes americanas, pero si uno hurga más se da cuenta que hay mucha influencia del expresionismo alemán en lo que ustedes aprendieron en el 39 con Waldeen y Sokolow. Por razones que yo desconozco no les dijeron que ellas tenían influencias de allá. La visita a Estados Unidos de Mary Wigman, Harald Kreutzberg y otros impactó, y luego también la señora que se quedó, Hanya Holm. Todas esas corrientes alemanas estoy seguro que las trajeron en su sangre Waldeen y Sokolow, pero lo han querido desconocer. Cuando regresé de Alemania les dije "Yo quiero dar conferencias sobre mi viaje a Dresden, que es tan parecido". Sabes que no es vanidad Rosa, pero a mí vinieron las alumnas cuando estuve en Suiza, vinieron de Bremen a verme al hotel y me dijeron, "Usted nos recuerda al maestro Harald Kreutzberg por sus clases, su braceo" ¡Caray, que se te compare con Kreutzberg! Y cuando Kreutzberg fue el que impactó a José Limón para querer bailar. Entonces el círculo se cierra. Me dicen que me muevo como Kreutzberg y a mí Limón fue el que me impactó en el 51 y me decidí a quedarme con ustedes, con Chepina. Siempre olvidan a Chepina, ¿no? En los programas del Ballet Nacional siempre decía que había dos líneas directrices, y siempre les hacíamos las bromas a ellas, las dos líneas directrices pues son Chepina Lavalle y Guillermina Bravo. Así empezaban los programas del Ballet Nacional, con un texto sobre la política de la compañía, que estaba basada en dos líneas directrices, pero eran ellas, las pioneras realmente del Ballet Nacional de México. Yo había empezado en actuación con Lola Bravo, pero cuando llegó José Limón me decidí y sigo en la danza. Yo las admiraba a ellas,

lo que hacían y cómo bailaban. Y luego cuando uno las conoce a ustedes… En 1955 me fui siguiendo a José Limón, por cierto con John Fealy y con una beca de *Vogue*, la famosa revista (risas). A mi Bellas Artes no me becó como a ustedes, que se fueron a…

RR: A Connecticut.

GP: A mí me ayudó mi tipo indígena. Cuando *Vogue* vino a México a sacarle fotos a Dolores del Río dijeron "Ah, pues este niño indígena también nos interesa por su físico". Y me acuerdo que Santos Balmori me mandó llamar a la dirección y me dijo, "Estos señores de *Vogue* te quieren retratar y te van a dar una beca para irte a Nueva York". Y yo dije "Pues tómenme las fotos que quieran". Me tomaron muchísimas. Te vuelvo a decir: lo nuestro no lo debemos olvidar nunca, es nuestra única identidad. Nuestro movimiento no debe ser traicionado.

RR: Claro, evidentemente. Estoy totalmente convencida, despedir así a doña Josefina… Pienso que aún dentro del ballet clásico podríamos tomar nuestra propia línea utilizando la técnica de puntas; hacer algo más nuestro en la temática, en la forma, en todo lo que tú dices, incluyendo la música. No se si habrás visto la obra de Josefina Lavalle que montó para la Compañía Nacional de Danza: allí está una muestra de cómo se puede trabajar con los clásicos (*Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda*).

GP: Con la Compañía.

RR: Dándole una identidad nuestra, donde se sienta la gente identificada. Fíjate que ha tenido un éxito enorme esa coreografía.

GP: ¿Y por qué no la han puesto?

RR: ¿Y por qué? Por eso, porque tiene eso.

GP: Eso es lo que yo no entiendo a veces.

RR: Tiene cara propia, como decían los chinos. Porque es horrible encontrar una persona que no tiene cara, ¿recuerdas? Y eso es lo que decían, que teníamos nuestra propia cara.
GP: Volver a encontrar la cara que tenemos. No se puede distorsionar ni nuestra cara, ni nuestro arte ni lo que somos, porque somos mexicanos.

RR: Porque aunque sea tan maravilloso el espectáculo de técnica clásica, pero es con las ideas de ellos. Eso existió, eso fue una realidad en otro siglo, en Europa, no es lo nuestro. Pero hay que tomar todas esas cosas y lanzarte con cosas más propias, y nosotros aprovechando la riqueza corporal que han adquirido nuestros bailarines.

GP: Pero si hasta ellos mismos, los franceses que son tan clásicos, ellos también hacen sus cosas contemporáneas, todas las casas de la cultura hacen danza contemporánea, no se quedan en su Ópera de París.

RR: Oye, a propósito Guillermo, ¿qué comentabas antes sobre Michel Descombey?

GP: No hay que olvidar que trabajó en uno de los teatros más maravillosos en cuestión de maquinaria del mundo. Cuando tú ves la Ópera de París y ves a la sala y es preciosa… Me acuerdo cuando me encontré a Chepina ahí, que fuimos a ver a Merce Cunningham y estuvimos viendo el famoso plafón de Chagall y luego fuimos al Foyer de l'Opera y nos sentíamos como Luis XVI. Yo no se pero se siente uno regio en ese enorme palacio Garnier. Pero por detrás, si tú ves esa maquinaria. A mí me tocó ver la ópera *Turandot* con la Sutherland, pero por detrás del escenario. Al ver esa maquinaria dices tú, aquí hasta el más tonto aprende…

RR: Entonces Descombey.

GP: Michel Descombey allí trabajó, él era el director de danza de la Ópera de París. La experiencia de Michel de haber trabajado en uno de los mejores teatros del mundo, creo que le ha dado más que si sus coreografías gusten o no. Cuando voy a un espectáculo de Descombey, lo que veo es al señor que conoce lo que es un foro.

RR: Así es.

GP: Conoce las luces…

RR: Los recursos.

GP: Utiliza todos los recursos. Creo que es una enseñanza para nosotros, los que nos dedicamos a hacer coreografías: "Ah, podía haber utilizado el lado izquierdo así". Es una enseñanza lo que este señor nos presenta, que si la coreografía no nos gustó por equis, pero oye, el señor sí nos enseña.

RR: Además sus *pas de deux* a mí me encantan.

GP: Creo yo que es muy importante tener un señor que conoce lo que es la escena, el palco escénico como dicen los italianos ¿no? Así es que yo creo que es muy importante que lo tengamos en el movimiento coreográfico de México.

RR: Quiero agradecerte la riqueza con la que platica; entreveras una serie de cosas tan interesantes para nosotros los pobres que nos hemos quedado en México por tanto tiempo (risas). Pobres, pero no de espíritu…

GP: A ustedes siempre las recuerdo como a un pariente. Estoy preparando un libro en donde hablo de "las muchachas", que para mí fueron primordiales, porque ustedes han sido maravillosas como intérpretes. Cuando tú bailabas con el maestro Limón era impactante, y Josefina ha sido de las mujeres más bellas y era emocionante verla bailar. Una vez nos platicaba Juan Soriano que como pintor, valía la pena ir a la función por ver a Chepina (risas). Y decíamos, "¿Entonces nosotros qué?", "No, si ustedes también" (risas). Él se refería a eso ¿no?

RR: Sí.

GP: Todos sabíamos. Creo que es muy importante que ustedes existan y nos sigan demostrando que están allí y que viven y que no hay que olvidarlas porque la danza no comenzó ayer, la danza comenzó antier. Que no se hable a veces de ustedes da un poco de tristeza. Yo quisiera que vinieran a Jalapa y dieran charlas sobre este movimiento que ustedes iniciaron, pero no se por qué están vetadas, porque inclusive a una de las grandes bailarinas, Rocío Sagaón, jamás se le oye en Jalapa; nunca la invitan a la Faculta de Danza a hablar con los muchachos. Los muchachos no saben lo que fue. Ellos te hablan de 1970 para acá, pero no saben lo que pasó antes. Sobre la cátedra de Historia de la Danza he ido a la dirección "No deberían empezar con los griegos, porque se quedan ahí y ni siquiera llegan a Diaghilev". Deberían empezar con el siglo XX y Diaghilev, para que hagan el entronque con el expresionismo alemán y después con todas esas corrientes que llegan a Nueva York y después a México. Entonces, si así está el programa de trabajo, entonces que hagan charlas y que venga a hablar la gente que vive y que nos va a platicar con la pasión y sabiduría de ustedes, porque lo vivieron… ¿Qué hacían antes de que llegaran Anna Sokolow y Waldeen, cómo era el ambiente, quiénes eran sus maestros, cuáles eran las técnicas o cómo era la clase? A mí me interesaría mucho que tú me platicaras cómo eran antes de la llegada de Waldeen y de Anna Sokolow. Y también Chepina. ¿De dónde eran las clases? Alguien me platicó que una vez Lola Bravo dijo que las primeras clases las hacían en la oficina de la familia (de Amalia) Hernández, porque como no tenían lugar tapaban la alberca y allí bailaban las muchachas. Todo eso es muy bonito, saber que tenían problema de espacio, mismos que seguimos teniendo; la historia se repite.

RR: Sí, pero aquellos eran los terribles problemas, porque antes no había nada.

GP: Había mecenas que ayudaban mucho, como la señora doña Adela Formoso de Obregón Santacilia.

RR: Algún día platicaremos al respecto.

GP: Pero sí había mecenas, y no sé si sigan existiendo. Porque DM Nacional (¿?) les ayudaba a las muchachas; me acuerdo que de vez en cuando llegaba el chequecito de

Antonio Ruiz Galindo, y de allí salían los vestidos, a la mejor para *Madame Bovary* o para *La maestra rural*, o no sé. Don Antonio daba un chequecito, poco dinero, pero para nosotros era muy importante. Creo que los mecenas, como existen en Europa, en un momento dado existieron en México. De todo eso a mí me gustaría que ustedes me platicaran.

RR: Invítanos.

GP: … para mi libro. Eso que se llamará "Las muchachas de la danza".
RR: Hace rato te decía que nosotros, por compromisos, familia u otro tipo de cosas, no pudimos continuar viajando como tú, muchacho libre sin ataduras, que sí pudiste conocer y trabajar.

GP: Claro, me pude ir de México y quedarme veinte años allá en Europa (seis años en las ciudades alemanas de Berlín, Dresden y Leipzig; tres años en Budapest, y diez años en París). Me dirás ¿por qué escogí Budapest? Porque allí es donde se inicia el expresionismo alemán. Cuando hablo del expresionismo alemán, no quiero decir en Alemania, no señor. Es en Budapest con Aurel Milloss y con la Gyula Harangozó que se inicia el expresionismo; con Bela Bartok. Es con *El mandarín maravilloso* con el que se inicia todo este enorme movimiento que fue más importante que lo que hizo Mary Wigman. Ella sí hizo cosas en la Ópera de Berlín, y se habla mucho de ella y de Rudolf von Laban que también era de Budapest, pero se va a Viena a trabajar a la Ópera y luego se regresan a Alemania. Allí es donde florece, pero donde se inicia realmente es en Budapest. Por eso que me fui a Budapest y donde todavía conocí a viejecitas que habían participado en ese trabajo y que me lo platicaron y que lo revivieron, porque allí tenían sus fotografías y sus recortes de periódicos y me llevaron a los teatros que todavía existen en donde ellas bailaron. Y me hablaron, por ejemplo de que Isadora Duncan estuvo allí y también Loie Fuller, y que les dio cursos, imagínate. Es muy importante Budapest. Después me fui a Alemania, donde conocí a Palucca, y en Leipzig estaba una de las bailarinas de la Wigman que era la que dirigía la Facultad de Danza.

RR: ¿Quién?

GP: La señora Hotz. Ella me platicaba que después de la guerra su pianista tocaba con guantes por el frío, no tenían techo, sin techo las casas y allí ellas haciendo su danza. La señora hablaba y luego venía la lágrima porque decía "Bueno, es que ustedes fueron culpables de que Hitler…" Yo le decía, "No, todos somos culpables". Había que decirle eso, si no… te fusilaban.

Charla de danza con Rosa Reyna, conducida por Felipe Segura, Cenidi Danza, México, 21 de agosto de 1989. Transcripción de Felipe Segura

Felipe Segura: Señoras y señores, muy buenas tardes. El Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón", del Instituto Nacional de Bellas Artes, presenta una más de nuestras Charlas de Danza. Tenemos como invitada muy especial a nuestra querida amiga, maestra Rosa Reyna, muy buenas tardes.

RR: Muy buenos días, diría yo.

FS: Si verdad, todavía es tempranito. Es tan emocionante la reconstrucción que estás haciendo de ese legendario viaje que hicieron a Europa y a Asia, que yo quisiera que tú me hicieras favor de decirme todas estas cosas que son muy importantes y que posiblemente ninguno las ha consignado. Desde cómo comienza esa sociedad entre el Ballet Nacional y Ballet Contemporáneo para ir a este Festival de la Juventud.

RR: Mira Felipito, ahora valoro más la importancia del viaje, ya cuando han pasado muchos años y me doy cuenta de los problemas que tuvimos que subsanar, que resolver y entregarnos a una lucha feroz para poder lograrlo. Pienso que todo esto nació porque ya había habido una experiencia de Rocío Sagaón, creo que con Guillermo Arriaga, aunque Chepi (Josefina Lavalle) me dice que esto fue después, cuando fueron a otro festival. Yo tengo idea de que habían ido antes. No he hecho la entrevista con Rocío y necesito aclarar ese punto. Pero ella estaba muy relacionada, a través de Miguel Covarrubias, con personas, ligadas a este tipo de Festivales de las Juventudes, en donde había encuentros de intelectuales, de artistas. Un día, estando en ensayo, llegaron estos amigos que hicieron la invitación y nos preguntaron si estábamos dispuestos a asistir a ese Festival. Yo lo menciono en el relato que hago. Cuando ellos se fueron yo me reí por ser algo imposible de resolver, por el dinero, la organización. Bellas Artes cuando mucho nos había pagado un

viajecito a Monterrey, Guadalajara o a Oaxaca, con muchas carencias de todo. Imagínate pensar que pudiéramos atravesar el charco e ir hasta la URSS, ya no digo a Europa nada más. Se me hacía imposible. A mí nunca me había pasado por la mente la posibilidad de ir a Europa como grupo de danza. Empezamos a comentar y de allí para el real todas las mañanas, todos los ratos de descanso, la hora del café abajo en La Palestina comentábamos "Y si hiciéramos esto, y si hiciéramos lo otro, y si pidiéramos. Vamos a hablar con Álvarez Acosta. Y si nosotros aportamos algo". Así como construyendo la posibilidad y tratando de resolver los problemas que pudiéramos enfrentar. Cada día se nos metía más en las venas el deseo de asistir a este Festival. Lógicamente empezamos a sopesar las cosas, como cuáles eran los principales problemas que existían antes de comentarlo oficialmente y resolverlo por nosotros mismos, por lo menos el viaje de ida y de vuelta, tener esa posibilidad. Entonces dijimos "Antes de comentarlo con las autoridades vamos a reunir un grupo de artistas y vamos a prepararla entre nosotros a ver quiénes están dispuestos a ir a este viaje y quiénes no". Así hubo personas como Raquel Gutiérrez, John Sakmari, Martha Bracho que dijeron "Yo no voy porque es ir al infierno, ir con los socialistas", (risas) era un país terrible.

FS: Había la cortina de hierro entonces.

RR: Dijo Raquel "Yo tengo una hermana que vive en Estados Unidos, y en la vida me vuelven a permitir entrar por ir allá". Martha Bracho también tenía ese temor. John Sakmari por ser norteamericano dijo "Yo estoy negado para ir a este viaje". Y así se empezó a consolidar un posible grupo para realizarlo. Entonces ya que más o menos pensamos quiénes podrían ir, empezamos a discutir el posible repertorio que podríamos llevar, que fuera importante por un lado y que fuera factible para resolver con el personal que estaba dispuesto a luchar por la ida. Cada día iba creciendo y empezamos a hablar con otras personas de otras ramas del arte y dijeron, "Vayan ustedes, les vamos a apoyar, les vamos a ayudar, a ver de qué manera se puede. Aisladamente nosotros sabemos que quizá vayamos también". Artistas de plástica o de las letras decían "Nosotros colaboraremos con ustedes,

con obras de arte para que hagan una subasta". Rocío Sagaón tenía muchos contactos con amigos que habían sido de Miguel Covarrubias, pues ya para esto estaba muerto. Adriana Sequeiros, a través de su papá, dijo "Yo les consigo una serie de contactos en India, en tal lado, en la misma URSS, y todo para que ustedes puedan lograr un viaje, a ver si se puede financia también". Entonces fueron muchas cosas que día a día nos íbamos convenciendo más y más de la posibilidad de ir. Ahora es muy fácil pensar una cosa así Felipito, pero hace treinta años quién iba a soñar que era factible hacer un viaje de este tipo y con una compañía cuando el gobierno no te ayuda. El otro problema también era el político, que aunque hubiera relaciones con la URSS, eran muy estrechas, muy tirantes; a Estados Unidos nunca les ha convenido que hagamos amistad con países que tengan poder y que estén en contra de su sistema de gobierno, y México se plegaba a esas ideas. Empezamos a juntar obras, a planear de qué manera íbamos a resolver el viaje de ida y vuelta. Yo pensé "No me voy si no llevo viaje de ida y vuelta". Y soy de las pocas que lo llevó. Lo empecé a plantear a mi familia y me dijeron "Anímate, nosotros te respondemos, a ver qué se puede hacer". Por otro lado, ya con un programa que empezamos a ensayar en otro lado que no fuera la Academia (de la Danza Mexicana), porque no queríamos interrumpir. Por su lado, lógicamente quizá el Ballet Nacional también se enteró, pero hasta entonces nada más éramos el Ballet Contemporáneo de México. Habíamos pensando que no iríamos como compañía oficial por varias razones. Yo había hablado con el licenciado Álvarez Acosta; me dijo "Mira Rosita, yo estoy a favor de que ustedes puedan realizar esta gira. Yo creo poder prestarles solamente el vestuario y algunos elementos de escenografía y darles el permiso oficial para que ustedes salgan, pero darles alguna ayuda económica no lo creo, por las situaciones políticas que tenemos, pero con el permiso casi creo que pueden ustedes contar con él. Ropa igual". Entonces de algunas funciones que habíamos dado nos quedamos con parte del vestuario, pensando en algunas obras que podríamos llevar. Entre ellos estaban *Tres juguetes*. *La Manda* no, porque tuve que mandarla a hacer con mi costurera privada; a mí me costó el vestuario de *La Manda* para poder llevarlo. Yo tuve que resolverlo de esa manera porque, cuando nos vio tan decididos, el licenciado Álvarez Acosta, me imagino que después de hablarlo con autoridades superiores me dijo "Yo le comenté a mi anuencia para que ustedes realizaran de manera particular el viaje, y dándoles permiso. Pero ahora prácticamente me han impedido que de el permiso, y es más, que si

ustedes van a este tipo de giras, al Festival de la Juventud en países socialistas, si ustedes van yo no aseguro absolutamente de ninguna manera que tengan su puesto de regreso". "Pero licenciado si tenemos suelos federales que son permanentes". "Pero la noticia que yo tengo es que si ustedes se van se quedan sin sueldo". "Licenciado, pues yo lo voy a comentar con el grupo". Y después que hablarlo con el grupo le dije "Pues nos quedaremos sin sueldo, pero nosotros vamos al viaje". Sueldos que ya tenían varios años de estar corriendo, sueldos federales, de alguna maneras más o menos permanentes; algunos creados especialmente para algunos de los elementos. Ahora creo que la difusión e importancia de la danza ha crecido y se ha difundido y hay presupuestos enormes para mantener el movimiento dancístico en México. Y tú lo ves nada menos con la compañía de ballet clásico y con las tres compañías subsidiadas de danza contemporáneo; otra compañía de ballet folclórico que es oficial, no me refiero a la de Amalia Hernández, sino a la de Nieves Paniagua. Pero en ese entonces no; fuera de la nuestra no había otra, salvo la ayuda que le daban a Guillermina Bravo (que siempre la ha tenido). Pues sí, sí fue una decisión difícil, pero muy positiva, de la gente que tenía el deseo de acudir por la convicción de que nuestra danza podía ser importante, de que queríamos conocer Europa, que queríamos dar a conocer la obra que estábamos haciendo. Para entonces habíamos tenido algunas críticas muy positivas y con gran alabanza de John Martin, de Clive Barnes, que son personas que tenían una influencia enorme en la crítica de danza contemporánea en Nueva York. También habíamos tenido aisladamente otras críticas en Connecticut muy favorables al movimiento dancístico. El mismo grupo de Limón creía que el nivel técnico de muchos de los elementos del grupo era bastante bueno y equiparable, y algunas veces mejor de algunos elementos que ellos tenían en la danza contemporánea de Estados Unidos. Cosas de ese tipo nos animaron. Pensamos desde luego en llevar una obra de Limón y nos decidimos por *Tonantzintla*. La selección fue difícil porque el grupo no era muy grande, y también pensamos en la importancia de llevar algo que tuviera relación directa con nuestras raíces, con la danza tradicional. Así que nos lanzamos a tomar clases con Héctor Fink, porque había algunos de nosotros que en la vida habíamos dado un pasito de folclor, otros un poquito más con Torreblanca, pero algunos, ninguno. Dijimos "Se nos puede ofrecer, y hay que mandar a hacer ropa mexicana tradicional, porque puede ser necesario en este tipo de festivales". Empezaron las subastas de obra plástica en un local de Reforma, en donde

venía gente como Paalen, que es uno de los plateros de Taxco, o cosas así, que nos compraban los cuadros, cerámica, platos, muchas cosas, e íbamos juntando nuestro dinerito. Pienso que el Ballet Nacional, no sé cómo, pero quizá también le llegó la noticia y quisieron ir al Festival de Moscú. Sin embargo, nosotros llevábamos una invitación un poquito más oficial; ya nos habían preparado teatros, foros de teatros para participar. Los del Ballet Contemporáneo resolvimos el problema de dinero para el viaje pidiendo a Pensiones los diez meses que se daban entonces; las ayudas individuales de cada quien en sus casas; las ayudas de los amigos de la plástica porque tuvimos esculturas y pinturas para vender. Hicimos algunas funciones también con los programas que llevaríamos con un doble objetivo: juntar dinero y pulir nuestro programa, afirmarlo (algunos no habíamos bailado algunas obras). Estábamos en ésas y tratando de conseguir los pasajes resultó que el Festival tenía una agencia de viajes "Pues mire Rosita, usted no se preocupe por su viaje, si van quince yo le regalo a usted el suyo", y dije yo, "No, nada de que me lo regala, pero sí cuento con él". Y creo que eso se hace en todas las agencias, compras quince y te dan uno gratis. Entonces yo se lo propuse al grupo y eso bajó un poco el costo de los pasajes. Les dije "Aquí tenemos un pasaje", ya no sé si se compró el de ida y vuelta o nada más el de ida, creo que era de ida y vuelta, lo prorrateamos entre los que íbamos del grupo del Ballet Contemporáneo y nos costó un poco menos (la quinceava parte). Y nos fuimos. Llegamos a París y ya no se más porque me había salido del aspecto administrativo. Habíamos arreglado que cada quien tuviera un quehacer dentro de la gira. Iba Dagoberto Guillaumín como esposo de Beatriz Flores, y él iba a colaborar en el aspecto administrativo y en el aspecto del espectáculo; Pepe Solé, marido de Guillermina Peñalosa, también por el estilo, nos iban a ayudar, a asesorar y a contribuir con su conocimiento para mejorar nuestro programa. Héctor Fink que propiamente era un bailarín de folclor y se había integrado a una de las obras, *Tierra* o no se cuál. Tuvimos que cambiar algunos papeles, personajes de los elencos que teníamos nosotros. Iba Elsie Cota. Bueno, tengo apuntada la lista. No llevamos quizá más que a Dagoberto, Pepe Solé, otra muchacha, Malena, Magdalena Vázquez, que era secretaria, no se de quién, pero que nos ayudó mucho en todos los trámites. Ella dijo "Yo pago mi viaje también" y nos ayudó. Iba Laurita Zapata que no estaba dentro de la compañía, Laurita Zapata la bailarina, no la actriz: "Por mí no hay problema con el viaje, yo lo pago de ida y vuelta, y puedo bailar en algunas de las cosas; no

tengo nivel técnico tampoco, pero yo colaboro, yo trabajo, yo hago". Gente que no pertenecían al grupo, pero nos hacían falta. Básicamente creo que esas fueron las personas ajenas al grupo de bailarines. Allá, en París, tuvimos que arreglar los últimos ensayos, el ajuste por resolver problemas del transporte. En el aspecto administrativo y tratos económicos estaban Pepe y Dagoberto Guillaumín al frente, que estuvieron arreglando las cosas más una serie de trámites, tratos y conexiones que Adriana había conseguido a través de su padre y que iban dentro de los papeles y futuras personas a ver durante nuestro viaje desde París hasta donde pudiésemos llegar nosotros. Parece que ya se había contactado una gira por Alemania de diez días; en la URSS nos habían pedido una gira de casi un mes después del Festival, para llegar hasta Leningrado. No se si esto se había consolidado cuando vieron nuestro programa en Moscú. Así que después de haber estado algunos días en París, desde luego con dificultades y problemas porque la vida es muy cara en esa ciudad, sentíamos que nos cobraban hasta la respiración. Por fortuna Nellie Happee nos consiguió alojamiento en la Casa de México. Guillermina Peñalosa me dice en sus relatos que fue dificilísimo, pero para mí fue estupendo, por los cuartos muy bien planeados, muy bien hechos, son cuartos individuales pero son magníficos, tienes todo. Y en cada piso hay un baño con diez regaderas, aunque en tu cuarto nada más tuvieras el lavabito. Yo, al contrario, me sentí feliz de la vida de poderme bañar diario allí, cuando en el hotelito en el que estábamos había que pagar el baño aparte, y eso cuando estaba desocupado, y era un bañito por piso para todos los huéspedes del hotel. Entonces me sentí mucho mejor, con baños estupendos, todos de mármol y muy buenas instalaciones, ¿para qué quería más? Además por cien francos de aquel entonces teníamos estupendo desayuno en la casa de Estados Unidos, un desayuno al que yo estaba acostumbrada, un plato de fruta, jugo, huevos, pan, mantequilla y el café con crema. Ya posteriormente se abrió el servicio en la Casa de México y nos daban más cantidad y mejor calidad de comida por los mismos cien francos (risas).

FS: Hasta ese momento cada una de las compañías iba por su lado.

RR: Sí, después nos enteramos que ellos estaban en otro hotelito, creo que lo menciona Guillermo Palomares, el Acrópolis, en donde creo que dormían seis en cada cuarto u ocho, algo así. Ellos iban en peores condiciones que nosotros, más arriesgados porque ellos no tenían sueldos federales como nosotros, que éramos la compañía oficial. Más arriesgados porque con trabajos consiguieron sus viajes de ida a plazos y ninguno traía viaje de regreso. Cuando nos fuimos a Moscú me parece que… Lo aclararé con Federico Castro, no sé si fuimos juntos, tengo idea de que sí viajamos en el mismo tren largo que menciona Guillermo Palomares, porque sí esperamos un tren especial que nos mandaron… ¿cómo fue la conexión? No me acuerdo. Me acuerdo que tomamos un tren, pero íbamos en condiciones tristes, hasta que cruzamos, creo que en Checoslovaquia, ya llegó el tren de la URSS.

FS: Que recogía a todos los invitados al Festival.

RR: En Checoslovaquia. Pero allí en Checoslovaquia nos fuimos en tercera, en quinta, en sexta (risas). Para mí era peor que alguno de segunda, que yo había andado alguna vez en México, en las giras de basquetbol. Era pavoroso, era terrible el tren, era una miseria espantosa, así lo sentí. Entonces atravesamos por Alemania, toda Alemania; Dusseldorf, creo que era. Era un relajo porque la gente se nos estaba quedando y perdiendo, siempre curiosos de ver todo. Llegamos a Checoslovaquia y allí nos recibieron muy bien. Cuando bajamos a hacer la primera comida nos quedamos sorprendidos, salones con candiles de cristal cortado, meseros vestidos de etiqueta.

FS: ¿En Praga?

RR: En Praga, en Checoslovaquia. Con sus servilletas para servirte vinos. Les dije "Óiganme, por favor no bajen en las fachas en las que veníamos". Me acuerdo de Valentina

(Castro) y Elsie Cota, que por el frío o por lo que fuera, eran un poco descuidadas, no les importaba la presencia. Y yo muy preocupada por la presencia. Yo siento que según te ven, te tratan; y no es nada más que uno ande de fachas sino que esté uno muy limpio y arreglado, aunque andes con ropa sencilla, que te veas pulcro, esa es la principal cosa. Yo no digo elegante ni cosas así, pero sí pulcro. Yo dije, con estos señores vestidos de etiqueta sirviendo a gentes ensarapadas que ni un día se habían bañado, francamente no. Entonces comimos regio, de todo a todo, vinos espumosos que nos dieron, nos trataron divino. Allí conocimos a unas intérpretes; Violette creo que se llamaba una de ellas, bellísima mujer, inteligente, agradable. Ellos estaban esperando que nosotros regresáramos a Checoslovaquia porque decían que querían conocer el ballet mexicano, ya sabían que llevábamos programa muy bello. Te dabas cuentas que la gente sabía de México, te empezaban a hablar de tu país con cosas tan en detalle, que la escultura o la pintura de Diego Rivera y las fuentes, las tomas de agua, cosas así, detallando una serie de cosas que te sorprende. Nosotros desconocemos tantas cosas y ellos sabían de nuestro país; es gente acostumbrada a leer, a ver y a saber. De allí nos fuimos en el tren ruso, creo yo, con una expectación, una curiosidad y un ansia, porque entre gente de países, sudamericanos decían "¡Ay qué vamos a ver!, porque dicen que hay campos de concentración en la mera frontera con la URSS, y que tienen a las gentes… A ver si los podemos ver desde el tren" (risas). Yo no puedo decir que sí o que no; a lo mejor existen, como en todos los países, tipos de cárceles o campos de concentración, por toda la gente que crea tantos problemas a nivel social. No estoy de acuerdo con que a alguien se le quite la libertad por un problema de pensamiento, porque para mí la libertad es lo más valioso del ser humano, pero comprendo, no acepto, que a veces para poder tener tranquilidad en un país necesiten ser un poco más estricto y tomar medidas en contra de los mismos habitantes en beneficio de las grandes mayorías. Siguió el viaje y en todo el camino por la URSS nos daban unos recibimientos divinos. Me acuerdo, en Kiev, la gente se ponía sus trajes folclóricos, a lo mejor se los pidieron. Me tocó ver que la gente bordaba sus blusas para usarlas con una faldita más sencilla, blusas, pañoletas, cosas divinas. Te das cuenta cómo se está perdiendo todo eso. Sólo en los pueblos pequeños puedes encontrar ese tipo de cosas bellas, artesanías, delicadeza, y en la ciudad la vida lo avasalla todo. Así que la gente vestida preciosamente, siempre con el detalle de la región, y flores, flores y más flores. ¡Qué divinos! Tarjetas con

su nombre: "Escríbeme". No entendíamos nada hasta que luego los "piriboche" que eran los intérpretes, nos iban diciendo lo que quería decir. Por fin llegamos a Moscú y realmente fue un recibimiento fabuloso. Fuimos de los primero grupos que llegaron allí. Todo nos llamaba la atención. Ahora será muy común y corriente, pero para nosotros fue sorprendente ver a una mujer manejando uno de esos camionzotes de carga, una mujer trepada por ahí con sus pantalones de plomera o de hojalatera, apartando las calles. Porque cuando llegamos al hotel Zaria, que quiere decir 'aurora', en el futuro iban a ser condominios, pero en ese momento iban a alojar a los setenta y cinco mil visitantes del Festival. Entonces estábamos viendo que dos horas antes acabaron de pavimentar y plantar jardines y todo. Era tan emocionante, porque sentimos un ambiente de alegría y de júbilo desde el primer día que llegamos hasta el último que dejamos Moscú. Fue muy recíproco el gusto, tanto el nuestro de ir conociendo y recibiendo tantas atenciones, cariño, flores, tarjetas. Bueno, haz de cuenta que nos sentíamos como los presidentes, los artistas número uno de México, cosas de ese tipo. Hasta nos dolían las manos de tanto que nos las apretaban, y abrazos y besos, y flores y tarjetas, bueno yo me traje, escudos también. A lo mejor no era muy común ver tantos extranjeros en su país, entonces se desbordaban por ofrecernos lo que ellos nos podían dar, que era alegría, tarjetas, escudos, risas, flores. Entonces nos instalamos allí, nos pusieron en cada cuarto a cuatro personas, cuando era un matrimonio metían sólo al matrimonio. Creo que también llegó el Ballet Nacional, pero nosotros estábamos totalmente separados. Empezamos a gozar de todo, desde la comida, dizque nos veían muy flacas, entonces a nosotros nos querían dar todo lo que ellos comían. No sé si tengan costumbre de comer así, pero es gente que ha comido muy pesado, muy fuerte, por sus climas seguramente, porque ellos tienen sus pescados del norte, como es el salmón, pescados con mucha grasa; caviar, luego el famoso "borsh" que es esta sopa de betabel que le ponían una cucharadita de crema y un filete adentro; luego para el desayuno nos querían dar cuatro huevos: "No, no, cuatro huevos no, dos". "No, estás muy flaca". De helado yo me comía ocho bolas, porque para mí son los helados más ricos del mundo que he probado en mi vida. Ni siquiera en Italia, han sido los de la URSS, qué cremas. Tú has estado allí, debes saber lo que son los helados de crema y chocolates, son increíbles, regios. Luego otra cosas que nos enloquecía era el famoso "kifi", o sea el yoghurt que lo hacen tan rico; me acuerdo que me tomaba medio litro en cada comida prácticamente. A los ocho días

de estar en Moscú Juan Casados que tenía un cutis terrible, lleno de granitos y de cosas feas, se le puso como de nalga de chiquito (risas). ¡Precioso! Y eso sin alteraciones de ninguna especie. Sabes que en algunas regiones de la URSS hay señores que viven ciento veinte años y están trabajando, no están allí tullidos o echados en una cama ni en un canasto, y una de las cosas que hacen es que han tomado yoghurt toda su vida; yo pienso que debe ser tan bueno para el estómago. También comí mucho de caviar porque me encanta. El primer día tenía una cosa monstruosa en el plato, y después de ocho días dije "No vuelvo a comer caviar en los días de mi vida". Un pintor que se hizo amigo nuestro, enamorado de Rocío Sagaón, Vassili, me decía "Sírvete más caviar" "No, no", "Sí, sírvete". El me sirvió una cucharadota grande, me la acabé y estuve ocho días enferma. Total, que comíamos muy bien, pero no las camareras que arreglaban nuestros cuartos, que nos decían "¿No tienes una naranjita que me regales, o un tomate?". "Sí, cómo no, cógelo". "Es que mira, estoy embarazada y no tengo oportunidad de comprarlo". "Te voy a traer diario". Será cierto o no, quién sabe, hay desigualdad.

FS: Desgraciadamente sí.

RR: A algunas de ellas que nos pedían frutas, les llevábamos naranjas. Hay de toda clase de fruta, pero este tipo de frutas que se dan en climas calientes, quién sabe de dónde las traen. Los jitomates, por ejemplo, y las naranjas. Porque otro tipo de frutas para ellos es muy común y corriente. Estuvimos nosotros un mes y yo creo que en general, puedo decir, que tuvimos éxito en nuestras funciones de teatros.

FS: Tú mencionabas que ustedes siempre actuaron en teatros.

RR: En el teatro que le llamaban de los Niños, que está atrás del Bolshoi. Tú has estado allí.

FS: Varias veces.

RR: Al otro lado, el Teatro Malenkii, y luego también en la Sala Tchaikovsky. Allí dimos todas las funciones, funciones completas.

FS: ¿Es el Stanislavsky-Nemirovich, no?

RR: Bueno, puede ser que una vez o dos, y alguna vez nos invitaron a participar con las danza que llevábamos de danza tradicional en algún lugar medio abierto. No te puedo decir dónde porque aquello era como una fiesta, un intercambio. El Ballet Nacional, yo pensé que era por sus ideas, pero luego me enteré que era porque no habían avisado a tiempo y llegaron a última hora; ellos siempre actuaron en lugares abiertos, en plazas. Había tal euforia que dondequiera la gente se soltaba bailando, andábamos en la calle y hacíamos una ronda a todos y ya estaban bailando los turcos, los griegos, los mexicanos, los cubanos, los africanos, todos, y los gringos, porque también había norteamericanos allí y con su rock and roll, cantos de protesta y cosas así. Pero era una euforia tal, en la calle, en el teatro, en el Hotel Moscú. No tienes una idea, nos sentíamos como el espectáculo más importante del mundo por toda la gente, estirando los brazos del camión y luego no se paraba. Había muchas reuniones, muchas fiestas, muchos encuentros. Nuestras funciones, por fortuna, en sala Tchaikowsky que es grandísima, que yo pienso allí algunos asientos no estaban ocupados, algunos digo, porque el teatro siempre estuvo lleno y la gente nos recibió bien. A nosotros nos llamaba la atención porque ellos solamente tenían el folclórico o el ballet clásico. Nos recibieron muy bien, no sé si por cariño o por qué, no sé. Después compré con mucha anticipación, el día que sabía que tenía libre, para ir a ver a Galina Ulanova.

FS: Era su momento.

RR: Era el momento más importante. La otra era Maya Plisetskaya. Entonces tenía yo las dos funciones contratadas, compradas con tres semanas de anticipación. Una semana antes me dicen que vamos a tener función y yo estaba que lloraba. Una venezolana o brasileña muy lista me dijo "Yo te compro tu boleto". Le dije "Yo te lo ofrezco siempre y cuando a la mera hora ya no pueda ir", porque ya no había boletos. "Pero conste que te lo advierto". "Sí como no, no te preocupes". Cuando me entero, dos días antes que sí podía ir a la función a ver a Galina Ulanova en *Giselle* le dije "Fíjate que sí voy a ir, cancelaron la función porque dijimos que queríamos ir a ver a Galina Ulanova". Entonces ella me dijo que ya había vendido el boleto. Me hizo chanchullo. Total, que hicimos un escándalo en la entrada del teatro porque queríamos entrar y no podíamos (risas). Yo me había hecho amiga de un italiano que estaba así de fornido y grande. Bueno, era tal el escándalo que habían cerrado todas las puertas del Teatro Bolshoi y dejaron media puerta abierta para la gente que llevaba sus boletos. Este muchacho me dice "Cógete de mí y verás lo que voy a hacer". Me puse detrás de él y algunos otros también; él carga a la persona que estaba deteniendo la puerta (risas) y nos pasamos todos adentro. Yo nada más vi a Juan Casados como echó el brinco por las bardas a la luneta. Entonces nos cierran las puertas y no sabes el escándalo que se hizo. Se llenó de gente el lobby, casi empezaba la función y nosotros allí dando lata, decía que el "piriboche" "De esto se va a enterar todo el mundo. Yo vine a la Rusia, a la URSS porque mi ilusión era ver bailar a Galina Ulanova directamente en persona". Hicimos un escándalo de miedo. Estaba yo tocando las puertas de toda la sala, y en la parte de abajo hay una escalerita, y vamos allá y que de repente entra un montón de soldados y que se ponen hasta arriba, se cogieron de las manos y empezaron a bajar. Y yo dije "Si alguno me toca lo va a saber el mundo entero". Con amenazas terribles, y que me empiezan a empujar y que le empiezo a pegar al soldado, le dije "Pues fíjate que me sacan arrastrando de aquí, pero no me voy" (risas). Bueno, era tal el escándalo que por fin dijeron "Bueno, los mexicanos que hagan una fila aquí". Entonces se pusieron mexicanos, nicaragüenses, holandeses, americanos (risas). Les dije que fueran por el gerente, que fueran por todos, porque yo tenía mi boleto y que tenía que estar allí y que por equis razones me había quedado sin él. Bueno, nos formaron allí en la fila especial donde aparentemente éramos mexicanos y habíamos como sólo ocho mexicanos y todos los demás eran de todos lados. Bueno, nos dejaron entrar. Lo primero que hice fue correr a mi lugar que era una platea de

las del centro, del lado del centro y que me encuentro a la tipa en mi lugar y le dije "Te paras del lugar pero así, corriendo". Fíjate qué chapucera. Pues me senté en mi lugar y a ella hasta la corrieron del palco, era un abuso. Se lo dije con tanta anticipación. Entonces ya me tocó ver *Giselle* y la vimos completa casi, con unos escenarios maravillosos.

FS: Ella era estupenda.

RR: Gigantesca en esa obra, qué maravilla.

FS: Fíjate que las demás que la han seguido, no.

RR: Mira, la calidad interpretativa es fabulosa. A mí me tocó lo más importante, a la mejor técnicamente no era como Maya Plisetskaya, que luego la vi. El ballet tampoco es de un preciosismo técnico, si no lleva todo, delicadeza, sutileza en el aspecto técnico, pero la calidad interpretativa es fabulosa. Es muy difícil y de mucha madurez hacer un papel como Giselle, a mí me dejó patitiesa. Y los recursos que ellos tienen quizá sean antiguos en algunas cosas, pero son tan fabulosos que aquí ni en Estados Unidos he visto una producción de *Giselle* como esa que vi. Fabulosa. Los jardines aquellos cuando llega el príncipe con sus amigos, con puentecitos y con una profundidad, un espacio enorme.

FS: El Bolshoi es inmenso.

RR: Todo Bellas Artes, pero hasta el fondo es mucho más ancho, con casi cuatro metros de ancho. Es increíble, increíble. Con la calidad que luego me di cuenta que tienen porque nos hicieron ellos la escenografía de *La Manda* para filmarla. Y nos hicieron la ropa de algunas

cosas como el pascola que llevamos, la *Danza del pascola*, y nos lo hicieron de la noche al día siguiente.

FS: Ah, tienen unos talleres...

RR: Les hice los dibujos y al día siguiente tenía los vestidos, de sedas y unas telas que me quedé sorprendida, pero de veras. Entonces por fin nos tocó verla a ella; fue muy interesante, magnífica función, una producción que la había yo visto en las películas soviéticas que traía mi cuñado, Alejandro Nievsky; las traía al teatro Hidalgo. Allí me tocó ver algunas películas, también como de cuento de hadas, imposible de ver nunca en vivo. Yo decía cada día de ese viaje que estaba satisfecha de haber vivido hasta ese día y ya me podía morir (risas). Palabra.

FS: Sí te creo.

RR: Luego nos tocó ver a Maya Plesetskaya en *Laurencia*, *La fuente ovejuna*.

FS: *La fuente de Bakhchisarai*.

RR: Ah no, de Bakhchisarai no, en *Laurencia*, que es *Fuente Ovejuna*. ¡Qué bárbara! Yo sí me quedé… Qué manera de bailar, qué técnica, qué presencia, qué energía, que vitalidad.

FS: Era divina.

RR: Yo me acordaba de Tamara Toumanova por la vitalidad, la fuerza, la técnica. Pero esta mujer…

FS: Y jovencita.

RR: Te borraba todo. Luego otro detalle, estábamos en una platea que daba precisamente al proscenio.

FS: En *avance*.

RR: Sí. Le tiraban una cantidad de flores a la Maya, cogió unas flores, las besó y nos las llevó. Fíjate qué acción más divina. Por eso te digo que me sentía así como si estuviera yo en un mundo de sueños, de hadas, de estar viviendo experiencias divinas. Se enteró que era el grupo mexicano de bailarines que habíamos luchado por ver el espectáculo de ellos y tuvo ese detalle que me pareció increíble. Y a veces a nosotros se nos olvida que una gente de nuestra misma profesión se merece la primera atención antes que otra gente, políticos y anexos. A mí me quedó grabado eso como algo muy importante. Como un ejemplo a seguir en las oportunidades que tuviera en el futuro. Entre las conexiones que se habían dado por David Alfaro Siqueiros y de la Casa de amigos de la China, sabíamos que nos encontraríamos en Moscú. Nos habían hecho proposiciones de ir a China, pero yo lo vi tan imposible de realizar, que teníamos otros compromisos hechos. Estando en Moscú y viendo esta posibilidad, ya real, del viaje, estábamos en una junta cuando llegaron Guillermina Bravo y Emilio Carballido al encuentro con los chinos, jóvenes todos, muchachos muy jóvenes. Guillermina y Emilio: "Ay, queremos ir todos". Pues sí, pero la invitación (risas) había sido para el Ballet Contemporáneo. No importa, fue benéfico, porque entonces dije, y siempre digo y lo repito, se dio un panorama mucho más ancho de la danza contemporánea.

FS: Pero originalmente la invitación…

RR: Guillermina Bravo llevaba dos obras magníficas, o tres, como pueden haber sido, *El demagogo*, *Braceros*, *En la boda* de Waldeen y *Juan Calavera* de Chepina (Lavalle). Con esas cuatro obras dime para qué querían más. Y llevaban otro que a mí no me gustaba mucho. Nosotros llevábamos *Tierra*, *Tonantzintla, La Manda, Tres juguetes*, *Los gallos*…

FS: *Zapata*.

RR: No, no. *Zapata* no. Y algunas danzas aisladas como *La hija del Yori*, la *Danza del pascola*, con el venado y los dos coyotes. Creo que eso nada más. El programa se integró muy bien porque metimos las nueve obras. Entonces quedaba una tras otra.

FS: Pero nunca bailaba ninguno de ustedes con el Ballet Nacional, ni nadie del Ballet Nacional con ustedes.

RR: No, no. Se daba una obra nuestra, una de ellos, una obra nuestra, otra de ellos, y así. Metíamos las nueve obras y en el mismo tiempo en que aquí dábamos cuatro o cinco con esos intermedios eternos. Entonces fue una función muy dinámica, muy viva, con muchos contrastes y creo yo que era de los mejor que se había hecho.

FS: Y además como no se tenían que cambiar nadie rápidamente, pues fluía ¿verdad?

RR: Fluía muy bien. Nosotros dijimos "Es en beneficio de nuestra presencia como México, en la danza, en otros países. Es muy conveniente que nos unamos". Hubo cosas desagradables que a veces no quisiera ni comentar. No se si era cosa de Dallal o cosa de Guillermina Bravo, un comentario que se hace en un libro: "…hasta otro grupo de danza contemporánea se llevó, se llevó un montón de artistas de otras áreas". Cando ella fue con nosotros porque nosotros teníamos ya estos contactos previamente antes de ir al Festival.

FS: Por eso ves que todo esto que tú estás haciendo es muy importante que quede registrado.

RR: Sí, porque realmente yo quiero poner los puntos sobre las íes.

FS: Que vayas entrevistando a persona por persona de los que aún viven y algunas con una memoria excelente, Pepe Solé, el señor Guillaumín, y que cada uno vaya contando desde su ángulo.

RR: Nosotros llevábamos, como te dije, cargos administrativos; alguien era director general, alguien era director artístico. Elena Noriega y yo teníamos las dos direcciones; Pepe y Dagoberto llevaban otras dos direcciones, digamos administrativas y artísticas en parte también. Después, Jorge Delezé propiamente se unió a nosotros dentro del grupo e iba como director de orquesta. Algo que no te mencioné que es importantísimo y que te muestra la calidad de los músicos de la URSS, comprobado cuando *La Manda* se presentó en vivo. Aquí con el trabajo que les daba a los músicos mexicanos darle el tiempo, la calidad musical que se requería; allá al primer ensayo sonó (risas). Te lo juro. Y eso que es una música que tiene un ritmo dificilísimo, la parte que va tra-ta-tán, ta-ta-ta. Es decir, de ritmos muy irregulares, no hay un compás igual al otro. Y sonaba.

FS: Fíjate, eso nunca se ha mencionado.

RR: Es fabulosos el hecho de llegar a un lugar en donde encuentras que el músico es músico, el bailarín es bailarín; una adelanto enorme técnicamente, en casi todas las áreas. Algunas cosas, digamos de conceptos, pues no; con el realismo socialista se obligaba, sobre todo en el campo de la pintura, a ir de acuerdo con las ideas socialistas del momento. Pero no quiere decir que no estuvieran capacitados para hacer miles de cosas y de esto nos dimos cuenta después de Rumania.

FS: Es un pueblo extraordinario.

RR: Sí, tan sensibles como nosotros. Esa gente es tan eufórica, tan ardiente y cálida como nosotros; muy expresivas y con una sensibilidad exquisita.

FS: Me doy cuenta que no vamos a hacer una charla del viaje, sino varias. Sigamos con la Unión Soviética y en la próxima charla hablemos de China. No me has acabado de decir qué sucedió después de la llegada de Guillermina y Emilio, y que decidieron unirse.

RR: Sí, llegaron ellos a la conclusión de unirse y nosotros lo discutimos en el grupo y sí lo aceptamos. Vimos las ventajas enormes que podía tener la unión de estos grupos; que el programa fluyera, que tuviera un panorama más amplio. Con todo y los artistas huéspedes (risas) que llevaba cada grupo éramos treinta y ocho en total. En el Ballet Nacional estaban Emilio Carballido, Sergio Magaña, Francisco Vizcaíno, Mario Orozco Rivera, que iba como pintor y llevaba su guitarra y vimos la conveniencia, porque ya te platicaré más adelante que él nos ayudó a resolver gran parte el aspecto musical del "numerito folclórico", como lo bautizó Guillermina Bravo. Pero fue importante que lleváramos todos

estos artistas porque como Emilio lo comenta, fue un punto de "antes y después" de la gira, maduras tú, sabes equilibrar evaluar y valorar lo que tienes y lo que no tienes. Porque a veces desprecias lo que tienes porque es tuyo; crees que lo de otro país o lo de Europa es muy importante y valioso. Todo es valioso pero hay que darle su justo equilibrio. Tú tienes la oportunidad de valorar y de conocer las diferentes expresiones artísticas, digamos del mundo. Pudimos vivir mucha danza; vimos compañías de ballet clásico en Rumania, Checoslovaquia, la URSS, incluso en China. En Francia otro tipo de espectáculos.

FS: El Lido (risas).

RR: No nada más, también la Ópera, el teatro, de todo. Con Emilio Carballido yo iba a cada espectáculo fabuloso en París, además de ir al Casino de París, al Lido y a Madame Arthur. Te digo que allí cada noche cerrábamos la parranda (risas). Nos tocó ver ópera China de todas las categorías. Nos tocó ver ballets y compañías rusas de ballet clásico y danza folclórica en todos lados. En Rumania conciertos de música folclórica, conciertos de música clásica, sinfónica y grupos de ballet clásico también. Entonces sí tuvimos oportunidad de ver mucho y valorar. También en China, cuando me dio mucha tristeza ver a las chinitas con zapatillas de punta cuando tienen la riqueza maravillosa de toda su cultura. Te lo digo en serio.

FS: Estoy de acuerdo.

RR: Tristeza me dio ver un espectáculo japonés que había perdido todo lo que tenía de su tradición cultural que estaba convertido en un grupito de rock and roll o de jazz o de quién sabe qué cosa, con las japonesas.

FS: O de mariachi mexicano.

RR: ¡Horrible! Entonces yo pienso que fue valioso en ese sentido, fue importantísimo porque también dimos a conocer y a valorar, allí están las crónicas de los diferentes periódicos, con fechas y todo, de que en México se tiene un avance importante en nuestra danza y que tenía cara propia como decían los chinos.

FS: Para ustedes individualmente fue la experiencia más fantástica que les puede haber sucedido. Un enriquecimiento artístico, de mundo, de horizontes, de todo tipo. Aparte de la trascendencia que puede haber tenido en cada uno de los lugares. Lo que lamento es que no haya habido continuidad.

RR: Te voy a explicar por qué no la hubo. Pero antes: tú sabes lo que fue cuando me dijeron que Gregorio Vassili o Vassiliev quería filmar *La Manda*. "¿Qué, qué, con qué escenografía?" Se las pinté y la hicieron al día siguiente. Dos días después la tenían hecha casi en tercera dimensión, así como el Tirol, pintado con una calidad que la luz le daba una cosa de realidad, de realismo, fabuloso, que aquí en México nunca lo tuvo. Bueno, fue muy importante por el tipo de personas que conocimos; aristas, como este director de cine que era uno de los máximos exponente. Esta gira no pudo continuar porque nosotros no estábamos acostumbrados, ni íbamos preparados para continuarla hasta más de dos años, por las proposiciones que tuvimos de Lumbroso que era un empresario muy importante.

FS: ¿Por qué no se hicieron después? Lo descuidaron.

RR: Mira, era muy diferente. Estar en el grupo entero con pasajes pagados en Europa, a pensar otra vez en meternos en ese cuento tan difícil.

FS: Para pagar de nuevo.

RR: Para volver a pagar el viaje. Allá tuvimos ofrecimientos de entrar hasta de *show business* y cosas de ese tipo. Ese señor nos ofrecía los viajes por Europa occidental. En Moscú despreciamos, y ellos también nos cortaron una gira que teníamos hasta Leningrado de un mes, porque hubo algunos problemas con algunos bailarines. Esto te lo comento después. Pero fácilmente veíamos que caían contratos, les gustaba mucho el programa, y nosotros pedíamos prácticamente la alimentación y el hospedaje (risas) y cualquier cosa…

Charla de danza con Raúl Flores Canelo, conducida por Rosa Reyna, Cenidi Danza, México, 16 de octubre de 1989. Transcripción de Felipe Segura

Rosa Reyna: Muy buenas tardes Raúl, estoy aquí porque me interesa tu opinión sobre la experiencia que compartiste conmigo en la gira que hizo el Ballet Nacional Contemporáneo por Europa y Asia. Opinión, anécdotas, experiencias; dime todo lo que quieras.

Raúl Flores: Rosa, lo primero que te puedo decir es que siento ahorita una terrible nostalgia por esos tiempos. Recordarlo siempre me causa, al mismo tiempo, una melancolía muy grande y un asombro por esta aventura que vivimos, que compartimos. Es un asombro porque yo jamás pensé que conocería esos países, y mucho menos llevando la danza que hacíamos en ese tiempo. Es un *clishé* decir que ahora es como un sueño que uno quiere creer pero ya se ha convertido en algo que soñó alguien más; algo que yo soñé hace mucho tiempo, pero la verdad es que existen datos de que sí fuimos allá (risas). Existen documentos, testimonios de que sí es cierto que estuvimos allá, de que sí nos pasaron tantas cosas maravillosas, la mayoría. Hubo momentos difíciles; yo se que nosotros los tuvimos y seguramente ustedes también. Pero de que cambió el rumbo de mi vida, pues eso sí fue definitivo.

RR: Me gustaría que me platicaras esto que me dijiste "en todos los sentidos", desde luego en la vida personal, pero en la vida artística especialmente yo querría saber de qué manera te influenció, te cambió.

RF: Mira, mi vida personal y mi vida artística van muy ligadas, entonces aunque tú me insinúes que no te interesa mi vida personal…

RR: (risas) No, claro que sí.

RF: Yo quiero decirte que sí influyó en ambos ámbitos. En primer lugar porque regresando de esta gira yo hice mi primera coreografía; serían aproximadamente seis años que me

había iniciado en la danza, pero no me había atrevido a hacer coreografía. Cuando veníamos de regreso yo ya estaba seguro que iba a hacer algo. Curiosamente fue sobre todo China la que me decidió, la que me impulsó; sin saberlo el señor Mao Tse-tung y toda esa gente (risas) que me hizo sentir la necesidad de crear dentro de la danza. Artísticamente te puedo decir que cambió toda mi visión. Yo solamente conocía el arte occidental, tanto en la danza como en la pintura. Las experiencias que yo tenía de Oriente eran muy limitadas. Te puedo decir: no es una anécdota, no sé cómo llamarlo, pero para mí fue muy importante en China conocer y ser subyugado y ser fascinado, en el sentido verdadero de la fascinación, por el color rojo. Cada vez que yo recuerdo China recuerdo el color rojo, sobre todo en la Ópera de Pekín, aparte de todas las banderas rojas que veíamos por todos lados. Para mí el color rojo y el verde específicamente estaban prohibidos; yo tuve una educación totalmente porfiriana, que todo era exquisito, suave, colores tenues; en mi casa todo era así. Y este encuentro con los chinos, con esa magia que ellos me dieron en el teatro… en todo, en sus danzas populares, pero sobre todo en la Ópera de Pekín, me dio tantas cosas, algunas que todavía sigo buscando en mí, a pesar de que llevo treinta años de coreógrafo. Yo todavía quiero lograrlo, algún día. Seguramente no lo lograré porque a ellos les llevó siglos hacer una pequeña danza. O poder usar en una de mis danzas el estatismo como los hacen los chinos. Aquél demonio rojo que vimos en alguna ópera ¿verdad?, que estaba simplemente parado en el escenario y estaba vibrando, pero al mismo tiempo estábamos vibrando todos los espectadores. A veces nosotros nos impactamos mucho con el movimiento que se usa en Occidente: el movimiento de los desplazamientos por todo el escenario. Creo que esa ha sido mi más grande impresión en el arte y lo he intentado. Lo he logrado en segundos: que un personaje se quede solo, vibrando, pero haciendo una preparación muy grande antes, en la estructura de la obra, para que finalmente alguien se pueda quedar inmóvil. Eso, te digo, fue uno de los cambios. Moscú para mí fue terrible, casi me la pasé llorando.

RR: ¿Por qué?

RF: No sé, me afectó mucho el convivir con toda esta gente joven, de mi generación, que hablábamos y no nos entendíamos. Hablábamos nuestros respectivos idiomas, pero tuvimos gran acercamiento… y esas despedidas. Todo eso a mí me dejaba muy triste. Aparte yo

tuve una bronca terrible porque te acordarás que nuestro vestuario, el vestuario y la escenografía del Ballet Nacional, donde yo actuaba, se perdieron. Nos anduvo siguiendo toda la gira un mes más tarde; llegábamos a una ciudad y al mes llegaba el vestuario. Pero Moscú fue el primer punto que tocamos y yo tuve que solucionar eso; afortunadamente tuve a Pepe Cava que me acompañó en esta gira y me ayudó mucho. Bueno, los rusos se portaron maravillosos, desde luego. Íbamos a sus bodegas, pero imagínate, buscando un traje de angelito rosa mexicano (risas) en una bodega china. Y finalmente se solucionó porque nos daban una seda china maravillosa, o una seda rusa. Me la pasé mucho hablando con la gente de los teatros para que nos prestaran escenografía y todo eso. Así que en Moscú, te digo, fue de preocupaciones, muchas emociones vividas, creo que dormía un promedio de dos horas en la noche. Tú sabes que andábamos en actuaciones, tú andabas en filmaciones, todos teníamos muchas actividades y además las amistades con la gente que vino al Festival, con los rusos, con toda esta gente que nos abordaba en la calle, que nos regalaba flores, fotografías de sus hijos muertos en la guerra: todo esto fue terrible para mí. Yo no sé cómo sobreviví esos días.

RR: Treinta días estuvimos en Moscú.

RF: ¿En Moscú?

RR: Bueno, nosotros estuvimos 30 días.

RF: No se; lo recuerdo muy tortuoso. Me recuerdo muy agotado al final, emocionalmente.

RR: A nosotros nos preocupaba esto. Cuando decidimos hacer la gira por China, yo no traía el vestuario del Pascola, porque me habían cerrado la puerta de Bellas Artes. Me hicieron el vestuario de la noche a la mañana, con sedas rusas, como decías tú, y una calidad de hechura fabulosa. Y además lo que me asombró fue que en menos de dos días, día y medio, me hicieron la escenografía de *La Manda* plasmándole la calidad de tercera dimensión. Me quedé totalmente asombrada. Los años que tiene esta gente trabajando en el teatro. Fue una enseñanza profesional extraordinaria.

RF: Tú tuviste la experiencia de la grabación de tu obra y todo eso.

RR: Sí, fue muy bella. Raúl, me gustaría que me platicaras por lo menos de los diferentes países, ¿qué te dejó a ti el haber llevado nuestra danza a Rumania, la misma Unión Soviética, China, Italia?

RF: Para mí, cada lugar fue distinto… mis experiencias. En Moscú ya te platiqué todo lo que me pasó, pero aparte en Moscú, no sólo fue eso sino yo como bailarín… No se si recordarás o estuviste en esa función en la que bailamos *El demagogo*, en la que yo hacía ese papel. A mi me costaba mucho trabajo porque me exigía un movimiento muy rápido, y yo tiro más al *adagio*. Para colmo, los aparatos de allá nos dieron una velocidad como de cuarenta y cinco revoluciones por minuto, de algo que era en treinta y tres (risas). Y bailé *El demagogo* así.

RR: No, yo no la vi porque nosotros también dábamos función. Pero lo que me llamó la atención fue que el primer ensayo que se hizo de orquesta con la música de *La Manda*, la escuché. Aquí en México tardamos tres días en darnos cuenta que era la misma música de la versión a piano. En cambio allá, la calidad de músicos, en todo; hay un desarrollo técnico fabuloso.

RF: Lo mismo en Rumania con la música en vivo. Bueno, pasando a China. Al principio me era tan extraño estar en China; en un lugar tan chino (risas) y escuchando la música de Moncayo, digo, la música de Revueltas en esos ambientes. Yo me pellizcaba un poco, ¿estoy aquí o qué me pasa, soy yo, el muchachito de Coahuila que anda acá tan lejos, qué es esto? Muy impactante. En China te acordarás que no tuvimos muchas relaciones sociales, humanas, por el lenguaje sobre todo y por una represión muy grande que había y que impedía mucho el contacto, incluso con los bailarines, pues nos hacíamos señas y nos abrazábamos y a veces cometíamos errores porque las costumbres son muy diferentes.

RR: Sí.

RF: A veces hacíamos señas que para ellos eran muy feas.

RR: Sí, lo peor.

RF: Y viceversa. Pero este trato que nos dieron, ese trato de artistas que nos dieron, pues no se puede olvidar. Uno podría decir "Estas son las autoridades y están tratando de ganar relaciones –porque no teníamos relaciones- y obviamente nos tienen que tratar muy bien, nos cuidan y nos alimentan como príncipes, como emperadores". Pero no, tú recordarás la reacción del público ante el trabajo que presentábamos, ni modo que a ellos les dieran órdenes de aplaudir muy fuerte; eran cosas muy espontáneas, muy hermosas.

RR: Personas que yo me encontré, por ejemplo, en el Jardín del Palacio de Pekín, con un chinito que hablaba perfectamente bien el inglés, me quedé sorprendida. Estábamos solos en el jardín y yo feliz de estar oyendo todos los comentarios tan extraordinarios que me hizo sobre nuestro espectáculo, cómo lo comprendieron, especialmente me acuerdo del ballet *Tierra*.

RF: *Tierra*

RR: *Tierra*, *Los gallos*, todo era como bastante obvio, muy entendible ¿no?

RF: Sí. Pues no se qué más platicarte de China. Pasamos a Rumania... Yo me había mantenido muy reprimido durante toda la gira (risas) en todos sentidos. Incluso me empecé a soltar en China como bailarín, en Shanghai. Siento que también como bailarín estaba bastante reprimido, pero todo este aplauso y ese apoyo y ese contacto me fueron haciendo desenvolverme más; recuerdo perfectamente esa función en Shanghai cuando sentí que algo me pasó a mí como artista. Ya cuando llegué a Rumania ya iba bastante desinhibido (risas) y allí me ayudaron mucho más los rumanos y sobre todo las rumanas (risas).

RR: Sobre todo Ana María (risas)

RF: A desinhibirme todavía más. Entonces, conocer este pueblo del cual te confieso casi no sabía nada, prácticamente sólo sabía que existía un país que se llamaba Rumania, pero ni sabía que era de descendencia latina, ni sabía nada de su cultura. Y otra vez ese golpe tan fuerte que siente uno a veces al encontrar gente tan apasionada, tan entregada, a pesar de sus problemas. Tú y yo los conocimos porque allí sí hablamos muchos, había mucha gente que hablaba inglés o francés y nos podíamos comunicar y los conocimos incluso en su intimidad.

RR: Así es (risas).

RF: Y no hay por qué no decirlo: es otro país que a mí me quitó muchos cinturones de castidad (carcajadas).

RR: Y además ¿sabes qué sentía yo?, que además de ese apasionamiento, de calor humano, hay otra calidad mucho más elevada, más fina, más sutil, más bella que los mismos italianos. Éstos son los que tienen fama en toda Europa, pero yo sentí que los rumanos eran exquisitos en general. No sé qué opinión tienes tú pero yo siento que es gente más refinada, como seres humanos, no quiero decir tanto así culturalmente, pero sí en su valor humano.

RF: Eso no se cómo describirlo, nunca he sabido cómo describir a esta gente rumana, no solamente cierto nivel que nosotros conocimos, de arquitectos, pintores.

RR: Médicos.

RF: Médicos, que conocimos ¿te acuerdas?

RR: Si, Ana María, Masilescu, Vincent, Petraque, Constantino Tutunaru.

RF: Si, todos ellos (risas). Todos ellos eran gente de una cultura muy alta. Y sin embargo conservando ese refinamiento, incluso decían ellos “Nosotros somos como un París,

estamos muy influenciados por la cultura francesa". Y sí era cierto, pero como tú dices, más…

RR: Más elevada su calidad.

RF: Lo curioso es que eso se daba también en los campesinos. Afortunadamente yo también tuve la gran oportunidad de conocer obreros, campesinos, poquitos, pero conocí, y también conocí artistas pobres, no como los que conocimos de las alturas, gente ya muy establecida, sino artistas que se estaban prácticamente haciendo, apenas, estudiantes. Y también los campesinos tienen una categoría, algo muy especial.

RR: Una dignidad muy distinta. Allí el ser humano tiene un valor por sí mismo, así actúa y así trata a los demás. Allá en la Sinaia, en los Cárpatos, no tratamos precisamente con artistas, sino con el pueblo, con los amigos, con los vecinos de allí.

RF: La Sinaia era un pueblito ¿verdad?, y eran los vecinos de ese lugar, aunque nosotros estábamos en un hotel de lujo, tuvimos toda la libertad para ir al pueblo, ir a cualquier lado. Y te acordarás de esas casas de madera con techos de tejamanil; nosotros creíamos que eso nada más existía en las películas ¿verdad?, que eran inventos de Hollywood. Ellos superan a Hollywood con esas pequeñas casas (risas).

RR: A mí también me llamó la atención esta exuberancia de cariño, de amor, de quererse entregar con nosotros en cualquier cosa que necesitáramos, así fuera amistad. Yo sentía que era una entrega total. Ese mes que nos pasamos en Rumania ¿cuántas horas puedo haber dormido?, pero horas en el mes entero, acabé como un papel china, amarillo, no nos dejaban. ¿Te acuerdas que nos llevaban a dar exhibiciones en la noche en diferentes cabarets? (risas) A Juan, a ti y a mí.

RF: Bailábamos rock and roll y bailábamos de todo, y cómo bailan allá. Estaba Elvis Presley en su apogeo, el rock and roll y todo eso. Qué experiencias.

RR: El *show* que fuimos a ver precisamente, creo que por eso fue que nos invitaron. Nos dijeron "Miren allí unos bailarines en un *sho*w, dizque bailan rock and roll y mambo. Ustedes bailan mejor allá en el Ambassador". ¿Te acuerdas?

RF: El Ambassador era donde estaba mi novia Luminitza.

RR: Sí, sí, Luminitza, qué divina mujer. Bueno, según nos llevaban ellos para enseñarles cómo se debía bailar. A los artistas del *show*. Ahora, tú sí estuviste en Italia también.

RF: Sí, también en Italia. En Italia ya iba más calmado.

RR: ¿Qué impresión tienes con esa función en el Teatro del Valle con tanta gente, de lo más selecto de los artistas del cine, de todos lados?

RF: ¿Te soy franco?

RR: Sí (risas).

RF: Mira, ya para cuando fuimos a Italia yo ya iba muy desvelado, muy cansado de todas esas pasiones y cosas que viví en seis meses, entonces llegamos a Italia y preparamos la función, prácticamente al otro día que llegamos. No, tres días. Nada más que allí me pasó como a toda persona que se respeta y que va a Italia: tuve un *affair* muy bonito (risas). Entonces estuve un poco alejado del trabajo de la compañía, de los compañeros, me separé mucho. La función de Italia es lo que menos recuerdo. Sí recuerdo una pasión, una entrega y un aplauso estruendoso ¿verdad? Pero no te puedo decir más.

RR: La mesa redonda… ¿Algo más?

RF: No, de eso no. Nada más. Otra sorpresa bonita que tuve allí ¿te acuerdas que nos invitaron a la casa de un director de cine?

RR: ¿Zavattini? Tuvimos une mesa redonda allí con él y con otra gente de cine.

RF: Entonces Zavattini me dijo "Yo quiero mucho a México". Él había venido. Abrió un clóset en su casa donde tenía arte popular mexicano y reproducciones y cosas prehispánicas, y de pronto me encuentro con una calavera que yo había hecho aquí en México, una calavera de papel china.

RR: Qué divino, qué hermoso. Oye Raúl, alguna cosa, alguna anécdota en especial aparte de éstas, que tendrás muchísimas y a lo mejor no nos las quiere comentar (risas). Algunas otras experiencias graciosas, trascendentes que quisieras comentar.

RF: Pues no te puedo comentar lo del elevador con Herminia… o cómo se llamaba, Hermida.

RR: Hermila Guerrero.

RF: Fue una travesura de Rafael Elizondo.

RR: ¿Qué hizo? Cuéntame.

RF: El chinito del elevador me pidió que le explicara cómo se llamaban los pisos en español, y Rafael le dijo "Primero, segundo, tercero, nalgona" (risas). Entonces el chinito cada vez que nos subía en el elevador decía "Nalgona, nalgona", y Hermila que nos acompañó se desmayaba cada vez. Por eso no se puede contar. Hacía con la mano y "nalgona". Tengo más cosas, pero ahorita no recuerdo.

RR: No sé qué opinas sobre la trascendencia de esa gira. Pienso que a todos nos tomó realmente de una manera fuerte e intensa, porque sí influyó en muchos aspectos en nuestros conceptos artísticos, en los cambios y en las aportaciones que trajimos para las siguientes obras.

RF: Absolutamente, en todos, desde el señor Carballido, el señor Magaña, los bailarines. Algunos se subieron después de la gira, como artistas, otros incluso se retiraron, o sea que fue un ¿cómo se llama esto?

RR: Una limpia, una selección natural después de la experiencia. Bueno Raúl, te agradezco infinito esta charla contigo, me pareció muy rica en experiencias. Ya sabes que te he admirado siempre y por eso quería tu opinión. Siento que eres tan auténtico en tus conceptos, en tu arte, que para mí es un placer haber podido hacerte esta entrevista.

RF: Qué bueno, hoy voy a pasar un día muy triste porque volvimos a recordar (risas) cosas que nos duelen, pero en bonito.

Charla de danza con Miguel Álvarez Acosta, conducida por Rosa Reyna, México, 16 de octubre de 1989.

El Lic. Miguel Álvarez Acosta director del INBA de 1954 a 1958, comenta algunas de las tribulaciones y problemas a los que tuvieron que enfrentarse tanto él como algunos de los bailarines que pertenecían al Instituto que él comandaba, y que habían decidido aventurarse a ir a Moscú.

El objetivo principal del grupo era asistir al VI Festival de las Juventudes del Mundo, que tendría lugar en Moscú, capital de la URSS.

El licenciado Miguel Álvarez Acosta cuando se enteró de la pretendida idea de asistir a dicho festival, en general le pareció muy bien; sin embargo nos comunicó que creía conveniente llegar primero a los países europeos, porque el viajar solamente a Moscú no sería visto con simpatía por nuestras más altas autoridades.

Al inicio de este proyecto de gira, Miguel Álvarez Acosta nos había dado la plena autorización para contar con todo el vestuario necesario, de acuerdo con el repertorio programado, pero nos aclaró que no había dinero para colaborar con los pasajes ni con nada más. Más tarde me llamó y dijo: "Fíjese Rosita que ni el vestuario van a poder llevarse". Este fue otro de los primeros problemas que se nos presentaron. Miguel Álvarez Acosta dice:

"En realidad yo no podía evitar que el licenciado Ceniceros, titular de la Secretaría de Educación Pública, ni el presidente de México, licenciado Adolfo Ruiz Cortines, vieran con desagrado el viaje a Moscú como meta principal. Esto me impidió que les otorgara en ese momento, la ayuda que estaba en mis manos ofrecer. Sin embargo, recuerde usted, que me hice un poco de la vista gorda y no requerí el vestuario que a todas luces sabía yo que estaba en su poder, puesto que habían estado dando algunas funciones como preparación artística y como medio de recaudación económica para dicho fin. A propósito de tal

situación, en una portada de la revista *Siempre* de 1957, salió una caricatura en la que yo aparecía detrás de una puerta entreabierta con las siglas INBA, despidiendo tímidamente a los bailarines que cargan una maleta que decía 'rumbo a Moscú'.

"Tan es así que me agradaba la idea de ese viaje, que yo ya había recomendado al licenciado Ignacio Beteta y al licenciado don Jaime Torres Bodet, embajadores mexicanos en Italia y en Francia respectivamente, que les tendieran la mano en su oportunidad, para facilitar sus presentaciones en esos países.

"Textualmente me dijo el señor Presidente: 'Déjelos que se vayan, ellos probablemente no sepan que usted tiene que recibirlos después, como si no hubiera pasado nada. Ellos van a recibir, en caso de que vayan, lo que creían perdido. Supongo que ya usted les habrá notificado que si se van probablemente estarán cesados a su regreso'.

"Sin embargo, no hubo tal cese. Ustedes hicieron su alcancía durante su viaje y cuando regresaron se encontraron además con simpatía hacia su aventura".

Personas ajenas al grupo nos aseguraron que gracias al éxito obtenido en esta gira, no tuvieron más remedio que recibirnos con los brazos abiertos.

El grupo que conformamos algunos de los bailarines del Ballet de Bellas Artes (Ballet Contemporáneo) decidió ir al Festival de cualquier manera, a pesar del cese anunciado. Miguel Álvarez Acosta dice:

"¡Ah sí! Sin embargo la verdad fue otra. Cuando ustedes volvieron tenían todo lo que hubieran ganado como si hubieran estado en México. El presidente me dijo, no me lo ocultó, 'Si se van pues efectivamente llevan el nombre de México y ofrecen, estoy seguro, una buena propuesta según usted me informa, con reconocidas obras coreográficas representativas de la cultura mexicana, como son *Tierra*, *Los gallos*, *La Manda*, *Tres juguetes mexicanos* y *Tonantzintla*. Verá usted que en todos los lugares los van a recibir

bien. Van a países en donde las costumbres son tan distintas entre sí y con las nuestras, en Italia la cultura no es la misma que en China, Rumania o la URSS'.

"Procuré a través de diferentes medios, estar continuamente informado de los resultados de su recorrido por los diferentes países. Por lo que pude enterarme que en ciertas ciudades hubo situaciones memorables, como el hecho de que en Pekín, Chou En-lai asistiera a alguna de sus funciones y viera con tan buenos ojos todo su espectáculo y sobre todo que fuera en el intermedio a felicitar al grupo y a compartir el té con algunos de sus integrantes e incluso que subiera al escenario al finalizar el espectáculo, para agradecer junto con ustedes al público que obligara con su aplauso a un gran número de telones, aspecto que comunicó también a Mao Tse-tung, y que éste hizo saber al pequeño grupo de invitados mexicanos que asistieron a la celebración del Aniversario de la Liberación de la República Popular de China que se celebró en el Palacio Imperial de Pekín.

"Hablando de telones me enteré que en Roma, Italia, tuvieron grandes expresiones de aprobación y se reflejaron de alguna manera en las diecisiete veces que subió y bajó la cortina, debido al entusiasmo que provocó su espectáculo y a la euforia de los italianos. Nosotros mismos nos sentimos italianos en algunos momentos. Desde que yo era maestro, empecé a tener amigos italianos como los Cursio, los Duzat, los Rossi y otros que por el momento se me escapan a la memoria, me di cuenta que teníamos entre sí grandes afinidades, todo ellos italianos de origen, que fascinados con nuestro país permanecieron en México y hoy en día ya son mexicanos, pero mexicanos de corazón, con el temperamento que les hemos transmitido a través de nuestros artistas. Cuando empezó a difundirse la noticia en México acerca de que ustedes habían ampliado en esa gira los triunfos conseguidos con los públicos en México, en especial los de Bellas Artes, que habían logrado trasladar esa emoción de todo aquello que ustedes iban expresando en el idioma dancístico a países tan alejados al nuestro, con un lenguaje que no necesita palabras, es uno de los factores que me quitó un gran peso moral. Cuando el presidente me preguntó '¿Cómo vienen?'. 'Vienen encantados, señor Presidente'. '¿Por qué?'. 'Pues porque han logrado comunicarse, ser comprendidos por otros pueblos y culturas mediante la presentación de sus obras coreográficas'.

“Es propiamente la biodinámica que ustedes pusieron en el camino de Europa y Asia. Otro aspecto que se debe mencionar es el hecho de que personas con antecedentes culturales importantes, sí, pero no precisamente de manera directa dentro del quehacer dancístico, dejaran todo y los acompañaran en esta gran aventura.

“Por ejemplo Mario Vázquez que estaba en el Instituto Nacional de Antropología e Historia, dejara sus compromisos en el Museo del mismo Instituto y se uniera al grupo. Personas que manejaban el idioma teatral como Emilio Carballido y Sergio Magaña, autor nada menos que de *Moctezuma II*, que ha tenido un éxito increíble, se pusieran al servicio de un tejido de especialidades diferentes. Mario Orozco Rivera pintor, Jorge Delezé director de orquesta, Rafael Elizondo compositor musical, Pepe Solé director teatral al igual que Dagoberto Guillaumín, que trabajó para mí como director del Departamento de Teatro.

“Para mí no es otra cosa, sino que todos estos artistas e intelectuales mexicanos le daban una gran importancia y valor a la danza contemporánea de aquella época, para haberse animado a dejar todos los compromisos de sus respectivas áreas laborales y emprender esa aventura con ustedes.

“Me satisface plenamente que ustedes hayan podido sortear todas las tribulaciones y problemas que enfrenta una empresa especializada y que a la postre dejaran huella en cada uno de los países en que se presentaron. Lo importante es que este manejo de la mexicanidad hacia afuera con todos sus niveles vino dando como resultado que dos países como Estados Unidos de Norteamérica y la URSS, que políticamente tenían enfrentamientos continuos pudieran apreciar y mostrarse al mismo tiempo, igualmente respetuosos de todo aquello que ustedes estaban comunicando, predicando una verdad, en donde el lenguaje era el dancístico, mediante las coreografías que ustedes les presentaron.

“Digo esto porque recordará usted que siempre tuve interés en apoyar la danza moderna mexicana. Más tarde cuando estuve dirigiendo el Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) fueron ustedes visitando toda la parte sureste de EU, una gira muy exitosa. Fue otra experiencia en la cual ustedes se iban convenciendo de que el idioma dancístico

pudiera crear tantos amigos entre individuos y países que se encontraban en aquellos tiempos en controversias políticas.

"Mientras ustedes estaban haciendo esta nueva predicación dancística a través del Ballet Contemporáneo y sólo circunstancialmente tuvieron que hacer danzas de la rama folclórica, puedo considerar que ustedes abrieron nuevos caminos a la danza moderna.
"Hubo posteriormente una época que se inició con el maestro Celestino Gorostiza al frente del INBA y con el apoyo que se otorgó a otras ramas de la danza, en la que tanto la danza folclórica como el ballet clásico empezaran a borrar un poco a la danza propiamente que ustedes, durante un largo tiempo, tanto prestigio le dieron a nivel nacional e internacional.

"Ahora debemos traer las consideraciones de aquel espíritu de mantener esas tradiciones. Se puede percibir a través de una serie de presentaciones para públicos masivos, en las cuales se aprecia cómo nuestras tradiciones se van esfumando y empiezan a figurar preponderantemente los programas de cantantes y grupos, ambos de música popular, en donde las multitudes llenan las plazas de toros, los estadios, en fin grandes auditorios que cultural y artísticamente están lejos de lo que hicieron ustedes e incluyo también al ballet de puntas.

"Resumiendo, podríamos decir que el maestro Gorostiza al no otorgar el mismo apoyo a la danza, quizás hasta menos que a las otras artes, es cuando la danza contemporánea mexicana pierde gran parte del terreno ganado".

Mucho más que eso, el Ballet Oficial de Danza Contemporánea del INBA tuvo que salir de la institución como compañía puesto que no se expresaba dentro del ballet clásico ni del folclor mexicano.

"Como hemos visto, efectivamente muchas corrientes inciden en la vida mexicana, pero no dejemos que nos invadan. Ahí es donde efectivamente, como decía Vasconcelos, 'Por mi raza hablará el espíritu'. El espíritu de la danza, del teatro, de las letras, en fin de todas las artes, es el que debe ser auténticamente nuestro".

Exactamente, todo lo que es expresión creativa, el espíritu que lo anime debe ser el nuestro. Es un concepto tan serio, tan profundo en esa sola frase “Por mi raza hablará el espíritu”, que si lo meditamos un poco más dejaríamos de estar imitando las modas creativas de otros pueblos que pertenecen a una idiosincrasia tan ajena a la nuestra.

Charla de danza con Rosa Reyna, conducida por Rosa Reyna, Cenidi Danza, México, 8 de enero de 1990. Transcripción de Felipe Segura

Rosa Reyna: Valentina, muy buenas tardes. Para mí es un placer charlar contigo, una persona que admiro tanto como maestra, como bailarina. Esta Charla de hoy en día es para un trabajo que estoy haciendo sobre la gira del Ballet Nacional Contemporáneo de México en 1957.

Valentina Castro: Qué bonito.

RR: Quiero que platiques todo lo que sepas, lo que recuerdes acerca de la conformación de cada uno de los grupos. Creo que tú participabas en las dos compañías. Cuéntanos cómo fuiste a dar al Festival de la Juventud en Moscú.

VC: Bueno, se me propuso la gira por Rusia. Claro que desde aquí se habían hecho lo trámites para ir a China ¿no? No había embajada.

RR: Sí, se habían hecho algunos contactos.

VC: Yo estaba en las dos compañías, en Ballet Contemporáneo trabajaba contigo: *La Manda* y también *Tonantzintla*. Al mismo tiempo trabajaba en el Ballet Nacional con Guillermina Bravo; desde el 55 me invitaba y participaba como bailarina huésped. Yo era muy joven y con la gira se abrieron perspectivas para la danza, para mí misma. Fue una sorpresa ir a bailar a otros lugares; fue algo muy esperanzador, muy hermoso, conocer otros lugares. Por cierto que en el Ballet Nacional hubo muchos problemas económicos porque no era subsidiado, y en una junta yo proponía que pagáramos nuestro viaje y Raúl Flores Canelo era de los que más se negaban. Ya no recuerdo exactamente, pero en esa junta se decidió ir y a partir de ese momento cada quien ahorró y ensayamos mucho. Para mí era muy importante llevar las danzas de México, que estaban cargadas de una gran emoción. Era la danza de...

RR: Del nacionalismo mexicano.

VC: Sí, sí, claro, pero de denuncia un poco.

RR: Sí, de protesta.

VC: De protesta también.

RR: Sí de protesta. Algunas de las obras de Guillermina como *Braceros*.

VC: Sí, sí, sí.

RR: *El demagogo*.

VC: Había también otras danzas, como *Tonantzintla*, muy decorativa, pero muy mexicana también; la ingenuidad, la belleza, la frescura de los personajes. Teníamos un programa muy hermoso. Para nosotros era un reto ver cómo tomaban la danza los diferentes países y además ver qué aprendíamos. A mí me impresionó mucho que en Rusia no nos entendieran; un país socialista que había pasado por las cosas más difíciles de una revolución, una pobreza tremenda anterior, una lucha armada, y pensé que nos iban a entender muy bien. Sin embargo, cuando se bailó *Braceros* e inclusive *La Manda* nos preguntaron por qué nos vestíamos con harapos, cuando se hablaba del pueblo de México, del pueblo rural ¿no?

RR: Carente de recursos.

VC: Claro. Cuando sacó Guillermina en sus *Braceros* la bandera de la huelga, pues no sabían qué. A mí me parecía raro. Claro, indudablemente les gustó también el programa de nuestras anécdotas, cuentos. Creo que suscitó muchas controversias entre los artistas de ahí, porque había algunos artistas que verdaderamente nos apoyaban y querían ver nuestra danza, y había otros que estaban con el régimen y no nos querían. Me acuerdo de una reunión con Galina Ulanova.

RR: La mesa redonda, claro.

VC: Sí, sí, y además había inclusive unos regalos y salimos sin regalos, casi corridos, porque les dijimos que qué estaban haciendo bailando *El lago de los cisnes*. Decían que nuestras cosas eran como tragedias, pero danzas muy cortas.

RR: Miniaturas coreográficas.

VC: Sí, yo pensé ver allá un realismo socialista, un realismo de lo que estaba pasando allá. Sentí que estaban más atrasados y muy conservadores, no sólo conservadores sino retrógrados en comparación con nuestra danza.

RR: Claro, es la opinión que todos tenemos al respecto, eso se externó en la mesa redonda con Galina y en parte fue uno de los tantos factores que a nosotros, Ballet Contemporáneo, que teníamos una gira hasta Leningrado nos la cancelaran. Quisiera saber en qué teatro bailaron ustedes (Ballet Nacional) porque hasta la fecha nadie me lo ha podido decir. Nosotros bailamos en el Teatro de los Niños y la Sala Tchaikowski, pero creo que el Ballet Nacional tuvo solamente espacios abiertos casi siempre ¿no es así?

VC: Sí bailamos en espacios abiertos, pero también en un teatro bellísimo con maderas y que nos prohibieron entrar con zapatos (nos pusimos pantuflas de tela), muy bien cuidado y creo que se llamaba… donde trabajaba Stanislavsky, creo que se llamaba Teatro Stanislavsky.

RR: Ah, preguntaré ahora que le haga la entrevista a Federico. No la he podido hacer desde hace un año, esperando a que me llame, y tengo entendido que ya se fue de vacaciones. Tampoco he podido contactar a Guillermina Bravo. Quisiera una aclaración a ver si tú recuerdas. Dallal tuvo una entrevista con Guillermina y le comentó que ella planeó la gira a China y que…

VC: ¡Ay, qué cosas!

RR: ¡Fíjate! (risas)

VC: No, no, no…

RR: Espérame tantito ahora te digo, y que se llevó a tantos y tantos intelectuales mexicanos y hasta a otra compañía de danza contemporánea mexicana. Pero nosotros teníamos el ofrecimiento desde aquí de México con los amigos de China, creo que se llamaba la "Casa de los amigos de China" y este lo obtuvieron a través del papá de Adriana Siqueiros.

VC: Pues sí, exactamente.

RR: Allí en Moscú se consolidó la invitación. Cuando vimos el interés de Guillermina y Emilio Carballido por ir, pensamos "Qué mejor que consolidar un grupo", como el que realmente se formó, porque era un panorama muy amplio de diversas temáticas, como tú decías, decorativos; yo les llamo danza-divertimento con el pretexto de una cosa tan simple como festejar el cumpleaños de la sirenita.

VC: Sí.

RR: Mostrar algo de nuestra cultura como es la arquitectura churrigueresca, llevábamos *La Manda*, *Los gallos*, *Tierra*, *Tres juguetes mexicanos*. Y con las obras que llevaba Guillermina pienso que efectivamente se integró un programa espléndido.

VC: Eran obras como para dos programas, muy bonitas realmente.

RR: Metimos en el programa nueve obras cuando bailamos juntos. Vale, sí me interesa investigar lo del teatro Stanislavsky. ¿Qué otra cosa puedes decirme de la URSS? Porque hay opiniones diferentes, ahora leo en los periódicos unos comentarios acerca de que yo tenía el derecho a que me dejara robar la obra *La Manda* por los soviéticos porque pertenecía al INBA… (risas) ¿Recuerdas?

VC: Sí…

RR: Que se filmó allá. Entonces esto quiere decir que de alguna manera les pareció bien ¿no crees?

VC: Yo creo que les impresionó mucho la danza nuestra, y sí, como digo, se filmó *La Manda* y se filmó…

RR: Algo de ustedes también.

VC: Sí, se filmó *Tonantzintla*, pero en China.

RR: Algo del Ballet Nacional. Creo que Raúl Flores me lo dijo o Emilio Carballido; ya no recuerdo bien.

VC: Sí, pero al decir "decorativo" no quiero decir decorativo realmente, sino en el sentido de que la iglesia de Tonantzintla es una de las cosas más auténticas del Barroco, las figuritas de Metepec y toda esa artesanía mexicana me parece totalmente; es decir, es una muestra de nuestro nacionalismo, y a ese sentido decorativo me refiero. Entonces yo creo que la danza que se grabó fue *En la boda*.

RR: ¿En la URSS?

VC: Sí. Es una de las danzas que más les gustó, no tenía ningún problema social, no tenía ninguna protesta, no estaban en contra ni a favor de los trabajadores, era pues, algo muy bonito.

RR: Ahora que dices que algunas danzas nuestras no tenían ningún problema social, ¿qué opinión tienes de cómo recibieron la gente y las autoridades nuestras obras que llevaban alguna protesta social contra la explotación y trampas que se les hacen a los trabajadores, tanto en *El demagogo* como en *Braceros*?

VC: (Risas) A mí me da mucha risa por el chasco que nos llevamos. Pensábamos que en un país socialista, precisamente donde han pasado por esas situaciones, motivos por los que hicieron la revolución, pensábamos que íbamos a ser comprendidos, y sin embargo, fue lo contrario. Ellos, al hacer su revolución, si mal o no recuerdo, querían borrar esas imágenes de dolor, tristeza o denuncia de lo que habían pasado; era como ponerle un parche o un velo, no querían saber nada.

RR: Quizá te refieres a algo que yo también vi en Rumania: la gente no quería hablar de la guerra, estaban tan dolidos, habían sufrido tanto que querían borran ese pasaje de su vida y vivir otra diferente en la que no se incluyeran ese tipo de dramas tan espantosos. ¿Cómo lo ves tú?

VC: Sí, en cierta forma es eso, por lo que vimos con la gente, sobre todo cuando anduvimos en los trenes de Checoeslovaquia a Rusia y que comenzamos a platicar, pues nos decían eso. Uno se da cuenta de lo que es una guerra. Nosotros tuvimos una revolución en cierta forma festiva, pero ellos tuvieron una guerra en donde la destrucción y la muerte fue otra cosa. Sobre todo cuando llegamos a Kiev, me impresionó sobre todo en la noche ver esa gran cantidad de edificios destruidos, y ya habían pasado varios años de la guerra. Para mí fue un impacto. Ellos decían que casi no había familias sin que uno o dos de sus miembros hubieran sido aniquilados por los bombardeos de esa guerra. Entonces yo creo que no querían saber nada, pero también creo que entendían el socialismo como llevar a su pueblo a un bienestar burgués. Había una burguesía y un proletariado; las conquistas del proletariado eran tener lo que la burguesía había tenido, y la burguesía pues no quería perder lo que tenía. Entonces había una ideología burguesa en gran parte. Por eso yo pienso que no querían saber nada del proletariado, que eran las danzas de Guillermina Bravo, y tampoco del campo o del campesino, que ellos también tienen esa ideología burguesa. No querían saber nada y además reforzada por el dolor que tenían.

RR: Pues puede ser que tengas razón. Valen, ¿qué otra cosa podrías decirme de nuestra estancia en la URSS durante el Festival?

VC: Yo estuve en el Ballet Nacional precisamente porque Guillermina estaba haciendo una serie de danzas que a mí me parecen correctas. Siempre pensé que la danza tenía que contener algo de nuestro pueblo y el arte de denuncia me parecía correcto. Tiempo antes había estado en una charla donde Diego Rivera decía que la danza es igual que la política y todo el arte era político. Al ir a un país socialista esperaba mucho, y a mí me decepcionó a nivel personal. La bienvenida que nos dieron, el encuentro en las calles; habían estado cerrados muchos años, sin tener ningún extranjero; la forma en que nos veían, la forma en que yo veía a las mujeres trabajando como peones, guiando un tractor, los camiones, igual que un hombre, con sus overoles. Para mí era todo un espectáculo totalmente novedoso y no pensé a qué grado la mujer pudiera trabajar en todos sentidos; había mujeres universitarias con carreras que aquí en México se consideraban solamente para los varones. Galina Ulanova inclusive creo que también es ingeniero ¿no?

RR: Creo que no, más bien no me acuerdo. A mí también me llamó la atención cuando nosotros llegamos al hotel Zaria, que vi a una mujer por los techos arreglando algo de plomería, con sus bototas o guantezotes, así como he visto en México solamente a trabajadores de la industria pesada. Luego las otras mujeres que vi pavimentando calles, porque recordarás que fuimos de los primeros países en llegar. Entonces, como quien dice, estaban dando los últimos toques de decoración a nuestro alojamiento, estaban pavimentando calles, haciendo trabajos de plomería, jardinería, manejaban estos enormes tractores y camiones de carga en donde quizá llevaban el chapopote y demás materiales e instrumentos para esta clase de actividades. La mayor parte de esas labores estaba siendo desempeñada por mujeres. Y también, tienes razón, recuerdo que hice dos amigas en el teatro, empezamos a platicar, una de ellas era médica y la otra dentista. Me comentaron sus problemas, sus vidas, decían que estaban un poco decepcionadas del sistema porque obtenían igualdad de derechos y obligaciones, pero que la realidad era que los varones eran demasiado… "conchudos" y que no se hacían cargo de las labores que por tradición habían tenido siempre las mujeres, o sea, que de hecho seguían igual que antes, aunque de palabra los dos tenían las mismas responsabilidades y obligaciones.

VC: Es que un cambio social realmente no quiere decir que también en ese momento surja un cambio educativo y formativo.

RR: Sí, claro. Las generaciones que habían vivido y pasado la guerra y aún conservaban la herencia de su tradición, comportamiento familiar, de los hijos, de la mujer… con sus responsabilidades y obligaciones hogareñas que los varones han delegado por generaciones a las mujeres, y ellos solamente llegaban a exigir las atenciones por parte de su mujer, costumbre que heredaban de siglos enteros.

VC: A mí, te seré sincera, me decepcionan muchas cosas de Rusia. Son tremendamente religiosos, yo pensé que por el hecho de ser socialistas ya no eran religiosos. También me decepcionó la forma de tratar a las mujeres, realmente son muy machistas…

RR: Sí.

VC: Tan machistas como nosotros, muy celosos y muy todo. Yo pensaba que no eran así. Otra cosa que me decepcionó fue su arte, el apegarse tanto al clásico y sobre todo a seguir, no solamente con el clásico que pudiera ser más novedoso, sino con obras totalmente del siglo pasado.

RR: Así es Valen.

VC: También me decepcionó su revolución en el sentido que todos tenían una mentalidad burguesa, incluso los trabajadores. Me acuerdo que en los Metros, había por ejemplo, cortinas y estatuas así como en los palacios o en los museos, estatuas griegas, columnas.

RR: En Bielorrusia la estación del Metro me llamó poderosamente la atención porque todo el interior era de mármol, lo que puede ser porque es más durable el material, pero también tenían candiles de cristal cortado para iluminar el interior. No sé si los hayan adquirido de algunos antiguos palacios y al no tener donde colocarlos los hayan puesto en el Metro para goce del pueblo. Es lo que yo quise entender porque no lo comprendía de otra manera, esos

maravillosos candiles de cristal cortado metidos en el Metro… dime ¿qué otra explicación habría?

VC: Eso me parece muy bien, digamos, dar la oportunidad a que el pueblo participe de algo del esplendor que había existido antes de la Revolución. Indudablemente Rusia con el zar había tenido una grandiosidad, riqueza y posición social en las esferas altas pero no era la mentalidad "participemos todos". No sé, fue muy diferente en China. En China sí había una mentalidad de los trabajadores, todo mundo era trabajador, es decir, los médicos por ejemplo, eran trabajadores.

RR: Sí, así es, es otro concepto. Yo me lo quiero explicar al haber conversado con muchos de los chinos que tuvimos oportunidad de conocer. Hice amistad con un chino en un parque, fuera de la gente que estaba encargada de atendernos, informarnos, etc. Saqué en conclusión que los que estaban viendo y sintiendo con este nuevo cambio de sistema, pues tenían tan sólo nueve años de independencia, sentían que por primera vez a lo largo de la vida de muchas generaciones chinas, ellos poseían, eran dueños de su propia tierra. Decían que antes no deseaban entregarse a hacer las cosas, aunque tenían que hacerlo, porque siempre estaban trabajando en beneficio de los extranjeros, si no eran los ingleses, eran los rusos, o los japoneses, o los alemanes… que los dominaban. No era en beneficio de ellos mismos, estaban como esclavos trabajando para todos ellos, haciendo tapetes, labrando o tallando marfil, o trabajaban en toda la artesanía maravillosa que les conocemos. De esta manera ellos eran explotados con enormes ganancias para los extranjeros que los dominaban y ellos en la miseria más espantosa, y en ocasiones heredando deudas a sus hijos y hasta sus nietos. Entonces ellos sentían ese cambio positivo al advertir que ahora se trabajaba en beneficio de todo el pueblo chino. Yo creo que por eso se dio esta apertura y el cambio surgió de una manera muy natural, drástica y tan importante en la vida de China.

VC: Sí, en China, digamos, el pueblo tomó el poder, en Rusia no, eran unos intelectuales que conformaron toda la manera de vivir.

RR: Sí, es posible, quizá estos intelectuales ya tenían en parte un sistema de vida burgués como tú dices, y no pudieron cambiarlo porque no era gente precisamente del pueblo. Puede ser que dos o tres, pero la gran mayoría era gente que tenía costumbres burguesas y si no era así, quizá lo deseaban fervientemente. Realmente lo desconozco.

VC: Entablamos relación con algunos trabajadores que eran diferentes, inclusive los jóvenes. Los jóvenes estaban en contra de lo que el Partido Comunista dictaminaba y ellos querían luchar por una libertad de expresión, una libertad de escuchar, había muchos libros y autores que estaban prohibidos. Dostoievski, una serie de músicos, de buenos escritores, que estaban prohibidos.

RR: No sabía lo de Dostoievski, pero sí pienso que el movimiento intelectual de los jóvenes estaba vedado para el pueblo. Posteriormente me enteré que se participaba solamente a nivel externo. Por ejemplo, se invitaba a concursar a un pintor a nivel internacional y sólo se exhibía su obra en el exterior sin que se le informara al pueblo de la existencia de dicha obra. Esto pasaba en Rumania y es factible que sucediera en la URSS y en otras Repúblicas Populares Socialistas.

VC: O sea, tenían un arte para exportar y otro para el consumo del pueblo, para vivirlo. O sea, no tenían una libre expresión.

RR: Quizá como el pueblo no tuvo la oportunidad de ver muchas cosas, las de la "lujuria" en el aspecto riqueza: piedras preciosas por doquier, misales, ropa, sillas con piedras preciosas incrustadas por todos lados, pues concibieron que tenían que ser exhibidas para que el pueblo las conociera e hiciera conciencia en Rusia de esa exuberancia de riqueza y justificar el por qué hubo esa revolución. Pero quizá por otro lado se despertaba el deseo de vivir y disfrutar ese tipo de vida llena de lujo y aspectos muy hermosos, pero superficiales.

VC: Sí, eso que me dices es muy comprensible, te voy a decir por qué. En Cuba un doctor que tenía un cargo muy importante me decía un día que él estaba con la Revolución Cubana, que no le importó si le quitaban su casa –no se la quitaron–, que tenía muchos

sirvientes, automóviles, que le dejaran un carro, es decir, lo que usaba, lo que necesitaba nomás. Me dijo que él aceptaba el cambio en su vida y que le parecía muy bien la igualdad para todo el pueblo, pero no así su esposa ni sus sirvientes. Sus sirvientes, que nunca habían tenido joyas, ahora querían tenerlas, y resultó algo similar, me imagino, que en Rusia: los trabajadores que nunca tuvieron ahora querían tener lo que los poderosos tenían. Indudablemente una revolución no sólo hay que llevarla a cabo a través de las armas, sino que tiene que haber una revolución…

RR: Ideológica, educativa, totalmente de conceptos, de costumbres, de principios. Si el cambio no es desde las bases, desde las raíces, desde los cimientos las cosas no caen fácilmente. Ese tipo de cosas han sucedido en varias de las Repúblicas de la URSS, que no están convencidas, pues no se hizo, digamos, ese desmonte de conceptos, de ideologías burguesas desde la raíz.

VC: Nosotros estamos también diciendo esto porque en México nosotros nunca hemos tenido las riquezas que vimos en el Kremlin, como tú dices.

RR: Claro que no.

VC: Esas coronas, esos patios, esas casacas de los sacerdotes, tantas cosas.

RR: De los zares. Nada menos yo recuerdo un traje gris perla de Catalina la Grande, bordado con cien mil perlas (divino, de un gusto exquisito), pero entre una enorme profusión de perlas y piedras preciosas en todos los objetos que era espantoso; salía uno con náuseas.

VC: Espantoso, así es. Yo analicé este recargamiento y mal gusto cuando viajamos en el tren soviético de Moscú a China. Un tren muy moderno con colores pastel muy agradables, cómodo y bien atendido, pero tenía que tener esas cortinas innecesarias en la ventanilla, de terciopelo color azul rey, payas como ellas solas, me parecía un detalle de mal gusto. Nos cambiamos al tren chino, y claro, había una enorme diferencia, era un tren no sé de qué

etapa de la nominación extranjera, de magnífica calidad, muy sobrio en su decoración. El gusto de los chinos es exquisito, sutil, delicado. El de los rusos que por herencia mamaron, es de un recargamiento atroz.

RR: Valen, quisiera saber tu impresión de nuestra estancia en China, acerca de las funciones, la gente, la comprensión de las obras del programa y la trascendencia artística para nosotros.

VC: China para mí es un país que podría decir que el hecho de haberlo conocido era suficiente para poder morirme contenta. Lo tengo muy en mi corazón como algo muy especial; me sentí muy identificada e inclusive sentía ese sabor indígena, el que el verdadero indígena tiene. No sé, como un orgullo y un orgullo de ser lo que se es, pero no ostentoso para nada, es decir, un orgullo y sabiendo lo que son, por eso me sentí identificada. En ningún momento había ostentación.

RR: Con toda dignidad, creo yo, nos mostraban sus cosas, se sentían orgullosamente chinos, nos recibían. Yo sentía como todos nosotros, que es gente que ha mamado buen gusto, buena educación, delicadeza, sutileza, a través de milenios. Y esto se mostraba hacia nosotros en todas sus actitudes, su comida, su vestido, su aplauso, el recibimiento, su calor humano. Nosotros efectivamente provenimos de Asia, porque de verdad, esta identificación que tú mencionas la sentí en todos nosotros.

VC: Sí, me daba la impresión que yo me encontraba en Oaxaca a veces**.**

RR: Bueno Valen, ¿cómo sentías o recuerdas que comprendieron y gustaron nuestras obras?

VC: Yo pienso que hubo una identificación muy grande por las cosas también barrocas, como *Tonantzintla*, que gustó mucho, porque ellos también tienen una arquitectura, podríamos decir, similar; desde luego con otras características y con otros personajes, pero muy parecido en…

RR: Rica en colorido, en formas.

VC: Además también en sus problemas. Se identificaron con los problemas del campo, de *Braceros*. De *El demagogo* por la problemática de los trabajadores, que en un momento un sindicato es traicionado por el capitalista. También *La Manda* gustó mucho, aunque creo que la prohibieron por el problema amoroso (risas).

RR: Sí, el triángulo amoroso que salía de todas la nuevas normas de la conducta matrimonial. Un buen día vinieron y me dijeron "Mire señora, nosotros apreciamos mucho su obra en el campo artístico, consideramos que es muy valiosa, está muy bien hecha, pero está en contra de todos los principios morales que tratamos de inculcar hoy en día en el pueblo chino, la fidelidad conyugal. Queremos evitar el mal ejemplo en los problemas conyugales que fácilmente se traducen en problemas comunitarios y mayores aún". Les dije "Veo con lo que ustedes me están comentando, casi me están pidiendo que quite *La Manda* del programa, estoy de acuerdo". Miles de caravanas hacia mí, pues prácticamente les estaba resolviendo el problema que ellos tenían, de seguir programando *La Manda*, que a pesar de que había gustado tanto y decían que era muy buena, sentían que en el aspecto educativo podía ser perjudicial. Yo estuve de acuerdo con suprimirla de la programación. En cambio *Tierra* fue muy bien recibida.

VC: Sí, sí, era muy bonita obra, planteaba los mismos problemas de ellos, la aridez en la tierra.

RR: Carencias, falta de agua, hambre… ¡Ay! Perdón, ya te interrumpí.

VC: Sí, sí, carencias, falta de agua, hambre. Y algunos ballets de la muerte, por ejemplo, *Juan Calavera*, pues también tienen un respeto por la muerte, piensan en el más allá. Les gustó mucho y nosotros totalmente identificados con ellos; creo que nuestro arte les gustó mucho. Me impresionó sobre manera una vez que llegamos como a las tres de la mañana, creo que veníamos de Tientzin, vi una cola muy larga, pregunté el por qué hacían cola estas personas y me dijeron que era para tratar de conseguir un boleto para nuestras funciones.

Los teatros estaban atestados y había que hacer cola para poder comprar un boleto. Me acuerdo también de una carta, que uno de los trabajadores de una fábrica había conseguido cinco boletos y como todos querían ir, esos cinco boletos se habían rifado entre los trabajadores, y ésta era una carta de uno de los trabajadores dándonos las gracias por nuestro arte. Decía que se sentía totalmente identificado, que les habíamos mostrado cómo vivíamos y cómo sentíamos, que se había enaltecido al haber presenciado nuestro programa. Mayor identificación ya no se puede tener y uno al ver esas colas enormes para vernos ¿qué querías que hiciéramos?, pues bailar con toda el alma también ¿no?

RR: Claro (risas).

VC: Era totalmente una cuestión recíproca. También yo considero que nuestras tradiciones, el gusto por las flores, por los olores, por los perfumes naturales. También ellos los tienen y bueno…

RR: La comida regia, a mí el pato laqueado me recordó siempre al mole, aunque sepa diferente, pero considero que es el mismo tipo de cocina. Uno es pato, el otro es pollo o pavo, ellos hacen una salsa aparte que tiene casi los mismos condimentos que el mole, menos el chile. Las tortillitas, no estoy segura con qué clase de harina las hacían, creo que además llevaban algo de soya, las doblan dos veces y quedan como unos pequeños abanicos. Bueno, en fin, yo siento que hasta eso es similar. Lógicamente nuestra tierra es diferente, han crecido toda clase de chiles, la utilización de múltiples formas además que se le reconoce tener gran cantidad de vitamina C y otras substancias que nos dan inmunidad y nos protegen hacia algunas posibles enfermedades de nuestro medio, así como dar protección hacia consecuencias de piquetes de algunos insectos de nuestro país, que a la mejor ellos no tienen esa clase de bichos. Me acuerdo también en Shanghai, fuimos al mercado Adriana, Emilio Carballido, Pepe Cava y yo. Estábamos en el Palacio de la Cultura con un grupo de niños pequeños, nos asomábamos a la ventana y la calle nos invitó de inmediato a conocerla. Al unísono dijimos “Vamos a ver el mercado”, bajamos corriendo, creo que también iba Rocío Sagaón, y empezamos a ver algo tan similar a nuestros mercados, los puestecitos casi en la banqueta con juguetitos como los nuestros,

tamborcitos con dos bolitas atadas a una pequeña cuerda que al girar el palito donde se inserta al tambor vuelan las bolitas y golpean el tamborcito; los otros juguetes, esas culebritas de madera que al presionar el extremo se extiende y recoge, carritos de lámina. Cuantas cosas más que hicieron que me sintiera como en México.

RR: ¿Qué otra cosa quieres comentar Valen? Ya hemos hablado de la respuesta del público que fue igual en todas partes. Posiblemente debido a que eran unos pocos los que explotaban y por otra parte, el pueblo, cuando desaparecieron aquéllos quedó el pueblo chino en una misma formación, antecedentes culturales, problemática social. Eso quizá nos hizo sentir una respuesta muy semejante a nuestro espectáculo en todas las ciudades que visitamos. Sentimos que el pueblo estaba muy identificado entre sí y presto a entregarse en la lucha de un mejor futuro, puesto que no existían grandes diferencias entre ellos.

VC: Sí, sí, sí, y la ayuda que les estaba prestando Rusia en mandar, digamos, algunos intelectuales y maestros de clásico y todo eso, aunque nosotros lo vimos, esos ballets de puntas que ellos tenían… (risas).

RR: Eso sí que no me gustaba nada.

VC: Estaban importando, digamos, el realismo socialista. Felizmente cortaron relaciones con ellos y qué bueno que esto no continuó, no tenía nada que ver con ellos ¿no?

RR: No, nada. Me enteré después a través de personas que han estado allá como Emilio Carballido y Guillermina Peñalosa y creo que Adriana, que esas maravillas que nosotros vimos dentro de la ópera china, hasta grupos que estaban tan bien preparados técnicamente con investigación previa y prodigiosas puestas en escena, se habían perdido totalmente… ¡Qué pena! parece ser que empiezan a recuperar recientemente su tradición en este sentido. ¡Fíjate! Valen, a nosotros nos tocó una etapa gloriosa.

VC: Creo yo que esto pasó también con nosotros cuando vinieron los españoles. Yo tengo mucha sangre indígena, aunque haya un rechazo a eso. Sin embargo, después pasa el

tiempo y tú vez que son tus raíces, que son muy valiosas y vuelves otra vez a retomar lo que uno es.

RR: Claro, y con orgullo.

VC: Sí, con orgullo, sí. Ahora que dices Ópera China, creo que una de las cosas que más me ha impactado fue la ópera que vimos en un teatro totalmente pobrecito, digamos, un teatro…

RR: En Pekín.

VC: Sí.

RR: Eso está ya muy comentado Valen, pero si deseas comentarlo… porque es importante.

VC: La técnica que vimos en ese diablo de espaldas al público, que proyectaba un magnetismo tan fuerte a pesar de no mostrar su cara. Creo que es una de las técnicas que ellos manejan y dominan, y que últimamente algunas personas en México empiezan a explorar. Ojalá pudiésemos tener a uno de esos maestros chinos que nos pudieran ayudar en esa técnica. Tengo entendido que esa técnica viene del Sen de su manera de ser. Una cosa es querer ser malo y otra es ser malo. Si tú vas a interpretar algo, vas a imitar estar enamorado, y otra cosa será estar enamorado. Ellos llegan a fondo.

RR: Sí, ellos llegan efectivamente a vivir las diversas situaciones emotivas de los personajes, nos están proyectando emociones viscerales sentidas, no actuadas, no de la piel para afuera sino que brotan ese sentimiento desde el interior del cuerpo, que produce efectos en los espectadores completamente diferentes. Creo que cualquier artista, bailarín, actor, dentro de cualquier arte escénico debe vivir sus personajes a ese grado ¿no lo crees?

VC: Bueno Rosa, aquí has tocado una cosa que se ha perdido. Considero que nunca más se volverán a hacer las danzas que hacíamos, porque nosotros no habríamos tenido una gran

técnica, pero teníamos una fuerte sensibilidad y una entrega y una pasión por todo lo que hacíamos. Carecer de una magnífica preparación técnica que nos defendiera en cierta forma, quizá estaba compensado por la gran emoción que vertíamos con todo lo que bailábamos, cosa que hoy en día no sucede. Eso es otro factor que hacía que los chinos nos comprendieran tan bien. Por otro lado creo que las danzas que se hacían antes se podrían reproducir en cuanto a movimiento se refiere más no en el aspecto emotivo.

RR: Así es, a mí me tocó vivir esa experiencia con el Ballet Nacional cuando me pidieron que remontara *La Manda* para celebrar el aniversario veinticinco de la existencia de la danza contemporánea profesional en México (1968). Qué diferencia de cómo lo hubiera hecho cualquier reparto que yo hubiese seleccionado de otras compañías de danza, aunque quizá no tuvieran la técnica del Ballet Nacional ni otras cosas que podrían tener los bailarines de Guillermina Bravo. Pero son bailarines fríos acostumbrados a bailar pensando únicamente en el preciosismo técnico y absolutamente nada en los personajes. Quisiera Valen que me hables de la misma manera que ahora lo has hecho de nuestra experiencia, en Rumania y en Italia.

VC: Sí, sí. En Rumania mí me gustaron muchísimo sus danzas, pero no tuvimos la misma acogida que en China ni la aspereza, digamos, de Rusia. Pero las danzas les gustaron mucho; es gente muy culta, o por lo menos la que nos iba a ver; ellos tenían una visión de nosotros un tanto intelectual, con ese criterio tomaron nuestras danzas y con ese criterio les daban un valor a cada una de ellas. Era diferente: en Rusia no había entendimiento, en China una identificación, pero en Rumania había un entendimiento intelectual.

RR: Así lo creo por los comentarios que he recibido y deduzco que tienes toda la razón. Los rumanos me parecieron personas muy preparadas intelectualmente, por lo menos con todas aquellas que entablamos contacto; se encontraban pintores, escritores, arquitectos, médicos, todos con un conocimiento por lo menos general del arte, del arte de nuestro país. De lugares en nuestro país en donde existió tal o cual mural o edificio importante en el aspecto arquitectónico. Comentarios que hacían que me sorprendía. Al preguntarles cómo estaban enterados simple y sencillamente me contestaban “Pues lo hemos leído”. Así que

todo leían y todo sabían de México; cuántos habitantes de otros países ni siquiera sabían en dónde se encuentra ubicado geográficamente, si está en Centro o Sudamérica. A mí ya me ha tocado que me preguntan nada menos que norteamericanos (risas) que no saben exactamente hasta dónde llega México. ¿Qué otra cosa podrías decir? Éxito, considero que prácticamente lo tuvimos en todos sitios.

VC: Bueno, sí, a nivel personal, en cuanto a vivencia como persona. En Rumania creo que todos los bailarines tuvimos un acercamiento personal y humano con la gente de allí. No lo tuvimos en Rusia, no lo tuvimos en China, pero sí con los rumanos, y es que había sangre latina… que nos hizo sentir cerca.

RR: Estábamos, quizá, aún más cerca que si fuera nuestra propia gente; son tan apasionados, en todo: intelectualmente por nuestro arte, por nosotros como seres humanos. Tan es así que al no haber tenido oportunidad de vernos en el teatro, puesto que los boletos se agotaron al tercer día para las funciones de todo el mes, nos iban a ver a la hora de nuestra cena en el Hotel Ambassadeur, en donde estábamos alojados. Ahí nos percatamos de que día a día se iba cerrando la pista de baile pues se habían visto en la necesidad de ir aumentando las mesas; cómo se conformaba la gente en ir a platicar con nosotros hasta las dos o tres de la mañana; cómo nos traían de mesa en mesa los diferentes grupos de amigos pintores, escritores, etc. Nos invitaban diariamente a sus casas para festejarnos y compartir más de cerca con ellos, o nos llevaban a pasear para poder platicar lo más posible. La verdad nos traían de un lado al otro, y nosotros felices. Yo me sentí fácilmente en mi propio medio, pero con más calor, con más efusión, con más pasión y además enamorados a más no poder todos ellos.

VC: Ay sí. Y uno también que se sentía hambrienta de conocer gente. Fue, como quien dice, un contacto en todos sentidos, artístico, humano, y un tanto amoroso ¿no?

RR: ¿Un tanto?, creo que un mucho… ¿no?

VC: Sí, sí, sí.

RR: ¿Qué me puedes decir de Italia?

VC: La función que hicimos fue un poco de compromiso, por sacar adelante aquí al director de Bellas Artes que era el licenciado Álvarez Acosta. Creo que nos había mandado dinero él en cierta forma a escondidas.

RR: No, cuando nos mandó el dinero para la presentación en Italia no fue a escondidas. Cuando se nos mandó este dinero ya se sabía de los éxitos obtenidos por nosotros en los diversos países visitados y de alguna manera querían las autoridades demostrar y justificar que ellos patrocinaban nuestra gira; eso está en la *Memoria del INBA*, mencionando nuestro viaje a Europa y Asia. Considero que esto fue la manera de justificar el apoyo a nuestra compañía y compartir los éxitos obtenidos. Ahora recuerda que los diferentes agentes nos habían ofrecido giras de un país a otro en toda Europa como para habernos quedado como dos años viajando.

VC: Sí, realmente nosotros habíamos conquistado un público allá en Europa. Lo más impresionante y lo mejor, es que en los países socialistas teníamos otro tipo de público y otras razones por las cuales gustamos, pero en Italia sí fue un reto, porque indudablemente Italia tiene y ha tenido una cultura y un arte, un cine… en fin, una cultura muy grande.

RR: ¡Claro! Una pintura, ópera, escultura, arquitectura, en fin, una importantísima colección y producción de arte. Todo tienen y han sido ejemplo para el mundo entero.

VC: Yo realmente tenía miedo de llevar nuestro arte, pero gustó, nos sintieron, lo interpretaron bien y gustó tanto que querían que nos quedáramos, creo que para actuar en la Scala de Milán, bailando un tiempo. Luego nos llovieron contratos en Alemania, o no me acuerdo en dónde, creo que Dinamarca.

RR: No contratos, sino ofrecimientos.

VC: Ofrecimientos, sí. Y eso fue, como quien dice, nuestro triunfo. Un triunfo de la danza mexicana y que en México no valoró.

RR: Pues sí, en México no se valoró la trascendencia que tuvo, aunque allá en Italia, Ramón Beteta, para intentar "dorarnos la píldora" nos ofreció una recepción en la embajada mexicana de Roma, lo que fue auténticamente una "recepción facha", en donde ni siquiera se nos ofreció ni una copa de licor ni de vino, sino que todo fue con base en refrescos de naranja y sandwichitos partidos en cuatro; de lo más simplón. Eso sí, la prensa y todo un aparato de fotógrafos y demás cosas publicitarias. En Francia fue totalmente diferente con el licenciado don Jaime Torres Bodet, pero también fue otro reconocimiento obligado ordenado por el gobierno de la Republica, para hacer suyo este éxito nuestro. Era la manera de reconquistarnos y decirnos "Tú me perteneces. Yo te patrociné en parte y aquí te recibo con los brazos abiertos. El gobierno mexicano te reconoce aquí en Francia tus éxitos", y tener repuestos nuestros sueldos federales a nuestro regreso.

VC: Exactamente eso Rosa, o sea, nosotros los bailarines somos los que hemos hecho las cosas. Porque ahora que me acuerdo, ahora que mencionas los sandwichitos, recuerdo que en Italia estábamos muriéndonos de hambre, no habíamos comido y cuando llegamos a los sandwichitos nos avorazamos sobre ellos, y que apenas si los probamos y se acabaron de inmediato. Efectivamente no nos dieron vino ni nada, creo además que después de algo de refresco nos dieron agua. Nos dieron lo mínimo y pudimos apreciar por parte de la embajada hacia nosotros una tacañería monstruosa.

RR: ¡Y quién era el Embajador!, don Ramón Beteta que había sido ministro de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y vete a saber cuántos miles de millones tendría, realmente se portó muy mal.

VC: Sí. Nosotros pensamos "Al fin llegamos a Italia a la Embajada Mexicana, vamos a ser comprendidos y auxiliados", pues teníamos para entonces muchas necesidades; estábamos sin dinero la mayoría de nosotros. Nos utilizaron realmente para su beneficio tomándonos

fotos con los embajadores, me imagino que para dar una imagen de calor y acogida por parte de la embajada hacia los bailarines mexicanos.

RR: ¿Recuerdas algo de las mesas redondas con los personajes del arte italiano? Zavattini entre ellos, Ana Magnani que no llegó a la mesa redonda pero sí estuvo en la función del Teatro Valle.

VC: Pues admiraban mucho nuestro arte indígena, nuestro arte. Yo creo que ellos también se sintieron bastante identificados con el arte de su pueblo, sus situaciones sociales, sobre todo con el cine. Y lo vieron en *La Manda* y en ese tipo de danzas.

RR: Así es.

VC: Y los intelectuales, creo que nos dieron una excelente acogida, es decir, entendieron nuestro arte, las diferencias clarísimas que llevábamos en el programa, y yo creo que todo eso fue muy saludable.

RR: Pues fíjate qué bueno Valen, ahora que he estado haciendo las entrevistas con varios de los que estuvimos ahí, que ahora son personalidades y con mayor madurez y un poco diferentes, sienten que de alguna manera este viaje trascendió en el cambio, en el concepto artístico que teníamos; influyó para tener un desarrollo más rápido, en la manera de hacer coreografía, en la forma de escribir y dentro del campo de las letras. Todo esto que nosotros hicimos influyó de una manera directa y decisiva en los diversos valores culturales que hasta aquel entonces poseíamos para que nosotros tuviéramos cambios, en especial en el campo creativo.

VC: Sí, como tú dices, fue inclusive a nivel personal muy rica esta experiencia. Yo regresé de esa gira con una visión de mí misma, con un valor: yo me sentía una artista, con un arte que tenía que llevar adelante; me sentía orgullosa de mi raza, de mi arte, orgullosa de ser indígena, orgullosa de mis facciones. Eso es todo lo que me hicieron sentir. Indudablemente eso se ve en las demás obras, en la manera de bailar, en la manera de enfocar el arte, en la

manera de entender las cosas y valorarlas. Creo que así como a mí les sucedió a los demás, por eso fue y sigue siendo todavía rico, porque México no nos había dado ese valor.

RR: Bueno, por lo menos habíamos hecho conciencia del valor que tenía lo nuestro en comparación de otras culturas. Podríamos haberlo considerado importante o no, acorde al éxito que hubiésemos tenido o a la falta de él, pero a nivel muy casero. Pero tan positivamente fue valorado por públicos tan diferentes al mexicano, que hasta entonces nos dimos cuenta de que habíamos hecho algo importante y trascendente, pero que aún así había que salir adelante y que la tecnología nos abría nuevos campos de experimentación diferentes. En Francia me enteré de la existencia de la música concreta y conocí la de Henry Schaeffer y fue a mi regreso en 1958 cuando hice el ballet *Movimiento perpetuo* con un concepto bastante distinto a lo que había creado hasta entonces. Recuerdo, Valentina, que bailaste tú y tenías tu papel de líder, de los que quedaban dentro de todos los convencionalismos de la sociedad, pero que tratabas de llevarlos a brincar la barda de esos convencionalismos, como les decía yo, por lo cual deduzco que estabas en la compañía oficial.

VC: Sí, sí, sí. Me acuerdo de haber bailado en esa danza con Guillermo Palomares.

RR: Entonces ya estaban los dos en la compañía.

VC: Sí.

RR: Te agradezco muchísimo Valen, porque para mí es muy valiosos que otras personas, coreógrafos y bailarines en este caso, que han tenido tantas experiencias en tantos lados, que afirmen además la opinión que yo he tenido acerca del significado y trascendencia que esta gira marcó un antes y un después.

VC: Absolutamente. No me debes dar las gracias, al contrario, me parece excelente que tú hayas hecho este documento porque las cosas se olvidan, los hechos se borran, se los roban otras personas o simplemente desaparecen. Y sí marca absolutamente un antes y un

después. A mí me gustaría, porque estamos actualmente en un florecimiento de la danza también, y como que es necesario, hacer una gira de este tipo.

RR: Pues mira Valen, ahora que lo mencionas, a mí también me gustaría y me parece importante. Sé que tú abogas mucho por la gente joven; no sé qué opines, pero la situación hoy en día es muy distinta a la que tuvimos en la danza. Me da gusto ver una efervescencia, el surgimiento de tantos grupos, aunque en realidad no son tantos, los bailarines deambulan de un grupo a otro, bailan en tres o cuatro compañías casi al mismo tiempo. Todavía no puedo entender y no estoy de acuerdo en algo que te voy a comentar: nosotros también éramos gente muy joven, a algunos les faltaba técnica, otros más o menos teníamos una preparación bastante aceptable y de buen nivel. Ahora se piensa que no es necesario tener técnica para lanzarse, en primer lugar de bailarín y en segundo de coreógrafo, o viceversa. Yo afirmo que sin la técnica el artista de cualquier rama del arte, no sólo de la danza, no puede llegar jamás a las alturas que potencialmente está capacitado. La preparación cultural también me parece muy importante y siento que esta gira a nosotros nos dio una enseñanza al poder comparar una cultura con otra y con otra. Apreciar, ver, vivir expresiones tan diferentes de otros pueblos, que es como si hubiéramos leído una gran cantidad de libros rápidamente sobre las culturas de otros pueblos y poder tener una opinión más válida para seguir en este arte por determinados caminos y con mayor acierto. Siento que nuestros muchachos oyen cantar el gallo y no saben ni por dónde, y van imitando caminos y movimientos, o de Nikolais, o de Pina Bausch, o de otras personalidades extranjeras del mundo de la danza.

VC: Lo que pasa es que tenemos una gran información a través de los grupos que nos visitan y muchos mini-cursos impartidos por personalidades del extranjero. Los jóvenes toman a la ligera estas enseñanzas, con una información muy periférica y toman de aquí y de allá para sus nuevas creaciones. En comparación con lo que hicimos nosotros, nuestra danza, que sí estaba enraizada culturalmente, además recibía una aportación de otros creadores del arte. La danza actual carece de esto y resulta un poco conceptual y poco consistente de forma y de tema. Los bailarines tenemos que encontrar la contemporaneidad

mexicana sin perder de vista nuestras raíces. Pienso que los bailarines deben de estar más comprometidos con su arte.

RR: Valen, te agradezco muchísimo. Ya te informaré cuando mi escrito sea publicado.

Charla de danza con Mario Orozco Rivera, conducida por Rosa Reyna, México, 15 de enero de 1990. Transcripción de Felipe Segura.

Rosa Reyna: Mario, muy buenas tardes, me da muchísimo gusto volver a verte después de tantísimos años. Estoy realizando un proyecto dentro del Cenidi Danza que se refiere a la gira que llevó a cabo el Ballet Nacional Contemporáneo de México por Asia y por Europa. Tengo sumo interés en conocer tu opinión acerca de la trascendencia e importancia que esta gira tuvo, tanto en el campo de la danza como para los diferentes creadores y algunos formadores de jóvenes que íbamos en el grupo. Comencemos con tu primera opinión, ¿cómo y por qué realizaste este viaje, qué recuerdas, cómo nos unimos y demás?

Mario Orozco: Voy a tratar de hacer un resumen. Soy muy barroco hablando, pero voy a tratar de ser lo más concreto posible para hacer una cronología mínima de lo que sucedió, y cómo fui a dar por todos esos lugares, y luego todos los avatares a los que me enfrenté y todo lo que me enriqueció en cuanto al contacto humano con los jóvenes de tantas partes del mundo que me encontré; y también con la gente de aquí, que si no hubiera sido por ese viaje, probablemente las hubiera conocido, pero no en las circunstancias tan extraordinarias y tan valiosas como sucedió. A mí me enriqueció, como me supongo a todos en ese viaje, en cuanto a experiencias multidisciplinarias, ya que tuve oportunidad de conocer escritores, pintores, gente de teatro, de cine y naturalmente danza, curiosamente con quien más conviví en este viaje. Resulta que yo era miembro del Frente Nacional de Artes Plásticas; era del grupo juvenil que en aquella época de los años cincuenta tenía una gran influencia en el mundo de las artes plásticas de México. Y no nada más de México, sino que este Frente Nacional de Artes Plásticas ya había hecho exposiciones itinerantes por diferentes países, y en él estaban como miembros los artistas más importantes del país, como Siqueiros, Diego Rivera, José Chávez Morado, Javier Guerrero, Raúl Anguiano y muchos más. Y yo era de la *troupe* joven, de la *troupe* juvenil. Entonces vino la convocatoria para el VI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes en Moscú. Nos llegó un boleto, no, medio boleto de regalo para que fuera un miembro del FNAP al Festival. En ese entonces el boleto de ida costaba cinco mil pesos mexicanos, de México a Moscú, y de regreso,

igualmente otros cinco mil pesos. De lo que se trataba era que entre los jóvenes el que reuniera más rápido el costo del boleto sería el que quedaría asignado para ir a nombre del Salón de la Plástica Mexicana, y llevar, incluso, una exposición de arte joven de miembros del FNAP. Todos nos pusimos a trabajar. A varios de los jóvenes del Frente nos asignaron e hicimos, en asamblea, una selección de la obra que llevaría el representante nuestro al Festival, para concursar en ese evento internacional. Entre paréntesis, curiosamente, nos ganamos varios premios los pintores jóvenes mexicanos de aquel entonces; yo me gané una medalla de bronce y Arturo García Bustos ganó una medalla de plata; en fin, hubo varios premios para la delegación mexicana, más bien, para la exposición mexicana. Yo me puse a trabajar. En esa época mi pintura no estaba cotizada ni mucho menos. Yo estaba recién egresado de La Esmeralda y no tenía mercado, todavía no lo tengo, más o menos me defiendo ahora, pero en aquel entonces, en esos años cincuenta, era para mí más difícil conseguir dinero para vivir y era complicadísimo conseguir dinero para el viaje a la URSS, ser representante del FNAP y además cargar con toda una exposición de arte joven mexicano para que concursara en este Festival. Por fortuna me encontré con una querida amiga teatrista, cuyo nombre no quiero mencionar, por obvias razones. Esta amiga para poder sostenerse, porque como actriz no tenía suficiente dinero para vivir, para sobrevivir, vivía en un departamento de la Colonia Juárez, entonces una o dos veces a la semana, tenía varios amigos que eran funcionarios, industriales, empresarios, ejecutivos y demás, hacía reuniones *sui géneris* en las que hacía una especie de tardeadas, invitaba amigas suyas, algunas eran actrices, otras eran amas de casa, otras pasaban por señoritas en su casa, tenía varias amigas así, de ese tipo (risas) muy simpáticas, muy honorables, de ninguna manera me atrevería yo a llamarles todas esa cosas que les llaman, ni tampoco me gustaría llamarle a su departamento de esta querida amiga lupanar o alguna otra cosa. No, no era eso, era una manera de vivir y era una manera de desahogarse de estas señoras amas de casa aburridas, casadas, las señoritas que no lo eran y que a escondidas en las tardes, una tardeadita, se juntaban dos, tres parejas y ella las albergaba en su departamento. Entonces conseguí el pollo al pastor, o pollo asado o guisado, una botella de whiskey y demás. Y pues su departamento tenía, no me acuerdo bien, si tres o cuatro recámaras y ya como a eso de las nueve de la noche no había pasado nada, absolutamente nada; esta querida amiga mía barría, sacudía, trapeaba su departamento, recogía las copas, tiraba los huesos de los pollos

a la basura, lavaba allí sus cosas y todo eso. Entonces me dijo "Mira Mario, por qué no hacemos una cosa, trae tu guitarra, y en lo que van llegando, en lo que se toman la copa, van comiendo el pollito, en lo que empiezan a conocerse y todas esas cosas, les cantas unas canciones y luego te dan una propina, alguna cosas así". De esa manera junté los cinco mil pesos para el boleto. Era mucho dinero.

RR: Eran mil dólares.

MO: En dólares yo nunca te he sabido hablar, ni tengo la menor intención de aprender. En dólares habla Carlos Salinas de Gortari que ya fue a dar los dólares y recibir las regalías por vender al país. El problema es que era mucho dinero y más aún para un pintor joven que no tenía medios económicos para sobrevivir, mucho menos juntar cinco mil pesos. El caso es que los junté demasiado rápido, tuve mucho éxito, me daban buenas propinas (risas). Después, cuando cada quien se retiraba con su cada cual a sus respectivas recámaras, le daba un beso a mi amiga teatrista y yo me retiraba con mi dinerito. Y dos o tres veces a la semana se hacía esta cosa y con eso y unas acuarelas, unos dibujos por ahí que vendí, me gané el campeonato. Gané, fui el primero que consiguió los cinco mil pesos, entonces naturalmente a mí me echaron todo el paquete de llevar la exposición, me entregaron el medio boleto de regalo y así llegué a Moscú. Claro, me puse a organizar la exposición, en la que también había obra mía, y la inscribí muy a tiempo para el concurso internacional de arte joven que se hizo. Y se inició el Festival, una cosa muy bonita, una cosa muy hermosa que la recordamos todos los que estuvimos allí, como algo que nos creó una imagen del mundo, del hombre. Yo no creo que alguien que haya asistido al Festival sea un amargado, se necesitaría de veras ser muy idiota para estar amargado después de haber asistido a un evento de este tipo. El caso es que llegamos allí, a Moscú, y nos asignaron todo un piso para la delegación mexicana. Yo fui parte de los primeros que llegó, y nos tocó el mismo piso, tú recordarás, de parte la delegación italiana y parte de la delegación brasileña. Me parece, no estoy muy seguro.

RR: De los italianos sí me acuerdo perfectamente.

MO: Pero sí, parte de la delegación italiana y naturalmente… No, no, chilena o brasileña, no recuerdo.

RR: Entonces brasileña.

MO: Sí, creo que era brasileña. Y los italianos nos gritaban "Viva México" o "Viva Cárdenas". Estaban esperando a la delegación mexicana con una gran expectación; esperaban que llegaran mexicanotes con sus sombrerotes y con sus bigototes y con todas esas cosas. Resulta que llegamos unos cuantos y el único que llevaba sombrero de charro era yo. Me llevé mi guitarra y mi sombrerito galoneado. Los demás eran jóvenes que no llevaban nada folclórico, el único folclórico era yo, de los primeros que llegamos a ese piso asignado para albergar a nuestra delegación. De pronto se corre la voz de que llega la delegación mexicana, el grueso de la delegación mexicana, y los italianos, recuerdo, hicieron fila, hicieron valla para esperar a los delegados mexicanos, y quienes llegaron, que venían de Paris, eran precisamente el Ballet Nacional y el Ballet Contemporáneo, encabezado por Elena Noriega y por Guillermina Bravo. Entonces fue una cosa que nos divirtió mucho, los mexicanos, los italianos, los brasileños o chilenos, ya no me acuerdo qué eran, nos dimos una gran divertida. Porque en lugar de recibir a esos bigotones, a esos sombrerudos, machotes empistolados que habían visto en las películas del Indio Fernández (risas) llegaron una bola de compañeros, muy buenos bailarines, extraordinarios coreógrafos, magníficos escritores, estupendos dramaturgos, pero como acababan de pasar por París se habían comprado unas camisetitas rayadas, así con rayitas horizontales verdes y amarillas, rojas con blanco y azul, morado con violeta y no sé qué tanto, "tro-tro-trou" punto de cruz, *frivolité*, punto inglés y todos, todos, así muy meneaditos. Nos doblábamos de la risa de ver que el cine mexicano había creado una imagen del bigotón, pistoludo y sombrerón y en realidad el grueso de la delegación mexicana eran estos compañeros muy meneados y muy bien arregladitos y monos. Esta fue la primera impresión, ver la llegada del Ballet Contemporáneo y del Ballet Nacional de una manera muy de pueblo, como público, como evento, como se dice en teatro, anticlímax que se creó con estos compañeros (risas). Naturalmente ya después vino el Festival y ya empezaron a presentarse las coreografías del Ballet Nacional y del Ballet Contemporáneo, y empezó a funcionar la

sección de Artes Plásticas. Participé en los eventos de arte plástico. Pero entre cosa y cosa, con mi sombrerito galoneado y mi guitarra empecé a cantar, me puse a cantar y de pronto empezó a interesarse un montón de gente y cuando me di cuenta yo ya estaba participando en la televisión y me estaban grabando un disco y empezó a crecer la cosa de un cantante mexicano de canciones rancheras mexicanas, empecé a tener mucho éxito. Tuve tanto éxito que incluso me pagaban por todas las participaciones que tenía en la televisión, y el disco que grabé me lo pagaron. Todo eso sucedió durante el Festival. Y claro, durante el Festival tenía yo contacto con el Ballet Nacional y con el Ballet Contemporáneo a través de Guillermina Bravo, a través de ti, a través de Rocío Sagaón, a través de Elena Noriega, y de tantos y tantos compañeros. Nos tocó participar juntos, tú te acordarás en diferentes tablados que ponían allí en las plazas públicas, en los teatros y en los lugares. El caso es que cuando ya todo eso se fue desarrollando, me tocó escuchar la polémica que tuvieron con…

RR: Galina Ulanova.

MO: Sí, con Galina Ulanova. Que Guillermina Bravo así de una manera muy curiosa, cosas que hay que polemizar todavía, porque quedó abierta, no se ha cerrado. Raquel Tibol le ha echado mucha crema a los tacos de Guillermina Bravo, pero allí creo que cometimos un error, y digo cometimos, pues como mexicano, como artista, que Guillermina Bravo puso a corregir la plana a Galina Ulanova y no supo explicar por qué bailaban la danza moderna mexicana, la danza contemporánea mexicana, descalzos. Entonces se puso a decir que cómo era posible que todavía se estuviera usando zapatillas de ballet. Guillermina quiso darle lecciones de danza a Galina Ulanova, creo que allí nos pasamos de listos, que allí hubo un error de no aprender, sino de pretender enseñar; allí Guillermina Bravo no adoptó una actitud de estudiante, sino más bien de pedante. No creo que eso haya sido un papel muy relevante para la danza mexicana en aquel tiempo, ponerse a discutir que era obsoleto el ballet ruso y que los modernos y que los que llevábamos la vanguardia y que bla, bla, bla. Eso no es cierto. Hasta ahora está totalmente demostrado que no es así, no fue así. Te lo comento como un anecdotario, como una cosa que ya no tiene mayor relevancia.

RR: Yo también metí mi cuchara porque realmente pensábamos que un país que iba a la vanguardia en sistemas de gobierno y ordenamiento social y educativo, el arte tendría que reflejar esa situación. Para nosotros sí fue una sorpresa ver que sólo se desarrollaba la misma corriente de ballet clásico y prácticamente con las mismas obras creadas antes de la Revolución. Estoy de acuerdo con que lo dijimos de mala manera, pero ella también nos contestó de mala manera al decir que esta forma dancística la habían ellos desechado hacía ya más de veinte años, porque no les había funcionado y que habían visto que no era buena, que no servía y que por esa razón habían continuado con el ballet clásico. Estoy de acuerdo con que el ballet clásico exista y sobre todo con una técnica tan trabajada, tan experimentada y tan extraordinaria para la formación y desarrollo corporal del bailarín. Pero la temática tiene que ser actual, así como las formas creativas, deben responder a la etapa que está viviendo su creador. A nosotros no nos tocó la oportunidad de ver las obras coreográficas contemporáneas a las que se refería Galina Ulanova. Yo las vi posteriormente, creo que fue aquí en México, cuando aprendí ruso en el Instituto de Intercambio Cultural Ruso-Mexicano, era lo que ellos llamaban mini-coreografías, obras que tenían una duración de doce, quince minutos, en donde usaban los pies descalzos. Pero para mi modo de ver era exactamente la misma manera de crear, nada más que con los pies descalzos; con los mismos pasos y actitudes que en el ballet clásico tradicional. Es cierto que una persona que se merecía nuestra admiración y respeto era Galina Ulanova, porque sea como sea, ha sido una de las más grandes bailarinas que hayan existido.

MO: Claro.

RR: Eso de echarle indirectas que podían afectar su calidad profesional, cuando nosotros éramos, en aquel tiempo, gente muy joven, nos faltaba madurar muchísimo en el aspecto artístico. En nuestro grupo, el Ballet Contemporáneo, había, por lo menos, gente con una formación técnica, pero estábamos muy lejos de saber exactamente el camino.

MO: Sí, recuerdo muy bien. Entonces yo era un pintor joven, recién egresado de La Esmeralda, sin formación, todavía no la tengo. Sigo pensando que el que deja de estudiar se

vuelve pedante y lo único que aporta es su pedantería. Yo quiero seguir estudiando, tengo mi manera personal de ser pedante, naturalmente.

RR: Ay, qué divino.

MO: Claro, yo no soy hermana de la caridad, ni tampoco cordero de Dios que quita los pecados del mundo, ni nada de eso. Yo soy pedante pero sigo estudiando, tengo la capacidad para seguir estudiando y dentro de ese contexto siempre he tenido una actitud crítica; y vi al Ballet Nacional y vi al Ballet Contemporáneo y vi qué era lo que estaba pasando en la danza y efectivamente eran los dos grupos más importantes en esa época que existían en México. Los mejores bailarines y los coreógrafos más importantes estaban en ese Festival. Yo lo vi, me di cuenta que en el grupo de Guillermina Bravo se manejaba más el contenido que la forma.

RR: Así es.

MO: Y en el grupo de Elena Noriega en donde estabas, en donde estaba Rocío, se manejaba mucho la forma sin perder el contenido. En ese sentido tenían una actitud más sensata, consecuente y…

RR: Equilibrada.

MO: … equilibrada, como dices correctamente, que el ballet de Guillermina Bravo. Lo que sucede, como tú sabes, la danza contemporánea mexicana viene pues desde Waldeen y…

RR: Anna Sokolow.

MO: Y Anna Sokolow, y nos da elementos extraordinarios para expresar con más libertad: con un manejo del espacio, con un manejo del cuerpo, con un manejo del movimiento, con un manejo del ritmo, mucho más libre que el ballet clásico. Eso lo sabemos muy bien y creo que las aportaciones de la danza mexicana, de la danza moderna mexicana, son

indiscutibles. Pero había una actitud más de enseñar que de aprender, que era lo que sentí yo, que era el punto débil que nosotros llevamos a ese Festival, integrándome yo, digamos, como parte de esa delegación, de ese grupo con el que congenié…

RR: Te identificaste.

MO: Me identifiqué tan extraordinariamente, sobre todo cuando viajamos a China juntos. Sin embargo hay cosas que sí te quiero plantear desde mi punto de vista. A mí no me parecía un tanto extraño, un tanto revelador que se presentaba *Los gallos*, *Tierra*; *La Manda*…

RR: *El demagogo*.

MO: Se presentaba todo esto y la gente aplaudía, luego yo salía con mi guitarrita y acuérdate nada más cómo me aplaudían. Se vio que incluso podíamos hacer, y lo hicimos, que estuviera yo cantando y hacer una especie de…

RR: Numerito folclórico, que armamos.

MO: Sí, que era muy aplaudido. Entonces yo me hice muchas interrogantes. Efectivamente todas las propuestas coreográficas que llevaron los dos grupos de danza mexicana eran valederas, importantes, pero eran demasiado localistas, demasiado metidas en nuestro mundo ligado a la danza moderna de Estado Unidos, con Waldeen y con Sokolow. Estaba más ligado a estas cosas que a lo que se estaba haciendo en danza en Europa, y sobre todo en la Unión Soviética, que tienes toda la razón, que hasta ahora espero que con la Perestroika empiecen a dar más libertad, más apertura a propuestas diferentes. Las propuestas eran muy importantes, pero la gente, ahora sí que "el público de la gente" (risas) se abocaba más a escuchar canciones, a ver zapateados, a ver trajes regionales. En ese tiempo no había el negociazo que hizo la señora Amalia Hernández, no había Ballet Folklórico de México ni nada de eso. Entonces cualquier traje de tehuana o cualquier sombrero de charro volvía loca a la gente de Europa y de la Unión Soviética, y acuérdate

que en China también sucedió el mismo fenómeno; eran más aplaudidas las cosas folclóricas que las propuestas coreográficas serias muy trabajadas, con música de gente tan importante como Raúl Cosío, como Blas Galindo, como esa gente. Coreógrafos tan importantes que llevaban sus cosas, la misma Elena Noriega, la misma Guillermina Bravo, Farnesio de Bernal y tantos más.

RR: Bueno, yo quisiera interrumpirte un momento Mario, porque me parece que tienes razón en lo que dices. La danza folclórica de cualquier país, la danza étnica del pueblo más pequeño fácilmente llega a ser comprendida, porque precisamente es una expresión directa de las emociones de un pueblo, de su manera de sentir, de la explicación que tienen del mundo que están viviendo.

MO: Mmm.

RR: … de por qué la existencia del sol, el por qué del día, de la noche, por qué las carencias, por qué la gran lluvia, por qué la inundación, por qué el rayo, por qué la sequía…

MO: Mmm.

RR: Todo esto tiene que ver con la manifestación folclórica de la danza y todo esto está de una manera muy íntimamente ligado a cualquier pueblo. El programa que armamos de folclor era más accesible al pueblo chino en especial, y posiblemente hasta el soviético. Me imagino que funciona esto que te digo, las manifestaciones y conocimientos, sentimientos de un pueblo proyectados de una manera más natural, más fresca, con menos sofisticaciones temáticas, ni elaboraciones, ni transformaciones creativas del movimiento en sí. Y ni la aportación obvia de técnica ninguna, sino la sencilla aportación que el pueblo hace de sí mismo, pues es más fácilmente captado y accesible a cualquier otro pueblo del mundo. En ese sentido te doy absolutamente y plena razón, pero también creo yo que de alguna manera el pueblo chino, el rumano, el italiano entendieron, captaron y gustaron de nuestra danza contemporánea mucho más de lo hubiésemos imaginado.

MO: Sí, sí. Tú recordarás que yo ya no los acompañé a Rumania y a Italia. Yo estuve con ustedes porque tuve que recoger la exposición y había el compromiso de hacer esa exposición. Viajé a Praga por mi parte y allí terminó la cosa con ustedes, es ya otra historia. Pero yo estoy tratando de expresar mi experiencia desde el punto de vista no estrictamente anecdótico, sino lo que yo sentí como pintor joven sobre el papel que jugaron en esa gira de la danza mexicana los dos grupos, el Ballet Contemporáneo y el Ballet Nacional. Me parecieron muy dignos, de otra manera los chinos no nos hubieran invitado. Te acuerdas que a mí me invitaron como cantante, llegué a China, no como pintor.

RR: Eso sí no lo sabía, la idea que tengo de los hechos y que he descrito te la voy a exponer, y tú me corriges. Cuando nosotros estábamos en México, recibimos la proposición para el viaje a China a través de Adriana Siqueiros, la posibilidad de realizar un viaje por la China Popular.

MO: Claro.

RR: El Ballet Nacional se unió a nosotros cuando esto se consolidó en Moscú. Pensamos en beneficio artístico unir los dos grupos, ampliar el panorama dancístico, armar una función corrida, sin baches de espera y consideramos que esto era mucho mejor. Entonces se fueron agregando personas y yo pensé que entre los mexicanos que estábamos en Moscú, tú eras un punto importante porque nos dio la oportunidad de llenar un hueco tremendo que teníamos en el aspecto musical (risas) para integrar, armar un posible programa de danza folclórica que nos habían pedido los chinos. Nosotros desde México, a través de Héctor Fink, habíamos preparado algunos numeritos como *El jarabe largo*, precisamente para presentarlo en Moscú.

MO: Pero en México yo no sabía absolutamente nada de eso, ni ustedes tampoco sabían de que yo iba a ir.

RR: No, yo no sabía nada.

MO: Y mucho menos sabían ustedes que yo cantaba.

RR: ¡Claro que para mí fue una novedad! Y fue una aportación regia de tu parte para nosotros, que en lugar de que te viésemos como pintor allá, te tuviésemos como cantante. Para nosotros fue un extraordinario apoyo musical, la verdad, y como dices, para ellos la guitarra, el sombrero y el canto mexicano tan vital y tan importante como lo podía haber sido la mejor obra coreográfica.

MO: Lo que yo quiero concretar es una cosa, que me parece muy importante como experiencia y que para mí fue y sigue siendo vital; las reflexiones que me provocaron todas esas experiencias, todos esos momentos, esa vivencias y que me han servido en mi desarrollo como pintor, como artista. Yo he cantado, canté en el 68, incluso tuve éxito y estuve a punto de convertirme en un cantante de esos que todavía andan por allí, de canto nuevo y esas cosas.

RR: No me digas.

MO: Y me retiré porque lo que me importaba sobre todo es mi pintura, yo soy pintor antes que nada. Canté en el 68 con el movimiento estudiantil, no para hacerme famoso o para agarrar cartel como muchos que veo por ahí, que surgieron cantando en los mítines y ahora son estrellas que salen en los programas de Raúl Velasco (risas). No, no, yo me retiré a tiempo porque no era el objetivo. No, no es ese el aspecto en el que me interesaba a mí reflexionar, sino analizar en qué me nutrió ese viaje. En primer lugar me di cuenta de una cosa fundamental para mí, efectivamente yo creo que las propuestas que hace un país o una cultura, un grupo de danza o de teatro o de cine o de pintura, o de lo que sea, efectivamente tiene mucho que ver con las vanguardias, con los elementos que te están dando vigencia, que están hablando de los avances en toda la problemática estética, en toda la problemática formal, el arte conceptual, el arte cinético, el arte sincopado en la música, el arte social, en fin, todas esas cosas funcionan en danza, funcionan en la plástica, funcionan en el teatro, en el cine naturalmente, todo eso funciona, pero funciona en razón de la cultura propia, de la cultura de cada país. Nosotros somos un país de danzantes. Curiosamente lo que nunca

muere en este país son los Concheros, y tú los ves allí en la Villa de Guadalupe y los ves bailando y teniendo un éxito extraordinario. En este momento, por ejemplo, a Los voladores de Papantla se los están llevando de gira por Europa y por todas partes están teniendo un éxito extraordinario.

RR: Así es.

MO: ¿Por qué? Porque son folclor. Yo me niego rotundamente a afirmar que es una cosa folclórica, me parece que es un hecho de cultura nacional, un hecho de cultura que refleja una identidad.

RR: Ideas, costumbres, mitologías propias.

MO: Que refleja una serie de cosas. Aquí regreso a esa pedantería que nos hace mucho daño, tanto en danza como en artes plásticas, en cine y en teatro. Por eso el cine mexicano está de la patada, por tanta gente pedante que cree que lo que hay que hacer es empatar con las vanguardias europeas o norteamericanas o de otros países. Se olvidan, les interesa más lo que están haciendo los cineastas de no sé dónde, que lo que está pasando en el pueblo mexicano. Se quedan a la retaguardia, los rebasa la historia, los rebasa la sociedad, los rebasa el hecho de cultura de que un pueblo que es el único que crea una cultura permanentemente progresiva. No son ni los artistas ni los intelectuales.

RR: Te lo agradezco horrores.

MO: ¿Qué es lo que pasa?, que ahora tenemos que reflexionar a tantos años de distancia los errores que hemos cometido ¿ves? Yo creo que lo más importante es reflexionar al respecto, creo que los que tuvimos la oportunidad de ese viaje, de esa experiencia, estamos más obligados. ¿Qué es lo que está pasando actualmente con la danza mexicana, qué es lo que está pasando con el muralismo mexicano, qué es lo que está pasando actualmente con la plástica mexicana, con el cine mexicano? ¿Qué es lo que está sucediendo? La reflexión inmediata es que no hemos logrado la dicotomía entre el arte y la cultura de nuestros

pueblos, de nuestra identidad con el proceso universal, cosmopolitista, internacionalista, de lo que sucede en otros países y en otros pueblos. En un momento de esa época en que fuimos nosotros a ese viaje, éramos ultranacionalistas, ahorita somos ultracosmopolitas. Tú habla con un coreógrafo, habla con un compositor, habla con un pintor, habla con un cineasta y sabe mucho de lo que está sucediendo en Londres, de lo que está sucediendo en Italia, de lo que está sucediendo en Polonia o en Estados Unidos, pero no sabe qué está sucediendo aquí.

RR: Perdón, te vuelvo a interrumpir. Tienes toda la razón del mundo porque yo estoy en contra de eso y es la crítica que hago públicamente, porque soy franca y siempre digo lo que siento, no lo que debo decir para no herir susceptibilidades. En los últimos años en el desarrollo de la danza hemos llevado un camino equivocado por muchas razones. Grupos importantes se han concretado a imitar o a seguir caminos marcados por Martha Graham, lo cual me parece inadecuado. Si tú haces un análisis histórico del desarrollo de las artes de los pueblos, de su propia cultura, ves que la expresión artística es parte de la cultura y ésta es consecuencia de lo que comemos, de lo que vemos del paisaje, de cómo dormimos, de nuestras costumbres, en fin, de cómo vivimos, del clima. Tiene que existir una estrecha relación entre el arte que producimos y todos esos factores y características de nuestra forma de vida. Para mí fue y ha sido ley aquello que los chinos nos decían "Nos gustan ustedes porque tienen cara propia, y nunca hay que perderla en la vida". Y fíjate que me parece de lo más importante que aprendí en China: aprendí a tener cara propia. La gente joven de hoy en día se va una semana, dos meses, seis meses, en fin, una corta temporada a otro país, como Alemania, conocen a Pina Bausch y regresan queriendo imponer el sistema creativo y técnico de Pina Bausch. Recientemente he visto dos grupos con esas tendencias y me quedo con nuestra danza, por mediocre que sea, aunque sea de aquellos grupos que critico continuamente por su mala preparación técnica, pero que de alguna manera son reflejo de nuestra cultura. A otros grupos puedo valorarlos altamente por su nivel técnico, pero a mí no me dicen nada emotivamente. Como mexicana me satisfacen aquellos grupos, aquellas manifestaciones artísticas que me sacuden interiormente en el aspecto emotivo. Hay otros, como Alvin Nikolais que representa de alguna manera la cultura neoyorquina de esa metrópoli, o el *break dance* que responde a determinado tipo de vida de algunos grupos

marginados de gente también de Nueva York, pero no tenemos por qué seguir o adoptar. Está Alvin Nikolais que utiliza el cuerpo humano como uno de tantos medios, de una manera fría, mecánica y admirablemente enriquecida con los demás recursos técnicos teatrales. Debemos aprovechar todo esto en el aspecto técnico, pero no tenemos que imitarlo; sigamos siendo nosotros mismos. Es mi pleito continuo, yo lo digo siempre y me granjeo muchos enemigos en el campo de la danza al expresar esta opinión. Nosotros debemos tener una cara propia ya que tenemos un gran acervo cultural atrás de nosotros. Por ejemplo, las maravillas de nuestra escultura prehispánica; esa manera tan extraordinaria de síntesis formal del cuerpo humano y de animales de una forma tan auténtica y propia de nuestra cultura, no imitaban a nadie y son manifestaciones artísticas tan vigentes que bien podían ser obras del arte contemporáneo con características nuestras.

MO: Creo que todavía no asimilamos ese viaje. De la gente más inquieta y talentosas que nos acompañó en ese viaje yo reivindicaría a Sergio Magaña, dramaturgo. Creo que entendió mucho este viaje, para él fue fundamental. Después de ese viaje hizo obras más intensas, más profundas y más mexicanas, pero no desde el punto de vista del "nacionalismo" que imperaba en esa época.

RR: Pintoresco.

MO: Continúa vigente Sergio Magaña. Emilio Carballido se queda en un cierto costumbrismo, desgraciadamente no ha avanzado. Guillermina Bravo se institucionalizó, se creó toda una infraestructura para sostener un trabajo, un quehacer. Pero en estos años, te lo digo con dolor, no te lo digo de otra manera, a mí me gustaría ver a una Guillermina Bravo compitiendo internacionalmente, después de tanta infraestructura que ha tenido, de tantas oportunidades y de tanta institucionalidad. Yo no siento que Guillermina Bravo esté haciendo nada que realmente trascienda y no me refiero a nuestras fronteras, sino a nuestro propio quehacer local cultural. Ella ha sabido mantenerse, probablemente es un gran mérito, desde luego que no se lo niego, porque subsistir, sobrevivir dentro de un oficio tan difícil, tan duro, es ya una actitud de una heroicidad indiscutible.

RR: Estoy de acuerdo.

MO: En eso, mis respetos a Guillermina Bravo. Pero su aporte como creadora… No podemos estar diciendo que Guillermina haya superado a Galina Ulanova. Ulanova sigue teniendo su sitio y Guillermina Bravo no lo ha logrado.

RR: Se desvió al seguir caminos trazados por Martha Graham, por ir a la técnica de ella. Perfecto, muy bien que te prepares, porque en la danza el cuerpo es un instrumento de expresión, pero una cosa es la formación técnica y otra es tomar el ejemplo creativo como medio expresivo propio, personal.

MO: Sí.

RR: Tiene que ser muy *sui géneris*, muy individual y también ¿por qué no?, muy nacional. Por supuesto que estoy en contra del pintoresquismo o del folclorismo, pero sí tienes que ser tú mismo y no seguir caminos trazados por artistas sajones.

MO: Lo curioso es que tenemos que volver a nuestras raíces para poder entender que todavía no asimilamos ese viaje. Es mi opinión.

RR: Es posible.

MO: Ahora, autocríticamente hablando, aprendí mucho en este viaje. Realicé una exposición que tuvo mucho éxito; se llamó *45 días en China Popular*. Fue muy comentada en esa época. Me reafirmó muchos de mis conceptos y me dio pie para desarrollar los conceptos más importantes que manejo en la actualidad. Sin embargo, tampoco puedo decir que he respondido a esa oportunidad extraordinaria que me dio el destino, por decirlo así, de viajar en circunstancias tan excepcionales en una edad tan oportuna. Todavía no estoy en ese proceso. La cultura no se da por sexenios, no se da por programas escolares, no se da por nada en especial, es una cosa extemporánea que poco a poco va soltando lo que realmente piensas, si algo tienes adentro, si no, pues ¿qué puedes soltar? Claro, si no hay

nada adentro no sueltas nada hacia fuera. Pero es un proceso, estamos en ese proceso y yo siento ese viaje como si hubiera sido hace una hora o hace un minuto. Lo siento tan actual, tan vigente que todavía huelo los aromas de esa maravillosa China que conocimos. Todavía siento el calor de esa cantidad de vodkas con esos camaradas.

RR: Soviéticos.

MO: Moscovitas y esa gente tan maravillosa. Todavía recuerdo una cosa que es impresionante para mí, la Plaza Lenin, o no sé qué, que había treinta mil personas.

RR: ¿No era la Plaza Roja?

MO: No, no era la Plaza Roja, había un tablado, fue en una de las plazas.

RR: Enfrente del Hotel Moscú.

MO: Sí, me puse a cantar y una persona por ahí me subió un papelito y que solamente alcancé a leer en ruso "mucho". Entendí inmediatamente que era lo que me estaba pidiendo, me estaban pidiendo un canción de una señora que se llama Consuelo Velázquez, y me puse a cantar *Bésame mucho*. Te juro que todavía se me fruncen los pliegues del alma… a tantos años de distancia, de que 30 mil estaban allí, cantando.

RR: Sí, qué emoción más hermosa debe hacer sido. Además yo sí te puedo decir una cosa, que a lo mejor tú no lo dices aquí, pero para nosotros fuiste un enorme apoyo, grandísimo. Vamos a suponer que tú no fueras un gran cantante, que no tocaras bien la guitarra, pero el alma y la convicción de tu pintura la vertías allí en tu manera de cantar, echabas toda el alma y toda la emoción. A nosotros también nos apoyó enormemente eso para haber creado ese programa, que nos sentimos obligados a integrar, porque nos lo pidieron en China, en donde el pueblo realmente estaba deseoso de conocer muestro folclor. Así es, fuiste un alma tan importante en esto. Tengo recortes de prensa con fotografías tuyas en donde apareces cantando con Sergio Magaña. Claro, Sergio Magaña era otra cosa muy diferente,

tú le ponías toda el alma, todo el sentimiento. Seguro que tenías que haber levantado ese público que tuviste en la plaza frente al Hotel Moscú, porque de verdad conmovías, porque cantabas con gran emoción, que es más importante que cantar con una hermosa voz solamente.

MO: Mira, allí es donde todavía no aprendemos, allí tocas un punto que estoy tratando de expresar, pero no tengo la capacidad de hacerlo con claridad. Mira, te lo voy a decir de una manera muy a mi manera: hay arte para las ideas y hay arte para las neuronas.

RR: ¡Claro!

MO: Hay arte para… ¿cómo se llaman a todas esas cosas que hay que estar alimentando y que se van muriendo y todas esas cosas, cómo las llaman los médicos? ¡Las hormonas! Te voy a corregir la cosa. Hay arte para las hormonas y hay arte para las ideas. Un arte hormonal podría decir yo, que los cantantes que lo producen, por ejemplo, es Juan Gabriel (risas). Te sacude las hormonas. Yo creo que por más que lo quiera uno negar hay canciones de Juan Gabriel que sí me sacuden las hormonas, o de Agustín Lara en otras épocas, o Tata Nacho. Lo que yo hice en este viaje fue una cosa emocional como tú lo acabas de describir, una cosa hormonal simplemente. Pero hay gente que sólo quiere hacer un arte que sea una idea químicamente, para que nada más se refiera a las neuronas y al pensamiento puro.

RR: Al aspecto técnico.

MO: No técnico. El aspecto conceptual, el aspecto intelectual, un arte intelectualizado. A tales niveles llegan que el arte simplemente te transmite la idea químicamente pura.

RR: Como matemático pero frío.

MO: Si, sí, pero no frío. Yo no creo que Mondrian, por ejemplo, o que Malevich sean fríos, me parece que son artistas extraordinariamente emotivos, conmovedores, conmoventes ¿no?

RR: Pero tienen las dos cosas. Perdóname, los que tú mencionaste combinaron hormonas con neuronas.

MO: Eso es a lo que yo quiero llegar. El día que nosotros asimilemos ese viaje nos vamos a dar cuenta que nuestro reto, al que no hemos respondido, es que no hemos "simbiotizado", no hemos conjuntado lo que es simplemente visceral y lo que es perfectamente intelectual. Yo no rechazo una canción ranchera, ni tampoco, de ninguna manera, rechazo un ballet basado en música serial y de una coreografía perfectamente serial, perfectamente automatizada, computarizada ¿por qué no?

RR: Pero tiene que llegarte.

MO: ¿Por qué no? Por qué no me voy a emocionar si oigo una computadora, por ejemplo, en una coreografía que no he visto, que probablemente ya ha sido hecha, en la que la música es el sonido de una computadora, el cuerpo humano está siguiendo los ritmos, los espacios y todo eso que da una computadora loca. Pero si es nada más el ser por el ser, la forma por la forma, la computadora por la computadora, el esnobismo puro, te juro que me levanto y me salgo. Pero si eso está enfocado en un objetivo de identidad que va a enriquecer más mi identidad, mis preocupaciones, mis angustias, que me va a dar, no respuestas, sino un sólo hecho de solidaridad con mi problemática, con mi ser, con mi identidad, con mi cara, con mi perfil. Te juro que esa es la obra que nosotros no hemos hecho después de ese viaje. Todavía no hay una obra, ni de los pintores, los coreógrafos, los grupos de danza, los dramaturgos: todos los que fuimos a ese viaje. No hemos dado una respuesta después de tantos años.

RR: Nos propiciaron a un cambio. Cuando regresé, hice *Movimiento perpetuo* con música concreta, cambié de puntos de vista, quise abarcar y experimentar otras cosas. Estoy de

acuerdo en muchas de las cosas que dices, pero te diré que para mí el sonido o la respuesta de una computadora puede ser perfecta en cuanto, quizá, a la posibilidad de integrar el sonido, el ritmo, la forma, el desplazamiento espacial, el movimiento. Pero la computadora está programada por el ser humano, todos los programas de computación los crea el ser humano. Creo que el artista puede planear hacer tal o cual cosa y en un momento dado dices "Yo había pensado una equis cosa, pero me late seguir por este otro lado porque es lo que me satisface, lo que me llena". El creador debe unir esto que dices, la sensación, la emoción, con la formación técnica que se tenga, más lo que quiera hacer, más aquello que quiere comunicar. Entonces son muchas cosas que tienen que unirse a la vez para lograr todos estos factores. Pero una obra mecánica hecha por computadora siento que quizá me daría la perfección más no me llegaría a rasgar el interior.

MO: ¡Claro! No sé si viste la puesta en escena de esta obra *La chinche* allá en Moscú, en el Teatro Bolshoi. ¿Te tocó verla? Ahora me acuerdo del nombre del autor. Es uno de los grandes dramaturgos rusos.

RR: ¿De teatro? No.

MO: Hacen que se incendie un telón, hacen un montón de cosas con una audacia, en 1957. Creo que una de las respuestas de todo este proceso que hemos disfrutado, yo no diría sufrido, en nuestras respectivas carreras como artistas, como creadores, una de las respuestas a ese viaje sería, si pensando en voz alta en el terreno de la danza, que integrara la danza contemporánea de México a los ancianos, a los niños, a los recién nacidos. Te juro que yo no he entendido por qué los coreógrafos estudian nada más las posibilidades de movimiento que tiene el cuerpo humano de los jóvenes, y no estudian las posibilidades que tiene el cuerpo humano de un recién nacido. Yo creo que un niño cuando se mueve, conmueve. Conmueven sus movimientos de manos y pies, de boca, de ojos, sus ritmos, los espacios que crea en su cuna o en los brazos de la madre. Esas cosas no han sido explotadas en la danza. En otras épocas se entendía, cuando era la danza clásica, pues lógicamente nunca estuvo capacitada para entender esos estados del ser humano. El ser lo es desde que

es concebido y cuando es un recién nacido ya está danzando, el hombre nace danzando, nace bailando, nace moviéndose y nace con sus propios ritmos.

RR: Bueno, ahora te puedo decir que hay dos obra que tratan precisamente al recién nacido y otra a la etapa fetal. Y son dos obras interesantes.

MO: Si, pero de qué época son.

RR: Recientes.

MO: ¡Ah! entonces voy bien.

RR: Mmm.

MO: Ese es un aspecto. El otro es el de los ancianos. El anciano también tiene su ritmo, tiene sus movimientos, tiene su espacio y no han sido, siento yo, lo suficientemente desarrollados en la danza. La danza contemporánea tiene que tomar todas las escalas del ser humano, desde que nace, crece, se reproduce y muere, por decir esa cosa. La danza se constriñe todavía al bailarín que está en su mayor capacidad física para representar y para expresar. Por eso ves que nacen esas payasadas, esos farsantes como Nureyev.

RR: El virtuosismo quieres decir.

MO: El virtuosismo de Nureyev. Yo abomino a Nureyev, me parece que es la antidanza, yo no voy ir a disfrutar los brinquitos, los movimientos del cuerpo de un señor que no está diciendo nada, que simplemente tengo que ir a admirarle las nalguitas y esas cosas. No, no me gusta el arroz con piloncillo. La danza, yo creo, es lo primero que hizo el hombre dentro del arte. Hace poco estuve en los inicios del Festival Cervantino y en un museo, al inaugurar un evento, al señor gobernador se le ocurrió llevar a un señor de estos que tocan instrumentos electrónicos, en este caso, un sintetizador que comprende a toda una orquesta. Mientras estábamos viendo obras del Quijote y una serie de cosas, este señor estaba

tocando con su aparatito. Pues yo agarré a mi mujer y me puse a bailar en pleno museo delante del gobernador, pues sentí que me llamaba el ritmo que estaba tocando bien, y me valió madres y me puse a bailar; o sea, que cuando tú verdaderamente tienes ganas de hacer algo, lo primero que haces es bailar. No entiendo cómo la danza mexicana después de esa maravillosa experiencia de ese viaje no ha entendido que la danza no es cierto que nada más sea "interpretable y coreografiable" para gente y por gente dotada físicamente. Yo creo que la *Danza de los viejitos* nos da un ejemplo. Claro que son jóvenes que danzan como viejitos, pero ahí hay un elemento muy explotable, ¿por qué la danza popular, la danza folclórica, sí toma en cuenta las diferentes generaciones?

RR: Sí, es todo un concepto diferente el plasmado en la *Danza de los viejitos*.

MO: Si nosotros convivimos con jóvenes, niños, ancianos, con gente de todo el mundo, ¿cómo no hemos respondido a esa maravillosa experiencia? ¿Por qué no hemos enriquecido nuestro arte? Arte en cuanto a sinónimo de comunicación con el hombre, independiente o integrado a sus edades, a sus sexos, a sus problemas. Por eso ves que nos está rebasando la realidad más que nunca. En este momento los creadores en México estamos en una situación de crisis terrible; nos rebasan los acontecimientos, no sabemos, no tenemos elementos de respuesta a lo que sucede, que es mucho más dramático que en los años cincuenta en México. En un momento dado aparece el ballet *Zapata* y tuvo vigencia, era una respuesta; efectivamente, el muralismo era una respuesta, estábamos a la par con la realidad hasta cierto punto.

RR: Veinte años después surge el *Zapata*, pero el tema era aún vigente.

MO: Si, pero ahora estamos atrás de la realidad, atrás de la historia, estamos en los cartones de la historia.

RR: Bueno, dime ¿a qué crees que se deba toda esta situación?

MO: Después de tener experiencias tan extraordinarias nos hicimos pelotas, creo que turisteamos más que aprender en ese viaje, y me integro yo también a esta idea. Creo que fue un viaje más turístico que de aprendizaje. Nos fascinó la China, nos fascinaron las pagodas, nos volvimos locos viendo todo ese mundo que jamás soñamos, nos encantó, nos proporcionó placeres y sorpresas extraordinarias. Yo recuerdo que después de ese viaje en el transiberiano, las hermosísimas bailarinas ya llegaron más gorditas después de no hacer ejercicio (risas) y no les cabían los vestidos que llevaban. Después de las hambres que pasamos en Moscú, no porque no hubiera qué comer, sino por todo el esfuerzo físico que hicimos. Me acuerdo de Sergio Magaña vestido con su atuendo chino de seda, con su dragón y todas esas cosas ridículas, espantosas. Lo que yo hice fue comprarme un sombrero de petate que me encontré allí, también los hacen de palma, y en una ocasión en que yo me iba a dibujar por ahí, todo mugroso, metiéndome en los mercados, Sergio Magaña me dijo, "¡Qué horror!" -él andaba elegantísimo, vestido de túnica China y seda- "químicamente pura, químicamente china" ¡Qué horror! -me dijo- "Ay Mario, tú cultivas el feísmo ¿verdad?" (risas). Pues sí, yo fui a cultivar el feísmo a China; yo fui a dibujar los mercados. Hubo mucho turisteo en ese viaje, tenemos que autocriticarnos un poco. ¿Qué pasa, por qué no hemos hecho aportaciones mayores, por qué no hemos dado respuestas a las condiciones y a las situaciones económicas, políticas, sociales, etcétera, al drama?, ¿por qué no hemos sido capaces de capturar en nuestra obra creadora como coreógrafos, como pintores, como músicos, etcétera, la realidad de nuestro tiempo? ¿Por qué en esa época sí éramos capaces de plantear, por ejemplo, esta cosa de Elena Noriega *Tierra*, el ballet *Tierra*? Había algo, algo que era realidad, era la realidad de la tierra mexicana de aquel entonces.

RR: El problema del Valle del Mezquital.

MO: ¿Qué es lo que pasa entonces? ¿Qué sucedió? Esa es la pregunta, ¿qué nos pasó?

RR: Mira, estoy de acuerdo en parte. Para todos nosotros fue tal novedad, que queríamos verlo todo, como tú dices, turistear. Pero había mucho que ver, admirar, comprender y asimilar posteriormente, y eso influyó en gran parte de nosotros al cambiar algunos puntos de vista en el aspecto creativo, en ser más consistentes con nuestros antecedentes, con

nuestras convicciones, sin olvidar que la humanidad sigue su camino hacia delante y que los aspectos demasiado nacionalistas, por un lado, ya han ocupado nuestras máximas inquietudes, y por el otro lado, no olvidarlas, sino desplazarlas ligeramente hacia un lado para permitir que los avances de la tecnología que nos invaden a partir de la II Guerra Mundial nos acerquen más a la problemática de los países de este mundo, que de una forma u otra nos afecta a todos y nos brinda la oportunidad de conocerla en el mismo instante en que está sucediendo. Todo esto tiene que provocar cambios en nosotros, cambios en los sucesos importantes que van surgiendo en los diferentes países, debidos a factores económicos, políticos, sociales, técnicos y que lógicamente deberán trascender en el arte, transformándolo, cambiándolo. Yo sí creo que hubo algunos cambios.

MO: Claro, claro.

RR: Lo veo en mí, cambié de pronto con este viaje, me alejé un poco más de ese aspecto…

MO: Estetisista.

RR: No, nacionalista, me fui por otro camino un poco más amplio, con una problemática más universal, sin dejar el punto de vista mío como mexicana, ¿me entiendes?

MO: Mmm… ajá.

RR: Yo no sé por qué estás tú… Te siento un poco más escéptico de la cuenta. Creo que la realidad, ni a ti mismo ha sido así como tú la describes. Siento que al regresar de la gira pisaste más alto y que estabas capacitado a realizar una pintura con mucho más impacto, quizá con una nueva forma de comunicación de cuando dejaste México. No me digas que no, aparte de lo que yo sienta, algunas opiniones que he escuchado acerca de tu trabajo me dan esa pauta. No sé qué opinas al respecto.

MO: No, lo que yo estoy haciendo es hacer un planteamiento crítico. Naturalmente, cómo voy a negar que el desarrollo, la evolución de todos los que participamos en ese viaje ha

sido positivo. Son muy pocas las personas que desaparecieron del mapa, normalmente gente vigente y lo seguirá siendo para siempre, como Sergio Magaña. Lo que aprendieron en ese viaje indudablemente les está sirviendo y les sirvió. Hubieran sido otros si no hubieran hecho ese viaje. Probablemente hubieran sido igual de talentosos, pero no hubieran tenido una visión tan universal como la que nos impactó, nos invadió, primero en el Festival allá en Moscú y luego en ese viaje a China. Creo que ese viaje a China es imborrable para todos nosotros y la gente de talento lo sigue expresando, siguen haciendo obra. Mi planteamiento es que podemos ir más allá, ¿por qué no hemos ido más allá? Porque fue mucho más lo que recibimos que lo que hemos dado. Ese es el punto.

RR: Ahí puede ser que esté totalmente de acuerdo contigo.

MO: Que ese punto nos sirva para entender que esas experiencias no mueren, existen permanentemente en nosotros. Por eso te decía anteriormente que para mí ese viaje fue como si acabara de regresar en este momento, como si hace dos minutos aún estaba en China. Recuerdo con memoria de pintor, que es una memoria necesariamente fotográfica, recuerdo escenas, imágenes, te recuerdo a ti perfectamente en muchos momentos de ese viaje. Recuerdo muchas cosas, como si hubiera sucedido hace un momento. Muy bien eso, ahora, ¿qué pasa, hasta dónde realmente ya rebasamos ese viaje o el viaje nos rebasó a nosotros? Ahí está el punto y eso es en lo que a mí me interesa. Porque eso me hace crecer más, continuar trabajando en torno a eso.

RR: Sí, creo que la respuesta comenzó más o menos bien, pero no ha cuajado. Quizá como dices, nos cortaron de tajo en Bellas Artes y en la danza no se puede crear sin el material, que en este caso es el material humano. Y con muchas carencias hemos hecho una coreografía, más tarde otra, y luego otra, y así ha faltado la posibilidad para muchos de nosotros de tener una continuidad creativa que fuera madurando cada vez más.

MO: Me acuerdo muy bien de toda esa lucha del Ballet Contemporáneo para no desaparecer.

RR: Considero y creo que todas las personas creadoras superaron en algo lo que ellos producían, que quizá la respuesta no es la que uno quisiera y desease. Tú ves que existe la posibilidad, más bien, la potencialidad, pero por muchas razones que se entretejen en el aspecto creativo de la danza, se ve impedido, y con claridad y tristeza aprecias que debería llegar mucho más lejos y eso no se logra. Habría que olvidarse del aspecto mecánico, técnico, como factor primordial y exclusivo, así como de la pretensión de alcanzar un nivel universal solamente porque se han seleccionado temas que pueden ser comprendidos por cualquier ser humano; olvidarse por completo en la creación coreográfica de que somos mexicanos, quizá por el temor de caer en el pintoresquismo, cuando este valor se ha perdido en lo más profundo de nosotros y se ataca superficialmente. En otros casos, por quedarse en ese medio tan nacionalista y perder de vista este cambio tan tremendo que ha sufrido el mundo entero con la aportación tecnológica de los últimos treinta o cuarenta años. Siento que hay muchos aspectos en los que tienes razón y en ese contexto lo acepto, que deberíamos ser a la vez más mexicanos, mucho más universales, más técnicos y olvidarnos de lo que es pintoresco. Trascender si es factible por nuestra producción coreográfica a nivel universal, sin dejar de ser mexicanos, ni imitar caminos seguidos por coreógrafos del extranjero que han alcanzado grandes éxitos, aunque sí podamos recoger, asimilar y transforma las influencias recibidas.

MO: Sí, lo que comentaste antes, de no perder jamás nuestra propia cara. Estoy totalmente de acuerdo contigo, Rosa. Además, pienso que no es una actitud pesimista sino una actitud de acicate, de que estamos vigentes, de que continuamos con esa lucha. Creo que fue un viaje trinchera, fue un viaje de pertreches, que nos dan todo ese instrumental con el que hacemos nuestro trabajo intelectual y también nuestro trabajo de oficio, lo que tú llamas técnica, que es tener un arma muy pulida, muy eficiente, muy bien trabajada, pero la puntería depende de nosotros, no del arma ¿no? ¿A quién o a qué le vamos a tirar? Eso es lo que todavía no aprendemos, y eso es de lo que todavía tenemos grandes posibilidades de aprender. Una de las cosas para rematar así todo lo que me viniste a sacudir, cosa que te agradezco muchísimo, es algo muy simple, es una última reflexión: ¿hasta qué punto nosotros queremos rescatar los territorios perdidos en estos años que siguieron a la gira?

Sobre todo en los años sesenta que perdimos una gran cantidad de territorio, nos vino todo ese cosmopolitismo tanto en danza como en artes plásticas, en cine…

RR: En música.

MO: Sí en música. Para qué vamos a dar ese pequeño paso atrás y hasta qué punto tenemos preparados los dos pasos adelante para rescatar lo más valioso, o hasta qué punto este trabajo que tú estás haciendo es inútil, si ya no tiene caso y queremos que se pierda la memoria de nuestra historia. Yo creo que el trabajo que estás haciendo es valioso en cuanto a que tú nos estás refrescando la memoria en función de enriquecer la memoria de los jóvenes, la gente que está buscando una orientación y que se está haciendo la pregunta lógica "¿Qué hicieron antes, qué sucedió, qué pasó?", y que se sienten totalmente desnudos y que creen que van a empezar desde el principio, cosa que no es as. Hay todo un trabajo previo, realizado bien o mal, pero que lo hemos realizado nosotros y que tiene que ser reconocido; hay una serie de conceptos y de ideas que pueden ser obsoletas, pero que también hay un montón de cosas que tienen una vigencia extraordinaria.

RR: Pues yo creo que así es, que es importante, como decía José Limón, resbalar dos escalones para saber de qué manera vas a dar los tres siguientes pasos de una manera más firme para poder seguir en la escalera y camino hacia arriba, siempre. No se tiene éxito continuo en las obras, no siempre las cosas salen como se pretende.

MO: Sería aburridísimo.

RR: El chiste está en no dejar esta lucha continua y eterna; aprender y conformarse que a veces se resbala un escalón y luego posiblemente se pueden subir dos o tres. Mario, a mí me parece importantísimo el tono que esta charla ha tenido, es quizá otro nivel de las que he realizado, más intelectual, menos descriptiva, considero que es una de las más ricas que he logrado. Ahora vamos a ponerle el toque alegre y ligero puesto que me dijiste que querías comentarme unas cuantas anécdotas. No se de qué lugares, pero si lo crees oportuno e interesante, estoy lista para escucharte.

MO: Bueno, hubo muchas, te voy a contar una de ellas. Imagínate, metidos siete días en un tren.

RR: Nueve.

MO: Nueve, perdóname, se me hicieron siete a mí, más bien, se me hicieron cinco. Es que con tanta hermosura, con tantas mujeres hermosas rodeándonos. Los únicos que éramos medio machines éramos tres, eran, ¿cómo se llaman los que acabas de mencionar?

RR: Pepe Solé, Dagoberto Guillaumin?

MO: Ah sí. Entonces éramos cuatro: Pepe Solé, que iba casado, Dagoberto también, Juan Casados que iba soltero a pesar de que se apellida Casados, y…

RR: El Director de orquesta, Jorge Delezé.

MO: Y yo. Bueno, del otro no me acuerdo bien de su nombre, pero ese ni cachaba, ni pichaba, ni dejaba batear (risas). Andaba como desnutridón, como que no tenía muchas ganas de dormir (risas).

RR: Bueno, pero sí es más varón que otra cosa, bueno, macho como tú dices.

MO: Sí, era varoncito, pero como que no tenía más que ganas de dormir, o no sé, muy pálido, muy verdoso. Pero lo que andábamos vigentes éramos Juan Casados y yo. Entonces, pues caray, imagínate tú con tanta belleza en ese tren transiberiano, nueve días, comiendo nada más y bueno, pues eso fue bellísimo. Pero te voy a contar una anécdota que fue muy chistosa. ¿Te acuerdas que andaba yo de travieso por todos los gabinetes del tren todo el tiempo?

RR: Puede ser que sí.

MO: ¿Te acuerdas? Fue por lo siguiente: como recordarás Dagoberto estaba encargado de distribuir los gabinetes del tren, así lo hizo. Estaba recién casado con Beatriz Flores y ese viaje fue propiamente su luna de miel. En Moscú recordarás que nos pusieron a los varones en un dormitorio y a las mujeres en otro; entonces, pues no había relación de ninguna especie porque no había dónde.

RR: Bueno, tengo idea que los cuartos eran para cuatro personas. Quedaron Pepe, Guillermina, Dago y Beatriz, y claro, la situación era algo complicada.

MO: Bueno, en el mismo cuarto ¡qué horror! Entonces se hace el viaje y estos matrimonios hicieron sus planes para pasarla magníficamente bien cada uno y felices. A quien comisionaron fue a Dagoberto para distribuir los gabinetes. Dagoberto hizo su lista y naturalmente se reservó uno para él y Beatriz y a disfrutar felices su luna de miel durante nueve días del viaje, con todo derecho. Pero a Dagoberto se le olvido un pequeño detalle, que yo también iba en el viaje y no tenía yo cama en dónde dormir, entonces tuve que meterme en su gabinetes, era espantoso. El pobre de Dagoberto me echaba unos ojos de pistola, y yo lo decía "Si la culpa es tuya, a ti se te olvidó, eres el que distribuyó los cuartos, qué culpa tengo yo. Voy a tener que dormir allí con ustedes. Hagamos un pacto, hagan ustedes el amor hasta la una de la mañana, mientras me pasaré recorriendo los gabinetes del tren. A ver qué hago y cómo me divierto en todo el tren" (carcajadas). Te acuerdas que yo me pasaba todas las noches con mi guitarra haciendo travesura y media hasta que cambiamos de tren y los chinos nos llamaron la atención a Juan y a mí a través de Elena Noriega y Guillermina Bravo, que porque éramos unos perversos y andábamos metiéndonos en todos los gabinetes de las señoras y de todos. ¿No te acuerdas de eso?

RR: No, no me acuerdo.

MO: Lo que sucede es que yo no tenía dónde meterme mientras les daba "chance" a Dagoberto y a su esposa de disfrutar su luna de miel; al menos hasta la una de la mañana, luego ya me metía de puntitas, lo más cuidadoso y silencioso posible.

RR: Esta anécdota no me la sabía, yo pensaba que como Juan y tú hicieron amistad…

MO: ¿Pues cómo te la vas a saber? Si me pasó a mí, no a ti (risas).

RR: Pero se me hace muy gracioso, pensé que Juan y tú andaban juntos todo el tiempo y de pachanga con nosotros porque se divertían mucho.

MO: Pues claro que nos divertíamos horrores.

RR: Estábamos veinticuatro horas juntos todo el tiempo y el día se nos hacía más corto, divirtiéndonos, cantando, platicando y…

MO: No, no me digas, no entres en detalles, simplemente fue muy hermoso y quiero explicarte ahora, después de tantos años, el por qué andaba yo rondando hasta la una de la mañana todos los gabinetes, es que les estaba dando "chance" a Dagoberto y Beatriz que realizaran su luna de miel (carcajadas). Fue por ser considerado con Dagoberto que metió la pata y no me contó y luego tuve que meterme en su camerino.

RR: Bueno, óyeme, tú como persona de las artes plásticas, porque se me pasó preguntarle a Mario Vázquez, a lo mejor tú te acuerdas. En Nankin fuimos a visitar un museo de obras gigantescas en piedras, figuras de animales que databan de no se hace cuántos siglos ¿te acuerdas?

MO: No, no me acuerdo.

RR: ¿No fuiste?

MO: No.

RR: Bueno, le preguntaré a Mario Vázquez. Yo quería saber cuál era el nombre del lugar. A mí me pareció fabuloso.

MO: Yo vi esculturas gigantescas. Pero recordarás que yo nunca iba a las excursiones de grupo, por una razón: en las mañanas le preguntaba a Mr. Li, el intérprete más grande, el nombre del hotel y el del teatro en que actuaríamos en la noche. Cuando me apuntaba en chino los nombres del hotel y del teatro, yo me iba todo el día a las calles y a los mercados, a los barrios de los lugares donde andábamos con una libretita y me ponía a dibujar todo lo que veía. Ya en la noche me presentaba en el teatro. Yo no disfruté, preferí perder todas esas programaciones que hicieron, en las que indudablemente habría aprendido muchísimo como todos ustedes, pero preferí meterme a los barrios, a las calles y a todos esos lugares a dibujar. Te quiero decir que traje de China cerca de dos mil dibujos, que me sirvieron para hacer una exposición; no expuse los dibujos, pero fueron la base para desarrollar la exposición.

RR: Pero me acuerdo que también se presentaron dibujos hechos en China.

MO: Sí, claro, también hice una selección de los dibujos que hice y la expuse. Yo todavía tengo en mi archivo como cien o ciento cincuenta dibujos de China, de los que me quedaron en ese tiempo, los otros los he vendido. En fin, preferí lanzarme a dibujar por todos lados, razón por la que me compré mi sombrero de petate y andaba todo mugroso, sabiendo que perdía, por otro lado, la oportunidad de gozar esas excursiones culturales que indudablemente fueron muy valiosas.

RR: ¡Claro! Dime qué comentarios puedes hacer de tu experiencia en la visita a la Muralla China? ¿Ahí sí fuiste con nosotros?

MO: Claro que sí.

RR: Así como la visita que hicimos al lugar en donde se encontró lo que llamaron 'El hombre de Pekín'. ¿Qué recuerdas de eso?

MO: Lo de la Muralla, su monumentalidad, me hizo reflexionar sobre algo que deseo de corazón que no exista; como obra es una obra grandiosa, pero esa división en este

momento, y en esa época también. La Muralla China es una muralla eterna, es un pensamiento ahora, es un pensamiento no abstracto, es un espíritu más que un cúmulo de piedras colocadas, construidas, labradas, como un desafío extraordinario del espíritu humano a la naturaleza entre montañas y todo eso. Pero es una maravilla que divide el espíritu.

RR: Lo aisló totalmente, tanto culturalmente, de todo lo chino hacia el exterior, como evitó la posibilidad de una invasión cultural del exterior hacia China.

MO: Bueno, pero era necesario, como de otra manera es el muro de Berlín, que se tuvo que construir así como se tuvo que construir la Muralla China. Pero esas cosas yo deseo que desaparezcan en función de la comunicación del hombre. Naturalmente que cuando es necesario construir una muralla, hay que construirla. Creo que cuando existe una persona con la que ya no existe nexo alguno, pues se construye una muralla para que no te toque, para que no te dañe, para que ya no te moleste; le llaman socialmente divorcio a la separación de la pareja. Tú construyes tu muro aunque te duela y aunque quieras mucho a la persona, pero para que ya no te siga haciendo daño tienes que construir un muro en la mente, para que no hieran las saetas, ni los golpes que te pueden matar. Entonces es un hecho del espíritu, es un hecho de reflexión y heroico esa Muralla China.

RR: Actualmente tenemos otro tipo de divisiones, las divisiones políticas que crean a los diferentes países.

MO: Claro, tenemos la zanja esa que están construyendo, no sé si ya la terminaron, entre Estados Unidos y México, son cosas como muralla-zanja también.

RR: Son cosas como te decía, que me parece terrible que el ser humano se separe de tal manera, sobre todo cuando geográficamente hay tantas relaciones, tantas similitudes en sus necesidades como seres humanos, en sus pensamientos, en su vida, pero la política señala colores de piel, herencia.

MO: La mala política, no la política, la mala política.

RR: Bueno, la mala política.

MO: La política para mí, Reyna, es el arte del siglo XXI. La política es un arte, no lo estoy inventando, eso lo han dicho muchas personas. Lo que yo sí digo es que la política es el arte del siglo XXI. ¿En qué consiste ese arte?, en todos los elementos de creación que existen para ser un gran político hay que ser un gran creador, un gran comunicador; para ser un gran político se requiere tener una vitalidad extraordinaria y una capacidad técnica, de oficio, de ciencia, de filosofía. Excepcional. La política, dicha a la manera como la decimos nosotros los mexicanos, es peyorativa. La decimos así porque nosotros hemos padecido, después de Juárez, mala política, hemos hecho mala política, muy mala política. En la época de Cárdenas hubo una política que parecía que iba a crear cultura, incluso una cultura política. Pero vienen los avatares de la Segunda Guerra Mundial y Cárdenas tiene la necesidad de entregarle el poder a un pendejo; luego todos los demás vinieron y crearon ese tobogán que estamos sufriendo hasta ahora en la que ya no es mala política, sino que cada vez es peor política. Pero así como hay mala danza, mala pintura, haya mala política, pero no le vamos a echar la culpa a la danza o a la pintura.

RR: Quizás a nosotros mismos, de aceptar situaciones y de no hacer algo efectivo que trascienda, quizás todos en conjunto, porque aisladamente es inútil la lucha.

MO: ¿Pero qué vamos a hacer? Si levamos tantos años, tantos decenios de despolitización.

RR: Sesenta años.

MO: O sea, la culturización política del pueblo mexicano ha consistido en desculturizarnos políticamente, no nos han creado una cultura política.

RR: A la autoridades no les conviene ¿cómo le van a hacer?

MO: Pierden el poder. Si así tan nacos que somos políticamente hablando...

RR: Todavía podemos dar patadas de ahogado.

MO: Les ganamos el poder a esa gente. Tuvieron que hacer la transa que hicieron para mantener el poder. Imagínate que fuéramos un pueblo politizado. Yo quisiera reivindicar el concepto de política y lo hago de esta manera, lo vuelvo a repetir, "La política es el arte del siglo XXI". Tú y yo vamos a vivir el siglo XXI y vas a ver que tengo razón.

RR: ¡Ojalá! Yo sí que lo anhelo, quiero, hasta a veces me digo que no me importaría con todo lo que ya he vivido, perder la vida. Pero por una lucha que propiciara, provocara y aportara un cambio. Tú ves que estamos metidos, encerrados en un hoyo, en un callejón sin salida y que habrá que hacer algo importante, trascendente, explosivo, para que las cosas puedan transformarse en este país.

MO: En ese sentido podemos retomar algo de lo que hemos platicado en cuanto al por qué no hemos avanzado en nuestros recursos creativos, en nuestros trabajos disciplinarios de arte. Tienen que ver mucho las situaciones de apoyo del Estado, siempre que el Estado lo ha hecho, el arte florece con mayor…

RR: Fuerza.

MO: Piensa en el Renacimiento, piensa que sin el Vaticano no hubiera existido Miguel Ángel. Para acabar pronto ¿qué es lo que ha sucedido?, que el Estado mexicano se ha desentendido totalmente del apoyo. No se trata de que el apoyo se de bajo consignas y que llevemos un arte a beneficio, como propaganda, del sistema que nos está auspiciando. Simplemente debe dar su apoyo para el desarrollo del arte, deben tener además la capacidad de discernir entre creadores valiosos para apoyarles; qué es en contra o a favor del sistema, o que es apolítico, o que es abstracto. Si es una buena proposición ¿por qué no apoyarla? Cuando perdió el apoyo oficial, el desarrollo de la danza mexicana entró en crisis; cuando el muralismo perdió el apoyo oficial también entró en crisis. Me refiero a crisis económica,

y claro si los creadores no tienen espacios, materiales, forma de vivir, por más talento que tenga ¿qué quieres que hagan?

RR: Nada en el campo creativo.

MO: No puede hacer nada.

RR: Todavía el pintor, el músico, el literato pueden hacer algo en su casa, pero el coreógrafo no puede hacer nada si no tiene el material humano.

MO: El pintor sí, pero el muralista tampoco. Yo soy muralista, pinto cuadros de caballete porque vivo de eso, lo hago bien, lo vendo bien porque soy buen pintor, pero mi verdadera vocación y mi verdadera inquietud, lo que tengo que decir, requiere de grandes espacios, pero si no hay patrocinio no puedo hacerlo. No voy a ir a las calles a pintar muros, porque eso no es cierto, para mí no es cierto, para otros cuates que pintan casas, quizá hasta más vitales por cierto.

RR: Los de Tepito por ejemplo.

MO: Hasta más vigentes quizá, pero es otra cosa, es plausible, pero lo que yo quiero hacer es otra cosa.

RR: Bueno Mario, sé que tienes otros compromisos. Quizá en otro plan y en otra ocasión me gustaría intercambiar opiniones que para mí son saludables, son muy ricas.

MO: Cuando quieras comemos o cenamos aquí o en tu casa, somos vecinos.

RR: Para cerrar esto, te agradezco muchísimo esta charla contigo, que ha tomado otro tono, no ha sido anecdótica, no ha sido cronológica, no es solamente hablar del público, sino de ideas y conceptos y compartir esto con una persona como tú. De veras, considero que ha sido muy enriquecedor.

MO: Pues qué bueno Rosa, qué bueno. Esto merece que nos tomemos la del estribo.

RR: Muchas gracias.

Charla de danza con Rocío Sagaón, conducida por Rosa Reyna, Jalapa, Veracruz, mayo de 1990. Transcripción de Rosa Reyna.

Rosa Reyna: Rocío, muy buenas noches. Para mí es un enorme placer estar aquí en tu casa. Será una de las grandes satisfacciones poder entrevistarte, recordar bellas épocas contigo amiga entrañable y extraordinaria artista. Ya comenté contigo cuál es el objetivo de esta investigación que estoy trabajando con el Cenidi Danza y la información que requiero de tu parte, y de la mayor parte del grupo que fuimos a la gira por Europa y Asia en 1957 (hoy en día grandes personalidades del mundo cultural mexicano), que conformamos en aquel entonces el Ballet Nacional Contemporáneo de México. Siempre he tenido la convicción, desde que inicié este trabajo, que no podría prescindir de tu testimonio directo en diversos aspectos. El primero de ellos es como organizadora de esta gira tan importante y trascendente.

Rocío Sagaón: La gira se organizó, diciéndolo metafóricamente, como cada grano de arena se va juntando en la playa. Algunos entusiasmados por el Festival de la Juventud realizado en Rumania, al ver el éxito que tuvieron nuestra danza folclórica y la danza moderna de esa época, empezamos a prender el fuego interno de cada uno de los compañeros. Organizamos un grupo iniciado por Guillermo Arriaga, Evelia Berinstáin, Alma Rosa Martínez y yo, que se llamó Ballet Contemporáneo (BC); de todos estos miembros quedé yo nada más. Con Adriana Siqueiros y entusiasmadas por la idea de ir al Festival de la Juventud en Moscú, acudimos a otras personas, que fueron Rosa Reyna y Elena Noriega, e invitamos a todos los que estaban trabajando en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) para reunir coreografías ya realizadas anteriormente, otras nuevas y también un programa de folclor; por eso invitamos a Héctor Fink para que nos ayudara en la parte folclórica. Empezamos a hacer trabajos para reunir fondos para los pasajes.

RR: Te quiero preguntar por qué teníamos que reunir fondos para los pasajes de ida.

RS: El Festival de la Juventud tenía como condición que todos los invitados tenían sus gastos pagados allá y boletos de regreso para un cierto número de personas. Como te decía, el grupo que fuimos haciendo fue de granito en granito hasta formar una gran playa que finalmente terminó en treinta y ocho personas. Entonces el Festival ya no podía pagar a todos ese viaje de regreso. Así que organizamos que en cada país que visitáramos nos fueran dando la cantidad de dinero de dos o tres boletos de regreso a nuestro país. Fue cuando surgió el entusiasmo del Ballet Nacional de unirse a nosotros y poco a poco fuimos armando programas de manera independiente. Nosotros, el BC, logramos reunir obra plástica de amigos pintores, escultores y artistas amigos, y venderla; también tuvimos el apoyo de amigos amantes de la danza que nos ayudaron para que fuera posible realizar este viaje. Adriana y yo nos ocupamos de escribir cartas invitando a estas personas a colaborar para que nosotros pudiéramos representar a nuestro país lo más digno posible.

RR: Quisiera aclarar una cosa. Con lo que dijiste pareciera como que el Ballet Nacional de México (BNM) y el Ballet Contemporáneo Compañía Oficial del INBA integrábamos un solo grupo. ¿Recuerdas exactamente cómo estaba la situación?

RS: Sí claro, trabajábamos independientemente. El BNM por su parte, ya tenía hecho un programa, que era con el que se presentaba en México, sin pensar en el Festival. Nosotros fuimos preparando nuestro programa con miras al Festival y desde luego con mucho más anticipación que el BNM. Al salir de México íbamos como dos grupos completamente independientes; fue hasta el Festival en Moscú que nos reunimos los dos, además de otras personas, para juntar nuestras energías, y sobre todo para presentar el programa folclórico que hicimos conjuntamente con música, danza y trajes tradicionales mexicanos.

RR: ¿Por qué decidimos unir al grupo? ¿Qué invitaciones surgieron, o existían previamente? ¿Cómo estaban los arreglos que según tengo entendido Adriana y tú habían iniciado a través de las relaciones que David Alfaro Siqueiros les había proporcionado y que habían surgido por los recientes viajes que había realizado por Europa, Oriente y la India?

RS: Las relaciones públicas fueron muy importantes, porque así como Alfaro Siqueiros, hubo otras personas que nos ayudaron y nos apoyaron, como…

RR: Miguel Covarrubias.

RS: No, Miguel no, Miguel ya se había muerto. Estaba nada más nuestro querido amigo que ahora también ya está muerto, Wolfgang Paalen; él nos extendió una serie de cartas para relacionarnos con gente en Italia, Alemania, en la India que no llegamos a ir. Él pensaba que después del Festival nosotros podríamos hacer un viaje por todo el mundo, cosa que no se logró, pero gran parte de la gira planeada sí se hizo, que fue una gira que duró siete meses y que de hecho el Ballet Contemporáneo la planeó, la trabajó y llevó a cabo. El Ballet Nacional se unió a nosotros allá en Moscú durante el Festival y es así como unimos nuestra energía y nuestro arte para representar a México.

RR: ¿Tú recuerdas cómo estuvo la invitación o más bien cómo se logró el viaje a China?

RS: Estando nosotros en el Festival y después de haber visto una de nuestras funciones, la delegación China vino para invitarnos a visitar su país, ofreciéndonos estar allí dos meses. Ponían a nuestra disposición un tren, el transiberiano, que sería el que nos conduciría por las diferentes ciudades de China a donde iríamos. Todo esto era una maravilla para nosotros porque ese tren se convirtió en nuestra casa, ¿verdad?

RR: Sí. Nuestra casa, prácticamente ahí vivíamos. Gran parte de la gira por China vivimos ahí.

RS: Ahí dejábamos nuestras cosas, nuestras pantuflas que nos regalaron, y estábamos acogidos en todas partes maravillosamente; nos daban las comidas que deseábamos, a tal grado que a mí me daba mucha pena que cuando ofrecían comida china algunos del grupo quisieran comida occidental.

RR: Sí

RS: Entonces les daban unas sopas rusas tremendas, qué bueno, son detalles. El caso es que el entusiasmo que a los chinos les despertó nuestro trabajo, los hizo invitarnos y así pudimos hacer este viaje.

RR: Mira Rocío, insisto en mi pregunta porque Adriana me comentó que su papá acababa de regresar de China, que él tenía unos contactos y que se los había pasado a ustedes para iniciar algunos trámites que nos darían la posibilidad de ir a China, y que quedaron que esto se consolidaría cuando la delegación de jóvenes chinos nos buscaran en Moscú. Pregunto: ¿hay algo de eso o son ideas que se me han fijado a través de las entrevistas, o son ideas de Adriana y de algunos otros? Y con Mao Tse-tung, también.

RS: Mao Tse-tung, claro, qué maravilloso, qué orgullo. Además qué fantástico para nuestro país que fuimos recibidos tan bien. O sea, que lo que dice Adriana es totalmente cierto, hay que darle su crédito a cada quien y yo creo que desechamos la invitación a Alemania porque estábamos invitados a China. Desde luego que fue difícil escoger porque no queríamos despreciar esa invitación de los alemanes, pero en ese momento China era una meta tan importante que decidimos ir allí.

RR: Qué bueno que mencionas la invitación a Alemania porque estando en Rumania me vine a enterar a través de una carta en donde se preguntaba qué había sucedido con este Ballet Contemporáneo que no había cumplido con el compromiso que existía para realizar una gira por Alemania durante dos o tres semanas. Adriana me dijo que ella no estaba enterada si habían contestado o no, que a lo mejor esto se había consolidado en Moscú o algo así. ¿Qué puedes decirme acerca de esta proposición? Lo acabas de mencionar y esto me interesa mucho, Alemania, la India que tampoco se hizo, qué hay de todo este asunto.

RS: Estando aquí en México, antes de ir a este viaje maravilloso, el contacto se hizo a través de Clarita Purcett, Procett, Prucett [Porset], creo que así se apellidaba, la esposa de este pintor muralista mexicano que se parecía mucho a Benito Juárez, en este momento no me acuerdo del nombre pero al rato me voy a acordar

RR: Ay sí. Jesús Gómez, no González [Javier Guerrero].

RS: No, no. luego me acuerdo. El caso es que por parte de ella se hizo esta invitación; los alemanes se entusiasmaron mucho y les mandamos programas.

RR: Sí, programas editados especialmente para esta gira con el repertorio, bailarines y demás personal que iría.

RS: Exactamente, con todos los ballets que llevaríamos, pequeñas fotografías y un breve currículum de cada uno y ellos se entusiasmaron bastante. A la India mandamos, más bien dicho, le escribimos a la familia de Mrinalini Sarabai quien era muy amiga de Wolfgang Paalen, también a nuestro amigo Satish Uyural que vivía en Delhi (sigue viviendo en Delhi), y a través de ellos íbamos a hacer los arreglos para estar en la India. Ya no hicimos nada porque finalmente era abarcar demasiado y pensamos mejor dejar esto para otra ocasión. Efectivamente las relaciones públicas que se lograron eran muy importantes y pienso que el Ballet Nacional se aprovechó de todo esto, de nuestros contactos y se unió a nosotros; estuvo muy bien porque nosotros no deseábamos desechar a nadie, al contrario, estaba abierta esta oportunidad, era para todos los que quisieran estar en ese Festival. Después de China regresamos a los países del Este de Europa. Comprobamos que nuestra danza mexicana moderna y folclórica seguía gustando muchísimo y en cada una de las ciudades íbamos reuniendo el dinero para comprar los boletos de regreso a México de cada uno de los miembros del grupo, o sea que cuando la gira terminó todos los bailarines del Ballet Contemporáneo teníamos resuelto el problema del regreso a casa. El Ballet Nacional no, algunos de los elementos de esa compañía no habían solucionado este problema, tan es así que algunos se quedaron atorados en París esperando a que sus familiares les dieran la mano para regresar.

RR: Hace un momento tu marido George Vinaver me estaba comentando y creo que tú también, que tuvieron que alojar a varios de los bailarines del Ballet Nacional que ya no tenían forma de mantenerse en París.

RS: Sí, Guillermina Bravo nos pidió que los apoyáramos porque ella pensaba regresar a México para conseguir el dinero con los familiares de cuatro o cinco bailarines que estaban en París y que no tenían aún su pasaje de regreso a México. Así que nosotros con mucho gusto los hospedamos en la casa del hermano de George, en el laboratorio de George y en la casa del papá. Estuvieron allí bastante tiempo y muchas veces estábamos desesperados porque estos pobres muchachos no recibían nada y no tenían dinero ni para comer. Entonces George les preparaba unos espaguetis deliciosos (risas) para que no sufrieran, y ahí la pasaron bien, muy contentos.

RR: Mencionaste algo que para mí es muy importante. Me gustaría que me dijeras algo acerca del repertorio y del grupo de bailarines que fueron al Festival que se realizó en Bucarest, Rumania, ¿quiénes iban y cuál fue el repertorio?

RS: Nada más éramos Guillermo Arriaga, Antonio de la Torre, Olga Cardona y yo, éramos cuatro nada más. Me he enterado que al siguiente Festival fueron Federico Castro y su grupo de la Normal.

RR: ¿Qué no iba con ustedes Alma Rosa?

RS: No, no, ella estuvo invitada para el de Moscú pero a la mera hora no se animó porque tenía mucho temor que después ya no la iban a recibir en los Estados Unidos (risas).

RR: Igual que Martha Bracho y Raquel Gutiérrez.

RS: Sí, les dio miedo, dijeron "Ir a los países socialistas ¡qué horror!". Les dio mucho temor el pensar que después de la gira no los iban a dejar entrar en los Estados Unidos. Cosa que totalmente cambió. El caso es que al festival de Rumanía fuimos los cuatro y los cuatro nos lanzamos a bailar folclórico y danza moderna. Para ese Festival hicimos especialmente *Zapata* y Alma Rosa hizo una coreografía que se llamaba *Ox panixtli*, yo hice una que se llamó *EI ánima sola* y también preparamos danzas folclóricas que tenían que ver con los viejitos de Michoacán, otros de Jalisco y por supuesto los huapangos de

Veracruz, así que con esos dos programas íbamos a bailar a toda clase de foros al aire libre y adentro de algunos teatros. A donde fuera. Realmente gustó mucho. El *Zapata* gustó muchísimo.

RR: Ahora deseo tu opinión sobre la importancia que le das a esta gira, ¿qué trascendencia tuvo en el área de la danza y en las otras áreas artísticas, de acuerdo con los demás artistas que nos acompañaban?

RS: Pienso que culturalmente fue muy importante para México, que un grupo de mexicanos pudimos representar dancísticamente a nuestro país. Constaté que muchos de los que nos recibieron aquí de regreso estaban encantados del trabajo que realizamos. Muchos intelectuales, escritores como Emilio Carballido, Sergio Magaña, músicos como Rafael Elizondo, que ya está muerto el pobre, también el director de orquesta Jorge Delezé, Mario Orozco Rivera pintor y que además cantaba y representaba a México no sólo con las artes plásticas sino con música mexicana que él tocaba y se acompañaba con la guitarra. Todos los artistas que fuimos nos enriquecimos mucho con estas experiencias y pudimos aportar posteriormente cada uno en su área, a su manera, a su ritmo, a su alcance. Un fruto que inclusiva ahora sigue siendo muy bueno. Considero necesario que la gente recuerde esto. Hay cosas muy positivas y muy fuertes que no se deben olvidar.

RR: ¿De qué manera crees que haya trascendido? ¿Cómo nos puede haber enriquecido a nosotros los creadores que fuimos a esta gira, ahora formadores de jóvenes?

RS: En primer lugar se amplió en nosotras la capacidad de ver la danza de otros países, de analizar diferencias y similitudes con la nuestra, se amplió nuestra creatividad, también pudimos ser mejores maestros al transmitir lo que nosotros habíamos aprendido y todos estos alumnos de hoy en día creo que han recibido de nosotros todo esto, ya sea en forma directa o indirecta. Pienso que ahí esta la gran trascendencia. Es posible que no hiciéramos la difusión necesaria porque no teníamos quizá la capacidad para hacerlo, pero sí hubiera sido preferible, así como lo hace Cuevas (risas) pues hubiese sido reconocido en todas partes ¿no?

RR: Ya te das cuenta que hay artistas y "artistas" que se administran tan bien, que sacan más provecho de su difusión y publicidad personal que del valor de la obra. Eso es algo que verdaderamente está muy alejado del artista auténtico y valioso. Tengo ya más o menos la crónica de la gira, pero ojalá que recuerdes otros aspectos, como las funciones que dimos en diversos lugares. Hace un momento comentabas la manera de cómo se fueron identificando con nuestra danza en países, ciudades y poblaciones tan diferentes a nosotros. Dimos tantas funciones y tuvimos la oportunidad de verificar cómo la gente se identificó con nosotros a través de nuestra manifestación dancística. ¿A qué crees tú que se deberá esta identificación?

RS: En primer lugar la danza moderna que nosotros llevábamos tenía raíces muy claras de nuestro país. Recuerdas que llevábamos por ejemplo *La Manda* con un tema tan mexicano, que no pudo ser de otro país más que de aquí; *Tonantzintla*, que fue una recreación de la coreografía de José Limón, y a mi se me dio la tarea de rehacerla y gustó muchísimo, al grado que los chinos hicieron una escenografía a su manera, pensando en el barroco mexicano con influencia oriental, con nubes y estrellitas, pusieron las pirámides del Sol y la Luna (risas), pusieron además el Popocatépetl y el Ixtaccíhuatl. Bueno, hicieron lo que quisieron. También recuerdas que hicieron una escenografía para *La Manda*.

RR: Ah sí, pero eso fue en Moscú.

RS: Sí, porque nuestras escenografías no habían llegado a tiempo. Entonces ellos lo solucionaron en un dos por tres. Eso fue muy bonito porque significaba de cierta manera el aprecio a nuestro trabajo, razón por la cual nos daban su apoyo para que esto se realizara, además les interesó hacerla en cine, ese director ruso ¿cómo se llama?

RR: Gregorio Vasilievich Alexandroff.

RS: Sí, él que con tanto entusiasmo filmó nuestro trabajo. Bueno, lo importante es lo que llevábamos, que era el tono tan claro de las raíces culturales mexicanas dentro de la danza moderna, que ahora se llama contemporánea y que desgraciadamente no se ha continuado

en forma muy clara. Bueno, de alguna manera no se pierde, porque somos mexicanos y aunque nadie quiera, surge por sí solo, pero no en la forma tan clara y precisa como el camino que habíamos iniciado. Yo creo que eso es lo que más interesó a los países en donde estuvimos, en Polonia, Rumania, inclusive en los países del otro lado como en Italia, que allí estaban fascinados porque de alguna manera se identificaron con los mexicanos y claro, en China, donde les sorprendía mucho la forma en que nosotros nos movíamos y a nosotros nos sorprendía cuando ellos se movían, porque estaban en ese cambio de las mil flores que inició Mao Tse-tung con el nacimiento de las comunas. Empezaba el movimiento del Realismo Socialista. Hubo cosas que les llamaba más la atención que otras. Yo creo que el trabajo de danza folclórica pues es eterno, ese gustará, gusta y ha gustado en todos los países.

RR: Por supuesto. Es una manifestación genuina de todos los pueblos, es una directa expresión sin sofisticaciones de ninguna especie, es la danza étnica y folclórica, una forma natural en que los pueblos proyectan su verdad interior, sus opiniones acerca del mundo que les rodea con todas sus dudas y apreciaciones acerca de los valores del ser humano. Esto es la base fundamental del por qué nos sentimos tan cerca, tan identificados en general con todas las danzas folclóricas de todos los pueblos de la tierra, por más alejados que se encuentren.

RS: Absolutamente, en esto coincidimos antes y volvemos a coincidir. A mi no me duele tanto que no se haya seguido ese camino que estábamos iniciando con el gran apoyo y fuerza que nos dio Miguel Covarrubias, con la invitación y participación de José Limón, de Anna Sokolow y de todos estos artistas magníficos de la danza que apoyaron tan eficientemente nuestro trabajo. Lo que se va haciendo va a tener que repercutir o volver al principio.

RR: Tomar forma, definirse.

RS: Sí, tomar forma, porque la abstracción no puede perdurar eternamente.

RR: Dices que no importa mucho y yo estoy consciente de que en la vida de hoy en día en el ser humano hay muchos cambios, no importa ya de qué país sea, a través de las medios masivos de comunicación estamos continuamente enterados de lo que sucede en todo el orbe. Lo que me parece tremendo es aquello que los chinos nos decían, "Ustedes tienen cara propia, no la pierdan, conserven su fachada, es lo peor que les puede suceder en la vida, algo que nosotros ya sufrimos en determinadas épocas de nuestra existencia", y que ahora creo yo que las han sufrido nuevamente con la invasión norteamericana, digo invasión norteamericana y desde luego me refiero al aspecto comercial y cultural que definitivamente tiene que perjudicar de muy diferentes formas los valores auténticos y tradicionales del pueblo chino. Por otro lado creo, a pesar de lo que dices que de alguna manera saldrá a la luz "el ser mexicano de verdad", tengo el temor de que los muchachos jóvenes coreógrafos mexicanos, sin tener una sólida formación cultural, no les importe o desconozcan quién es el mexicano, o más bien, quién y cómo debe ser el mexicano de este momento. No me refiero para nada al aspecto folclórico, mucho menos lo pintoresco, pero sí ser auténticos mexicanos y no dejarnos llevar por corrientes como las de Martha Graham, o Pina Bausch y de forma tan superficial. Eso corresponde a otro país, a otro pueblo, a otra idiosincrasia, en donde sí surge la expresión de comunidades tan distintas a las nuestras dentro de las manifestaciones elitistas de su arte. Yo tengo ese temor, al no distinguir algo nuestro en las obras coreográficas de estos jóvenes. Deseo también saber si tienes algunas anécdotas de este viaje, ya sea del trayecto en tren, cosas que hayamos visto, de la gente, de los públicos, de algo que recuerdes interesante para ser mencionado, que te haya impresionado o perdurado a través de todo este tiempo.

RS: Es tanto lo que se me ocurre contar, que quizá lo más conveniente será que próximamente te envíe algunos de mis apuntes del viaje. En este momento me viene a la mente algo acerca de un pintor que se llamaba Shi Pai-shi en China y que llegamos justamente a Pekín dos días después de que él había muerto. Yo tenía el deseo de conocerlo porque era un pintor que Miguel Covarrubias admiraba muchísimo. Por cierto, que él había escrito mucho sobre Shi Pai-shi, artículos muy importantes que salieron en la revista del INBA y Miguel me había hablado tanto de este pintor que me despertó el interés por conocerlo. Al llegar ahí y enterarnos de que ya no existía, fuimos unos cuantos al

cementerio y pusimos una corona de flores chinas, que por cierto se parecen mucho a las coronas de flores mexicanas; la colocamos ahí en su tumba y estuvimos un momento, cosa que agradó mucho a los intérpretes chinos que no esperaban que esto sucediera. Otra de las anécdotas que nos encantó, por lo menos a mí, fue que el primer día al llegar al hotel vi desde la ventana y a través de los árboles, gente haciendo una serie de movimientos lentos bellísimos. Fue una impresión muy grata ver en el parque tanta gente moviéndose con una gran agilidad, y hacían movimientos ligados, como si fuesen movimientos de felinos, constantemente, sin parar el movimiento. Eso nos llamó mucho la atención. Tú y yo estábamos en el mismo cuarto y observábamos todo esto maravilladas. Años más tarde me enteré que esto que habíamos visto es la técnica del Tai-chi y es una técnica que ahora yo estoy aprendiendo porque Martín (hijo mayor de Rocío) la sabe y él nos la está transmitiendo. Es maravilloso porque es una técnica filosófica, es un modo de vida. Los chinos, todas las mañanas lo hacían antes de iniciar su trabajo y lo siguen haciendo hasta la fecha. Ahora es una técnica marcial que se ha vuelto un modo de vivir, en el sentido de la vida diaria y se hace en Japón, en Estados Unidos, en otros países de Europa y algunos más. Es muy importante porque logras, a través de este ejercicio, el equilibrio emocional y físico, de tal manera que te da una fuerza tal que puedes trabajar todo el día muy feliz.

RR: Me parece maravilloso, ¡qué divino! Recordaba a este viejito que daba las clases todos los días a estos niñitos, que les calculé entre tres y cuatro años, y también había gente muy mayor. También recuerdo a otro artista, creo que era de la Ópera China, que nos invitó a su casa y de repente se puso de cabeza y no sé cuántas cosas más, yo aseguro que tú también estabas allí.

RS: ¡Sí cómo no! Es un actor muy famoso que se llama Mei Lan-fan, que también era una de las estrellas de esa época de la Ópera de Pekín. Él era el especialista haciendo el papel del rey de los monos en el *Paraíso de los varios cielos* que existe en la literatura de los chinos. Todas estas historias que están hechas con base en dioses, demonios, animales, monstruos y personajes importantes que aparecen en la Ópera de Pekín. Lo más fantástico es que también se publican en la literatura popular y la gente en los camiones iba leyendo estas historias de la Ópera de Pekín, así como aquí se leen los monitos, ¿verdad? (risas).

Esto es genial porque llevan la cultura al pueblo de esa manera. Cuando la gente conoce tan bien la obra llegan al teatro y pueden eternizarse ahí cuatro horas, toman té, comentan, se animan, se excitan esperando los momentos culminantes de lo que debe pasar en la escena, que es una combinación muy completa de movimiento dancístico, acrobacia, canto, actuación, vestuario, escenografía. Es todo, es la Ópera.

RR: En la Ópera ¿recuerdas aquellos niñitos que se sentaban hasta adelante y que ya conocían el momento en que tenía que aparecer el personaje malo y se iban corriendo a esconder su cabecita entre las faldas de sus mamás antes de que apareciera?

RS: Claro que me acuerdo. Qué bonito. Eso era fantástico.

RR: Estaban ya tan identificados con las obras y las conocían tan bien por su costumbre de ir al teatro, pero a ver contenidos como tú dices, de gran valor en todos sentidos, profundidad en las ideas, en conocer su propia cultura, en la gran calidad de su preparación y actuación de los actores y cantantes, y la gente lo veía como un espectáculo de todos los días. El primer día fuimos a la Ópera China de Pekín, pero no querían que fuésemos a ver a ese grupo porque según ellos el espectáculo era de una tercera categoría y nosotros de todas maneras insistimos en ir y nos quedamos maravillados con la calidad de la ejecución de los integrantes.

RS: ¡Claro! También nos interesó mucho el que este tipo de teatro lo hacían grupos de trabajadores que a veces eran los meseros y a veces trabajaban en cualquier cosa y en la noche se transformaban en artistas verdaderos de la Ópera. Eran grupos solamente de hombres y había otros integrados sólo por mujeres. Eso es fantástico porque los hombres tenían que interpretar papeles de mujeres y viceversa.

RR: Recuerdas también que en Tientzin fuimos a ver un grupo de ópera y al hacer la visita en una fábrica nos enteramos de la existencia de este grupo artístico, externamos nuestro deseo de verlos y en un principio no querían de ninguna manera que los viésemos, porque

alegaban que eran obreros, *amateurs* en el campo artístico y después ¿qué opinamos de su actuación?

RS: Es que realmente la combinación de la gente sencilla con el valor artístico impresionante, nos sirvió de una gran lección, así que todos estos egocentrismos de creerse la gran cosa salen sobrando (risas). Ahí esta la prueba, ¿verdad? Esta gente tan preparada y al mismo tiempo tan apta para hacer cualquier trabajo sencillo.

RR: Ahora dame tu opinión acerca de la trascendencia que nuestra danza haya tenido en China, y de ser posible, profundiza un poco más sobre Rumania e Italia. ¿Por qué se identificó el público con nosotros? ¿Por qué les gustó? También si tienes alguna otra anécdota que contar.

RS: En ese momento era difícil saber qué opinaban ellos acerca de nosotros, pero tuvimos la suerte que un muchacho que había sido uno de nuestros intérpretes viniera a México con un grupo de Circo Chino.

RR: Huan, Juan.

RS: Sí, Juanito le llamábamos. Le hicimos una invitación a todos los chinos para desayunar. Estábamos muy felices en la mesa y estaban encantados porque, así como ellos hacían con nosotros, los colmamos de regalitos y ellos a su vez nos regalaron esta técnica amistosa de intercambio. Así que en esa ocasión este muchacho Huan comentó que nuestra estancia en China había sido muy importante porque de cierta manera habíamos dejado semillas y que algunos grupos de danza de allá estaban tomando temas similares, no iguales, pero similares en el aspecto de su propia cultura, que así como nosotros habíamos aprendido de ellos, ellos de nosotros, lo cual es muy bonito. Y que lo que más les había gustado era la entrega que teníamos al interpretar los personajes, cuando bailábamos nos entregábamos de corazón. También en Rumania tuvimos oportunidad de saber que había gustado realmente.

RR: ¿Cómo te enteraste?

RS: Después de esa gira regresé con un pequeño grupo con Chepina Lavalle a Rumania, Polonia y Checoslovaquia. George mi esposo fue como encargado de la iluminación de ese grupo, encontramos a gente con la que hicimos amistad en esa primera gira. Así fue como nos recibieron con gran entusiasmo, e inclusive guardaban fotografías nuestras con mucho cariño y nos comentaron además la fuerte impresión que les habíamos dejado en este primer viaje.

RR: Qué bien, no lo sabía. Pero me parece muy importante. ¿Qué otra cosa crees que dejó como beneficio este viaje, el hecho de convivir tanto tiempo con personas tan diferentes en un viaje tan largo?

RS: En ese momento fue muy importante porque estábamos muy unidos, no podíamos estar siempre los treinta y ocho, nos juntábamos tres o cuatro con otros tantos, pero nos sentíamos como un solo grupo y eso ya es valioso. Llegando a México, como se dice, cada quién se fue para su casa y aparentemente se perdió todo, pero no se ha perdido desde el momento en que muchos años más tarde seguimos hablando del asunto o sea que por lo menos esto quedó y es una experiencia que nos unió y quedará siempre viva. Ya ves que decidimos que Elena Noriega fuera nuestra directora cuando salimos de aquí y Elena Noriega es una persona maravillosa. Ya ves que ella siempre llevaba en su equipaje un frasquito de tierra mexicana y un frasquito de agua mexicana, y la gente quería que le dejara un poquito de esta tierra y de esta agua. Eso es fantástico porque es a nivel simbólico dejar un poco de ti. Eso es muy poético y un aprendizaje muy especial de esta gran amiga Elena Noriega, que como directora lo hizo muy bien y lo único que no podíamos hacer era ir con ella, porque en China la hacían viajar tanto a ella como a Guillermina en automóviles muy elegantes y separados de nosotros. Las jerarquías, ¿verdad? Pero lo que acabas de decir, cambiando el tema sobre China, que les está cambiando la cara por la gran influencia norteamericana, eso nos está pasando a nosotros también, en esas andamos, y lo que decías que tenías miedo de que perdamos este camino esta cara. Fíjate que no la vamos a perder, solamente va a ir cambiando.

RR: Yo desearía que la fuéramos remodelando, pero que en el fondo, internamente, seamos los mismos, la misma boca, la misma nariz, los mismos ojos, que puedan tener mayor alcance tanto hacia afuera como hacia adentro y que esto no cambie nuestra esencia, nuestra propia personalidad. No se si me explico bien, pero creo que toda la vida debemos ser nosotros mismos y que la transformación que suframos sea solamente el enriquecimiento, el ajuste y la corrección de la dirección de nuestro camino, sin tener por qué adoptar otra personalidad por la mayor comunicación que tenemos día a día con otros pueblos, con otras culturas. Que aprovechemos, que esta transformación sea positiva y no destructiva de lo que ha sido lo nuestro. Es obvio, como te decía, que con los medios masivos de comunicación de hoy día tendrán que ocurrir cambios pero no hay que dejarse avasallar por ellos. El ejemplo lo tenemos en los espectáculos norteamericanos que muestran tanta agresividad, superficialidad, que exhiben a "artistas" sin valor ninguno, comercialmente las compañías que los patrocinan han sabido explotar extraordinariamente al pueblo, que en todos los aspectos se ve asediado por este tipo de publicidad y que en México ha encontrado un fértil camino en la creación de estos ídolos que sólo saben jalarse el cabello o mover la cabeza o cualquier otra cosa de ese tipo, pero que muy pocos de ellos tienen algún valor y que sin embargo a la hora que los proyectan en estos espectáculos masivos crean todo el ambiente para que el público grite, se vuelva loco y cree el ambiente programado para que continúe esta explotación a nuestra gente. Hablo de explotación en todos los aspectos: económico, mental, ideológico, formativo, cultural y artístico.

RS: Es muy cierto todo lo que dices. Ahora, como en otros tiempos, los artistas toman un papel importante, unidos o cada quien por su lado. Si hubiese esta conciencia de la cual hablas en este momento se podría hacer algo. Si esto no sucede vamos a quedar invadidos y cambiados. A pesar nuestro sigue presente el famoso malinchismo de que lo mejor es lo ajeno, lo nuestro todavía no se sabe apreciar muy bien. Aunque acercándonos a los antropólogos de esta época posiblemente hay un renacimiento, una esperanza.

RR: Sí lo creo. Repito, no quiero que desechemos todo lo ajeno, quiero, deseo que sepamos discriminar, que tomemos lo bueno pero solamente como influencia positiva. Lo que quiero decir es que algunos de nuestros bailarines están un cortísimo tiempo en el extranjero

(Estados Unidos o Alemania o algún otro lado), regresan creyendo que van a conquistar a todo México con las innovaciones que proponen ya como coreógrafos. Estoy de acuerdo si sólo fueran influencias en su trabajo pero no, regresan haciendo imitaciones de lo que vieron. Esta mañana comentaba yo esto con Naolí o con tu esposo o contigo, no recuerdo, que pueden ser influencias benéficas, pero jamás imitar. Deben crear, producir y quizá ir cambiando así como la vida. Por otro lado, a propósito de esto siento que esta gira nos enriqueció, sin pretender imitar lo que vimos y admiramos, y que la mayor parte pudimos asimilar para hacerlo nuestro. Rocío, ¿tendrás algunas otras anécdotas, además de lo que ya me has platicado y que me parecen muy importantes? También deseo saber si recuerdas el nombre de ese zoológico con esculturas enormes de animales, realizadas en piedra que visitamos en Nankin. Se que tú también anotaste en tu libretita muchos datos, quizá el día de mañana me lo puedas dar.

RS: En este momento no recuerdo el nombre pero sí te puedo dar con mucho gusto algunas copias con mis notas, con nombres y detalles.

RR: Me gustaría que hablaras sobre la visita que hiciste a la casa de un poeta chino ¿cómo era su casa? Dijiste que había cosas muy interesantes, ¿qué es lo que vieron ahí y qué comentaron?

RS: Los traductores chinos nos llevaron a la casa de este poeta. Lo tenían como una curiosidad, ya no encajaba en el pensamiento chino de ese momento. Tenía una casa maravillosa con mobiliario de lacas e incrustaciones de nácar, cortinajes de brocado. Su esposa era una viejita que aún llevaba los pies vendados, chiquitos como se acostumbraba en otras épocas, y él muy viejito seguía componiendo poemas cortos que eran realmente muy bellos. Los intérpretes nos tradujeron algunas cosas. Tenía libros formidables que enseñaban una caligrafía de lo mejor. Era tan viejito que seguramente muy poco después debió haber muerto al igual que el pintor del que hablamos. Fue interesante advertir que su casa estaba rodeada de murallas; estas murallas eran muy antiguas pero aparte lo tenían como guardado, como un animalito curioso, a él y a su esposa. Quisieron que lo conociéramos porque nos dijeron que era lo que quedaba de la época anterior, o sea, que

estuvimos viviendo el paso muy importante de una época a otra, yo te puedo dar el nombre después.

RR: No se si tú ibas con nosotros. A quienes recuerdo son a Adriana Siqueiros y a Emilio Carballido. En Shanghai estábamos en el Palacio de la Cultura y de pronto nos asomamos por la ventana y empezamos a ver una serie de maravillas allá abajo, entre ellas un mercado con juguetes iguales a los mexicanos. Nos salimos a escondidas del Palacio de la Cultura en donde ellos nos estaban mostrando una serie de cosas, avances de ese momento actual, de su desarrollo y decidimos ir a ver otras cosas para nosotros más interesantes, y nos fuimos caminando por el mercado. De repente llegamos a una especie de altar en donde había unas imágenes y pajuelas encendidas, a un lado vimos una cortina que tapaba una puerta. Nuestra curiosidad nos llevó más atrás de esa cortina y ¡oh sorpresa! Nos encontramos con una réplica en pequeño del palacio de Pekín, en donde también había un jardín con esas grandes piedras agujeradas, que un señor de alto rango jerárquico le había construido a su madre porque ella no tenía oportunidad de ir a Pekín; estaba enferma y no podía caminar, así que le construyó este palacio y este jardín para que tuviera una idea de lo que era el Palacio de Pekín.

RS: Sí, sí me acuerdo que había un palacio chiquitito que era copia del Palacio de Verano, en donde tenían un barco enorme hecho de concreto en el jardín, era una nave ahí construida. La gente se paseaba en la nave, había jardines y lagos.

RR: No. Creo que estas confundiendo con el Palacio de Invierno, en donde sí había un barco pero de mármol metido en el lago. Esto era diferente, en esta casa sí había un jardín pero no el barco. Creo entonces que tú no ibas con nosotros. Echamos una gran carrera para llegar aquí, tratando de huir de los cientos de niños curiosos que nos seguían por todos lados.

RS: Mira para no estar adivinando mejor me voy a referir a mis "notitas". Sí, vale la pena acordarse de cosas así. Otra anécdota es cuando festejamos el 15 y el 16 de septiembre. Los chinos nos preguntaron qué clase de alcohol tomábamos y fácilmente alguien dijo "Muy

fuerte", y nos dieron un alcohol de arroz de 90 grados que estábamos muertas ya con la primera copita. El día 16 nos hicieron un pato laqueado maravilloso, ¿te acuerdas?

RR: Pero eso fue en Pekín.

RS: ¡Ah sí! Que había platillos variados del mismo pato, desde la piel, la carne, hasta un platillo de ojos de pato que era fascinante. Bueno estuvimos allí hasta la noche gritando "¡Viva México!" allí en Nankin, que ridículo ¿no?

RR: Mira, para mí fue algo muy bonito porque al estar en un lugar tan lejano nos sentíamos más identificados en el grupo, creo que por la manera tan bella de ser de los chinos, que tienen en el fondo tanto cariño, tan congruente con su arte exquisito. La danza que habíamos hecho, que tenía el contacto con personas como Miguel Covarrubias, en ocasiones también como Carlos Chávez, el mismo José Limón, quienes tenían una gran sensibilidad, nos hicieron estar más propensos a la sensibilidad de los indígenas. Creo que al estar en China nos sentimos más cercanos a esta actitud afectiva de ellos hacia el arte, la patria, los héroes, aspectos que quizá cotidianamente nunca les damos esta importancia y que en ese momento la tuvo para nosotros.

RS: Sí claro, absolutamente. Ahora que mencionas esto me acordé del nombre del pintor mexicano del que hablé antes, es Javier Guerrero y su esposa Clarita Porset. Ellos nos recomendaron a unos chinos que vivieron aquí en México y que ya estaban de regreso en Pekín. Tanto les impresionó México que a sus dos hijos les pusieron nombres mexicanos, a uno Cuauhtémoc y otro Moctezuma. Esto era muy bonito porque estos niños andaban ahí visitándonos con sus nombres mexicanos. Esto era una prueba de amistad, ¿no?

RR: Ahora que te acuerdas ya del nombre del pintor Guerrero, deletrea por favor el apellido de su esposa.

RS: La esposa de Javier Guerrero es Porset, ella era cubana y por cierto que a través de ellos conocimos al famoso poeta cubano Nicolás Guillén.

RR: Nada más y nada menos que a Nicolás Guillén.

RS: Sí, nada más y nada menos. Por cierto que cada vez que venía a México, a mí me invitaban para ir a saludarlo. Luego cuando estuvimos viviendo en París fuimos a visitarlo, él vivía en el barrio latino en un hotel y estuvimos comentando de su vida, de su poesía y del viaje a China, porque él también era amante de los chinos en esa época.

RR: ¡Qué hermoso, qué bonito! Cuántas cosas importantes resultan de todo esto y que se van relacionando y encadenando una tras otra. ¿No recuerdas el nombre de este museo jardín de animales de piedra en Nankin?

RS: Recuerdo las esculturas de piedra pero no el nombre. Pero sí te puedo decir que la pureza de estas esculturas, algunas monumentales, eran sensacionales. Creo que habían sido hechas en la dinastía Hang o algo así, muy antiguas.

RR: Luego todas las obras que vimos en los diferentes museos que recorrimos en nuestras visitas. Había obras de varias dinastías.

RS: Sí, claro. La pintura, sobre todo la pintura caligráfica y la pintura antigua sobre seda, en rollos con palos de marfil o de bambú, que se conservan todavía. Ojalá que todo esto no haya sido destruido con la revolución cultural.

RR: Espero y deseo que no. Me dicen que han cambiado mucho las cosas. Recuerda el Palacio de Pekín, cuando hicimos todo el recorrido por dentro con esas maravillosas lacas, esos enormes pasillos con esos techos con "casetones" -creo que así se dice- laqueados, pintados, con oros, verdes, rojos, azules y negros. Aquellas flores de loto flotando en estos lagos y con hojas como de un metro de diámetro en donde alguna persona, el jardinero, se paraba quizá para limpiarla.

RS: Sí, es más, no hace mucho vimos una película en donde se ven partes de ese palacio, es la película llamada *El último emperador* y precisamente él fue el último emperador de este

palacio. La película es norteamericana y se refiere al último emperador chino en Pekín. Allí sale este palacio del que hablas.

RR: Era una belleza formidable, diferente a todo lo que yo conocía. Me hiciste un comentario de cómo se encadenan las cosas. Repite por favor cómo conociste y trataste a Nicolás Guillén, que posteriormente visitaste en París.

RS: Esta plática salió al hablar de Javier Guerrero el pintor mexicano y de Clarita Porset, su esposa cubana. Ellos eran muy amigos de Nicolás Guillén y muy seguido me invitaban a su casa y comentábamos cuando él llegaba a visitarlos. Más tarde cuando George y yo vivíamos en París lo visitábamos en su casita, más bien en un hotel donde vivía, en el barrio latino. Fue muy agradable y muy cálido vivir lo poco que se pudo de la vida de Nicolás Guillén, que es un poeta tan querido y tan maravilloso. Hay una cosa que me estaba recordando George y que es importante, es la forma en que los chinos nos recibieron, que fue de una manera tan especial. Cuando llegamos estaban grupos grandes de bailarines, de jóvenes llenos de flores, recibiéndonos y sonriendo, nosotros no podíamos creer que era a nosotros, no podíamos creer que estábamos siendo recibidos de esa manera tan cálida. Después en cada lugar así era, nos acogían con muchas atenciones y calor. Por ejemplo, en el teatro nos ponían alfombra para que no nos lastimáramos los pies, nos ponían mesas con té y algunos víveres deliciosos por si nos daba hambre en la función. Todo esto era aparte de las comidas y cenas, para demostrarnos lo mucho que aprecian a los artistas, al menos en esa época, que para ellos eran seres especiales, como eran aquí en las épocas prehispánicas. En China los artistas, bailarines, cantantes, pintores, no son personas cualesquiera porque llevan el alimento al alma, el mensaje al corazón y por eso son tan apreciados en esos países y les dan un lugar muy importante, les dan un sueldo muy merecido, les dan lo mejor para que puedan superarse en su arte y eso aprendimos nosotros y deseamos que así fuera en nuestros países. Aquí muchas veces… Nosotros no nos dábamos cuenta lo mucho que nos apreciaban y por esa razón nos invitaban a participar en las conversaciones con Chou En-lai, con los secretarios de Mao Tse-tung y con la gente importante de ese país, porque ellos nos consideraban también gente importante y por eso nos dieron ese honor, que para nosotras en ese momento nos sorprendió. Pero meses después cuando regresamos nos

fuimos dando cuenta del valor de estas acciones. También en la URSS los artistas eran apreciados así. Pero en este país como en otros, va a faltar bastante tiempo para que la gente aprecie, ojalá que así sea, como se hacía antiguamente.

RR: Aquí no se aprecia, más bien se minimiza y se discrimina a los artistas, por un lado, a menos de que tengan influencias y conexiones con gente pudiente, como directores de Televisa o algo así, pero siento que el área que está más olvidada, discriminada, es la danza, desgraciadamente. Date cuenta que los bailarines siempre estamos prestos a dar nuestro trabajo sin importar que no te paguen. Pienso que en parte tenemos gran culpa en ese sentido, no sé qué opinas a este respecto.

RS: Tienes razón, pero también hay que apreciar el esfuerzo que ha hecho la SEP y esta otra organización en la que ha trabajado Djahel [Vinaver], nuestra hija, el ISSSTE. Sí hicieron esfuerzos por llevar el arte a todos los pueblos pequeñitos, a las ciudades, a provincia y que han tratado de remunerar a los artistas bastante bien y nosotros tuvimos la experiencia con Djahel, que baila danza de la India, del Noreste de la India, el estilo Odissi. Ella con su compañero que toca el pakhawaj, que es un instrumento de dos caras, y que la ayuda también a explicar a la gente sobre la India, sus danzas, sus dioses. Hemos notado que la gente se interesa mucho y las autoridades lo aprecian, pero no en la forma como nosotros fuimos apreciados, porque no hay una conciencia todavía, pero empieza en cierta manera.

RR: Hay poco, por lo menos es algo. Lo malo es que no hay un seguimiento, no hay una coordinación y no hay una estructura básica para hacer todo este tipo de acciones de difusión, de enseñanza dentro de las diferentes áreas del arte. Se porque incluso estuve trabajando para el ISSSTE en muchos cursos, pero son cosas aisladas, sin planificación alguna y sin continuidad. Eso se pierde a los tres días.

RS: Es que básicamente no existe el aprecio del artista como un ser importante en la sociedad así como lo es en otros países. Aquí el trabajo del artista es tomado como un

hobby o entretenimiento superficial, no piensan que realmente es importante y para que esta gente adquiera esta conciencia va a tardar bastante.

RR: ¿George, quisieras decirme algo?

George Vinaver: A través de Rocío y algunos compañeros se que los meses que duró el viaje fueron realmente memorables, profundamente fuertes y significativos y que resultó muy estimulante para ver que a través del arte se puede comunicar con culturas muy distintas, con las que no se comparte el idioma, pero se tiende un trazo directo que liga, que llega y que une a las personas a nivel emocional más que intelectual. Es una en un mundo que ha sido hecho trizas por conflictos ideológicos. La importancia del arte ahí se hace presente y vivir esto en carne propia dio conciencia a cada uno de los integrantes de este grupo lo que significaba su actividad artística. También fue importante porque las personas que participaron por parte de México en este viaje al enfrentarse juntos a estas experiencias que vivieron, a pesar de diferencias que pueden haber surgido después de su regreso a México, al haber compartido estas experiencias tan importantes, quedaron de alguna manera soldadas y cada uno de ellos sabe que los otros han vivido este hecho importante a nivel profundo.

RR: George, Rocío muchísimas gracias por esta información tan importante, por la oportunidad que esta entrevista me dio para venir a visitarlos y conocer su rancho y la manera tan saludable en la que viven. Estoy sumamente agradecida y emocionada por estar aquí y de que hayan colaborado y enriquecido la información de este trabajo.

Charla de danza con Adriana Siqueiros, conducida por Rosa Reyna, Cenidi Danza, México, 1 de junio de 1990. Transcripción de Felipe Segura.

Rosa Reyna: Adriana, me da mucho gusto tenerte aquí como artista, como amiga, como compañera de este viaje tan importante que hizo el Ballet Nacional Contemporáneo de México a Europa y Asia. Lo primero que quiero aclarar, por una serie de dudas que han surgido, es cuándo llegó esta invitación, cuáles fueron los primeros arreglos que se hicieron y qué grupos participaron en esta empresa.

Adriana Siqueiros: Rosita, voy a recordar más o menos algunas cosas que tú ya sabes. Creo que es muy interesante esta entrevista y te agradezco mucho la atención que tienes conmigo. Todo empezó en la época en que estábamos en el Ballet Oficial de Bellas Artes en la época del licenciado Miguel Álvarez Acosta. En ese año de 1957, cuando hicimos la gira, el director del INBA nos informó que en ese año no se realizaría ninguna temporada de danza debido a la carencia de presupuesto para tal evento. Naturalmente todo el grupo –yo pertenecía al Ballet Contemporáneo—estábamos sumamente tristes y desanimados por esta situación. Por otro lado, yo me enteré de una notificación de la Juventud del Partido Comunista de México. Entonces ellos me hablaron por teléfono diciéndome que venía el Festival de la Juventud por la Paz Mundial en Moscú, que estaban invitando a muchos grupos mexicanos. Yo hice el comentario con ustedes, allá en Avenida Hidalgo 61, en donde teníamos nuestro lugar de trabajo. En un principio el grupo se manifestó un poco indeciso, no se sabía exactamente de qué se trataba. Luego supimos que se trataba de permanecer quince días en Moscú durante el Festival de la Juventud. La URSS nos ofrecía el teatro, alimentación y hospedaje durante quince días; el pasaje sería el problema a resolver, porque ellos no lo podían pagar. Nos encontrábamos muy desanimados, realmente nuestro estado de ánimo andaba muy bajo. Empezamos a pensar en esta gira y se fue creando el interés en todos nosotros. Lo primero que teníamos que hacer era obtener el permiso oficial por parte del INBA, o sea del licenciado Miguel Álvarez Acosta. Llegamos a verlo, los tratos fueron muy cordiales, tú sabes que es una persona finísima y muy querida por nosotros. Él nos dijo: "No hay ningún problema, pero recuerden que el dinero no existe, no hay presupuesto". Y nosotros comentamos, "Bueno, en caso de que nosotros hiciéramos

esta gira, ¿ustedes podrían facilitarnos el vestuario, la escenografía de las obras que nosotros llevamos?". "No hay ningún problema, se les facilitará, pero honradamente yo les repito que dinero no hay". Eso fue ya un primer estímulo para nosotros, lo que teníamos que hacer ahora era conseguir el dinero de los pasajes para todos. Lógicamente algunos de los elementos del Ballet Contemporáneo teníamos alguna forma de conseguirlo, éramos maestros y teníamos derechos a los servicios del ISSSTE; los que no, tenían alguna situación un poco mejor. Pero también había algunos bailarines que efectivamente no tenían medios económicos. Nos organizamos entonces en una forma tan bella que yo nunca voy a olvidar; cada uno tenía una tarea que realizar. Rocío Sagaón y yo éramos las encargadas de las relaciones públicas. Empezamos a darnos cuenta que era una cantidad considerable de dinero el monto de los pasajes. Si solamente estaríamos 15 días en Moscú ¿por qué no aprovechar el viaje para realizar la gira por otros países de Europa y Asia? Mis padres acababan de regresar de China y de la India de un viaje maravilloso al que fueron invitados. Entonces mi padre me dijo que él tenía los contactos del Ministerio de Cultura de Pekín y los nombres de las personas importantes de ese Ministerio que los atendieron, "¿Por qué no escriben ustedes una carta para que vean la posibilidad que China los invite?". Ese fue el primer país en que pensamos aparte de la URSS, puesto que mi papá acababa de estar allá y veía las posibilidades de nuestra presentación. Como teníamos el contacto, el Ballet Contemporáneo envió una carta solicitando exclusivamente nuestra manutención en ese país a cambio de funciones de nuestra danza contemporánea durante 15 días.

RR: Pero estuvimos poco más de mes y medio.

AS: Sí, más de un mes y medio. Pedimos además que nos dieran el teatro y el pasaje correspondiente de Moscú y de China a otro país, sin compensación económica extra. Así empezó a surgir "la cosa". Aún no habíamos recibido contestación de China, pero fuimos a la embajada de la India, también de Checoslovaquia, Polonia, Alemania, Rumania. En este último teníamos un contacto por medio de Elsie Cota, que había pasado una temporada larga en ese país poco tiempo antes ¿recuerdas?

RR: Sí.

AS: Aún no teníamos amplias relaciones diplomáticas con ese país, pero aquí existía un instituto cultural. Así que empezamos a movilizarnos con las embajadas y proponiendo las mismas condiciones que habíamos pedido a China: hospedaje, alimentación, teatro, publicidad y transportes de la ciudad o país precedente, al o a la siguiente. Todo estaba prácticamente ya preparado esperando la contestación definitiva, mientras nosotros seguíamos trabajando para conseguir los pasajes de nuestros compañeros mediante diversos medios. ¿Te acuerdas Rosita que dábamos funciones en la Casa del Arquitecto? En avenida Veracruz, creo que cobrábamos tres pesos o algo así.

RR: Sí como no, cobrábamos cualquier cosa, pero todo sirvió para cumplir con nuestro objetivo.

AS: Me acuerdo que fuimos a Amecameca, ¿te acuerdas que bailamos allí?

RR: Sí, fuimos a diferentes "lugarcitos". Nuestra finalidad era obtener dos cosas, creo yo, conformar el programa, consolidar al grupo que deseaba ir, y por otro lado, reunir algo de fondos económicos que nos hicieran posible el viaje. Ninguno de nosotros contábamos con medios económicos que hicieran factible el pago de nuestro pasaje, más que lo que pudiéramos obtener del ISSSTE. Qué bueno que dices esto porque en el relato que yo hago, digo que estando en la Avenida Hidalgo en uno de tantos ensayos, vino un grupo de chinos, a lo mejor esto ya fue una contestación a nuestra solicitud, tengo idea que nos dijeron que venían de parte de los amigos de China o de la Casa Nicolaíta, o no recuerdo bien de dónde, pero venían a invitarnos.

AS: No, no fue así, sino que nosotros recibimos un telegrama de la Embajada de China en la URSS.

RR: Muy bien.

AS: Porque no había relaciones diplomáticas México-China en ese momento. En ese telegrama, que fue prácticamente a unos días de nuestra salida y de haber recibido ya

contestación de otros países, nos decían que al llegar a Moscú hiciéramos contacto con la embajada de China para hacer los arreglos necesarios para nuestra gira por China.

RR: Qué bueno que lo dices. Así fue la cosa.

AS: Ahora, por otro lado, ¿recuerdas que también hicimos una subasta de cuadros?

RR: Sí, considero que todos los amigos pintores, escultores, ceramistas nos ayudaron. Recuerdo además que les pedimos a nuestros amigos que fueran a nuestra subasta allí frente al Hotel Reforma, al señor Wolfgang Paalen, platero de Taxco, para que nos compraran cuadros. Y este fue el apoyo más fuerte que tuvimos: por un lado las obras de nuestros amigos de las artes plásticas y por otro lado los amigos con posibilidades de comprar estas obras, que nos dieron lo que pudieron.

AS: Teníamos prácticamente casi todo arreglado cuando recibimos el telegrama de China, nos entusiasmamos muchísimo, ya teníamos el dinero, los demás contactos, ya era un hecho. Naturalmente el Ballet Nacional en este aspecto nunca estuvo ligado al Ballet Contemporáneo, porque nosotros fuimos los que hicimos absolutamente todos los contactos. Que hayan invitado al Ballet Nacional también por parte de las Juventudes del Partido Comunista, posiblemente hayan ido a hacerles la misma invitación que nosotros recibimos para ir a Moscú, pero jamás ellos hicieron todos los contactos que nosotros habíamos realizado para lograr esta gira.

RR: No, claro que no.

AS: Entonces lo que viene después es el problema que tuvimos con el INBA, cuando ellos naturalmente decían que nosotros íbamos al otro lado de la Cortina de Hierro, donde no había relaciones diplomáticas con China y otros países.

RR: Pues sí, pero creo que esto más bien fueron órdenes superiores. Yo iba para tratar todos los asuntos con el licenciado Álvarez Acosta y me di cuenta que estaba en la mejor disposición, trataba de darnos su apoyo moral aunque fuera.

AS: Sí, fue maravilloso.

RR: Definitivamente un día me dijo que había recibido órdenes superiores, nunca me dijo de quién, diciéndole que no era conveniente porque había muchas tensiones políticas e ideológicas con otros países, imagino yo que pudiera ser Estados Unidos, que no le era conveniente que fuésemos a crear estas relaciones amistosas y culturales con estos países considerados del "otro bando". Así que al final de cuentas no pudieron prestarnos todo el vestuario, teníamos parte que habíamos utilizado previamente en las funciones de preparación y la otra permanecía en las bodegas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

AS: ¿Te acuerdas que ya teníamos una parte empacada en el aeropuerto?

RR: Claro que sí. Pero además yo tuve que mandar a hacer el vestuario de *La Manda* con mi modista, y me costó a mí. Lo hizo bastante bien para ser la primera vez que hacía un vestuario teatral.

AS: Efectivamente. Mira, creo además que fue muy importante porque demostramos como artistas toda la capacidad que teníamos nosotros.

RR: De organización.

AS: De organización, exactamente. Y que en un momento dado con un tropiezo tan grande al que nos enfrentábamos en el cual perderíamos absolutamente nuestro trabajo, nos negaron, aún teniendo el derecho en nuestro trabajo docente, de contar con un permiso sin goce de sueldo. Era anticonstitucional. Recordarás que Luis Echeverría estaba en esa época como oficial mayor de la Secretaría de Educación Pública. Todas estas cosas eran muchos

obstáculos para nosotros, sin embargo las afrontamos. Hubo una anécdota por ahí; Echeverría me ayudó a arreglar unos papeles como maestra de danza. Era la época de Ruiz Cortines, que nos encontramos al licenciado Torres Bodet como embajador en Francia ¿te acuerdas?

RR: Sí, claro, se portó divino con nosotros.

AS: Sí, se portó maravilloso. El que se portó muy mal fue el licenciado Ramón Beteta.

RR: Así es.

AS: Me acuerdo que lo fui a ver aquí, había tenido un viaje y se había lastimado en Acapulco, estaba encamado en su casa por Las lomas. Me dijo, "Cuando ustedes lleguen a Italia, inmediatamente los apoyamos", pero allá se portó muy mal. Bueno, más o menos es esa la situación. Cuando nosotros llegamos a Moscú nos dieron exactamente lo que nos habían ofrecido. Cuál sería nuestra sorpresa que también llegó el Ballet Nacional, no sabíamos nada y realmente fue una sorpresa para nosotros.

RR: Para mí la sorpresa fue cuando estábamos en el encuentro con los chinos y llegaron Emilio Carballido y Guillermina Bravo por el Ballet Nacional. Posiblemente les había llegado la noticia de nuestra posible gira a China.

AS: Pues sí, ya teníamos los contactos y todo.

RR: Seguramente pensaron, "Nosotros también queremos ir".

AS: Sí, porque me acuerdo que en el Hotel Tzaria hicimos una junta con el Ballet Nacional. Entonces, claro, primero pensamos que nosotros habíamos trabajado para obtener esa situación, pero al final decidimos que el Ballet Nacional, siendo también un ballet mexicano... Reconocimos que era bueno que fuéramos los dos grupos.

RR: El Ballet Nacional no tendría la misma calidad de nosotros pero era un buen ballet.

AS: Exactamente. Era mejor que fuésemos juntos como un solo grupo y no un grupo por un lado y el otro por su lado.

RR: No. Además esto lo comentamos todos los del Ballet Contemporáneo. Decidimos que era benéfico llevar un panorama dancístico más amplio integrado con el repertorio de los dos grupos. Además, por otro lado, podríamos hacer un programa más ligado al alternar las obras de los dos grupos. Era muy bueno llevar esas dos muy buenas obras de Ballet Nacional…

AS: *Braceros* y *El demagogo*.

RR: Estaban también *Juan Calavera* de Josefina Lavalle y otro que no era nada bueno, creo que era *La maestra rural* [obra que no se incluyó en la gira].

AS: Sí recuerdo.

RR: Yo no estaba muy segura de cómo fue la participación del Ballet Nacional, aún no he podido tener las entrevistas con Federico [Castro] y Guillermina [Bravo]. Sólo conozco su posible versión a través de las entrevistas que le han hecho Alberto Dallal y Raquel Tibol a Guillermina. Tengo idea que lo que se ha comentado carece de veracidad y deseo tener un testimonio veraz y quizá de fuera. Deseo saber cómo y por qué llegaron a Moscú, desde luego se integraron con nosotros para el viaje a China y los demás países. No se si recuerdes cómo y cuándo llegaron. Tengo entendido que los arreglos que ellos hicieron para ir al Festival fueron hechos posteriormente a los nuestros y parece ser que fue la razón por la cual ellos ya no tuvieron teatro para presentarse.

AS: Bueno, la impresión que yo tengo, no puedo asegurarlo completamente, es que ellos cuando se dieron cuenta del trabajo y preparativos que nosotros estábamos realizando… Creo que ellos no pensaban ir a Moscú, a pesar de la invitación, pero como a la mera hora

se entusiasmaron, hicieron todo a la carrera, muy de prisa. Mientras que nosotros ya habíamos mandado a hacer nuestros programas con el elenco y el repertorio seleccionado.

RR: ¿Te refieres al programa de lujo que incluía fotografías?

AS: Sí, a ese programa que inclusive habíamos enviado a todos estos institutos culturales. En cambio ellos no tenían nada de esto. Casi, casi salieron corriendo detrás de nosotros. Es la impresión que tengo, por esa razón cuando ellos llegaron a Moscú, mientras nosotros teníamos teatro, estuvimos en dos diferentes; ellos ya no tuvieron posibilidad de presentarse en teatro.

RR: Creo que más o menos así fue. Me gustaría, por otro lado, aclarar otra situación. Tengo idea de la cancelación de la gira que teníamos llegando hasta Leningrado, porque al ser ellos muy delicados en el comportamiento personal de los bailarines en el sentido afectivo, de cualquier manera por lo que haya sido cancelada, me dio mucha tristeza perderla porque era una maravillosa oportunidad de conocer esa legendaria ciudad. ¿Conoces las razones de esa cancelación? A mí me dio mucha tristeza perder esa gira. También voy a hacerte otra pregunta acerca de otro posible contrato para viajar por Alemania, de esto me enteré cuando estábamos en Rumania, así como que por ir a China teníamos que dejar pendiente el compromiso con Alemania, porque las fechas coincidían, así es que los dejamos plantados.

AS: No, fíjate, más bien de allí nunca nos contestaron ni si, ni no.

RR: Yo me enteré, no te puedo asegurar si llegué a ver el telegrama o alguna notificación que tenían, creo que por Pepe Solé y Dagoberto Guillaumín, que nos la enseñaron después que regresamos a China.

AS: Qué curioso. Mira, como Rocío Sagaón y yo llevábamos todo lo referente a relaciones públicas, lo que recuerdo es que no recibimos contestación, que no dio tiempo. Ahora estoy

pensando otra cosa, posiblemente estando en Moscú se mandó alguna carta a Alemania, entonces quizá esa haya sido la conexión.

RR: Voy a entrevistar a Rocío, veremos si ella recuerda cómo fueron las cosas. Mira, quizá son detalles pero considero que son muy importantes.

AS: Sí, son importantes.

RR: ¿Qué podrías decirme acerca de la trascendencia de esta gira para la danza contemporánea mexicana, para nuestra compañía, para el prestigio que se le puede haber dado con estas presentaciones en Europa y Asia?

AS: Mira Rosita, esto es muy importante porque anteriormente a nosotros ya habían otros grupos, pero grupos muy pequeños de cinco o diez personas cuando mucho, y no habían ido oficialmente y habían estado solamente en los países del este de Europa. No habían llegado ni a la URSS ni a China. La trascendencia es que como naturalmente éramos la compañía oficial del INBA, aunque en un principio hayamos tenido algunos problemas con el INBA y que más tarde se arreglaron, éramos una compañía y una compañía fuerte con prestigio nacional, aún no teníamos prestigio internacionalmente porque no habíamos tenido la oportunidad de salir. Considero que en este momento adquirió una fuerza tan tremenda, que para nuestra llegada a París casi al final de la gira, estando como embajador de México en Francia el licenciado Jaime Torres Bodet, nos haya recibido con un telegrama de felicitación del licenciado Adolfo Ruiz Cortines, que en esa época era el presidente de México. Es decir, que realmente hayan llegado las noticias a México de todos los éxitos obtenidos durante esta gira de seis meses. Y te aseguro que muy pocos grupos han podido hacer una gira tan grande y con una trascendencia de tal importancia como este Ballet, que a nivel nacional ya era reconocido, pero que con este viaje lo logró internacionalmente. La imagen que tenían de nosotros cuando llegamos era la de tipo folclórico, aunque tergiversado. No pensaban que tuviéramos un movimiento de danza moderna, eso era desconocido para ellos. Recordarás que los carteles de publicidad en China para nuestro espectáculo eran de una China Poblana y el charrito con su sombrero característico y su...

RR: Guitarrita.

AS: Sí, con la guitarrita. Acuérdate el interés tan grande en la URSS por filmar *La Manda* ¿te acuerdas?, con el director muy famoso.

RR: Gregorio Vassilievich Alexandrov.

AS: Exactamente. Porque para ellos era una novedad, ellos no pensaban que México tenía un movimiento tan importante como el de ese momento, y además un movimiento con raíces propias nacionales y que no era folclor. Al respecto ¿recuerdas aquel comentario de Zavattini, director cinematográfico, cuando hicimos las presentaciones? Él decía dentro de alguna de las crónicas de los periódicos, que al momento en que entró en el teatro y vio nuestra danza, supo que era un ballet mexicano porque tenía la esencia de México.

RR: ¡Ay, qué bonito! No estaba enterada.

AS: Eso fue una cosa muy bonita, que salió en alguno de los periódicos italianos de esa época. En China también decían, "¿Qué cosa es esto?", ¿Te acuerdas? Les encantó *Juan Calavera*.

RR: *Juan Calavera*, *Tonantzintla*, *Tierra*.

AS: Sí, les encantó. Para ellos era una novedad tremenda el apreciar otro aspecto de la cultura de México. Esto también nos pasó en Rumania, y en todos los lugares. Creo que esto fue parte de la importancia de esta gira.

RR: O sea, dar a conocer un México contemporáneo a través de su danza con una identidad propia.

AS: Efectivamente.

RR: A mí me parece que eso es uno de los aspectos más importantes de esta gira tan mencionada. Siento y comprendo que toda cultura se transforma a través del paso del tiempo, y que los medios masivos de comunicación nos han acercado a la problemática de todos los países de la tierra.

AS: Claro.

RR: Exactamente, puede ser tan contemporáneo y autentico ligado a nuestra problemática cotidiana, pero no alejarse del punto de vista mexicano. Nunca se me olvida lo que los chinos nos decían y lo repito siempre, "Que importante es lo que ustedes han logrado con la danza. No pierdan 'su cara' aun cuando estén inmersos en estos cambios y en este desarrollo mundial de avances técnicos y cambios de conceptos en muchos aspectos en la vida del hombre". Considero que esto podría seguir estando presente en la producción artística de nuestro país.

AS: ¡Claro, absolutamente!

RR: Mira, Carlos Chávez, Blas Galindo, José Pablo Moncayo, te pongo estos ejemplos, fueron compositores de lo más alto a nivel internacional y dieron un fortísimo apoyo para el reconocimiento mundial de nuestra música. Contribuyeron poderosamente para que México tenga en el campo del arte un gran prestigio. Esto lo comparo igualmente con el muralismo mexicano ¿y por qué no repetirlo con nuestra danza contemporánea? Porque siendo todas estas experiencias artísticas de vanguardia jamás perdieron su identidad nacional, por más difícil que sea ubicar o definir a ésta dentro de la gama enorme de estratos sociales que existen en nuestro país. Estoy consciente que hoy en día es difícil hablar de una identidad nacional, pero es terrible ir perdiendo poco a poco, o menospreciando lo poco que pudimos capturar, recapturar, conservar, de aquello que nos hacía ser distintos a otros pueblos, en fin, que nos conforman como mexicanos. No pretendo que nos quedemos en el pintoresquismo folclorismo, nada de eso, pero sí procurar conservar, por ejemplo, la fuerza que tenemos, que hemos tenido, en las diversas manifestaciones del arte. Mira, un ejemplo de otro país, la música de Héitor Villalobos, tan actual, tan maravillosamente técnica, pero

proyectando esa fuerza tremenda de esa selva amazónica, y me pregunto ¿por qué no podemos hacer hoy en día algo similar con nuestra danza contemporánea?

AS: Claro, absolutamente, hay que rescatar todo eso.

RR: Adriana, quisiera que hagas otros comentarios acerca de las opiniones que otros países expresaron acerca de nosotros, el éxito que este grupo puede haber tenido en Rumania, Italia, China, después de tantos años transcurridos de este viaje. Aunque ya hiciste algunos comentarios al respecto.

AS: Sí, es lo que yo acabo de decirte precisamente. Todo esto fue muy interesante, es la misma idea, ellos no esperaban lo que vieron, a ellos les dijeron es un ballet de México y pensaron que era un ballet folclórico, era la idea que ellos tenían. Nosotros llegamos a estos países y presentamos algo completamente nuevo, distinto, fue una sorpresa para ellos. En Rumania ¿recuerdas?, estuvimos un mes allí, para que hayamos estado ese tiempo en un país tan pequeño, es decir que se despertó tal interés que se necesitaban más funciones. La gente empezó a propagar nuestro valor: "Tienen que ir a verlo, tienen que ir al teatro". Recordarás que en el mismo hotel Ambassador, donde vivíamos, llegaban allí en la noche después de nuestra función toda Rumania, los artistas y toda le gente interesada en nosotros y aún aquella gente que ya había presenciado nuestras funciones y en especial los que no habían conseguido boletos para las presentaciones, pero que ya se habían informado acerca de nosotros, de lo que trataba nuestro espectáculo y que llegaban al restaurante para conocernos, observarnos. Era algo muy bello. Además, creo yo que lo que fue muy importante es que Rumania es un país muy latino y así como existe gran afinidad entre nuestros países latinoamericanos, así lo hay entre Rumania y México, mucho más que si pensamos la relación que puede haber entre Alemania y México, o Checoslovaquia, por ejemplo.

RR: Sí, lo creo. Ellos más fácilmente se emocionaban en nuestros ballets, con todas nuestras cosas al ver reproducido algo que ellos sentían muy dentro sin saber exactamente qué era. Para mí fue notable también esto que mencionas acerca del restaurant Ambassador,

que cada día se fue haciendo más pequeña la pista de baile debido a que cada día tenían que poner más mesas por la demanda que tenían, porque la gente que no había conseguido boletos para ir al teatro en donde bailábamos, se conforma con estar cerca de nosotros, y según ellos, vernos bailar, aunque completamente otro tipo de baile, pero a ellos no les importaba (risas). En parte satisfacción de algún modo de curiosidad.

AS: Ay sí, era una cosa hermosísima. Es eso que comentábamos, la identidad latina que está en el corazón ardiente.

RR: Además la fogosidad de todos los rumanos para expresar todas sus emociones y actitudes, que son tan sencillos e ingenuos para mostrarse, son divinos.

AS: Sí, y en Italia acabo de decirte, también muy importante, pero es otra interrelación latina absolutamente ¿no? Los comentarios que tuvo Zavattini tan bellos.

RR: Muy importante lo que dijo.

AS: Sí, muy importante, pero sobre todo un elogio enorme para nosotros, para el ballet de México, que nos hayan dicho, "En el momento en que yo entro, sin tener idea de lo que podría ser el Ballet Mexicano, me doy cuenta de inmediato de que es México". Eso ya significa para nosotros un halago muy significativo, maravilloso.

RR: Claro que sí. Mira, un comentario aparte pero que tiene que ver con lo que dices. A mí me gusta mucho el Ballet Teatro del Espacio y algunas obras del Ballet Nacional, pero si me toca verlos fuera de nuestro país o incluso en México y me pongo a pensar en su nacionalidad, diría que son compañías norteamericanas, británicas, europeas, o quién sabe de dónde, pues no tienen característica alguna que me hiciera pensar que son mexicanos.

AS: Exactamente.

RR: Verdaderamente así lo veo. En cambio las obras de Raúl Flores Canelo han tenido en general esta característica, nuestra identidad de algún modo. Hoy en día el repertorio de su compañía está perdiendo característica que por un lado me da tristeza, por otro lado advierto que las obras que están creando los chicos jóvenes de su grupo aún siendo algunas de ellas muy buenas , se alejan bastante de la línea que ha seguido Raúl.

AS: Sí, y con buena técnica por parte de los bailarines, cosas buenas.

RR: Sí, desde luego con bastante buena formación técnica muchos de sus bailarines, pero aún así no desearía que perdieran esas características, esos rasgos culturales. El Ballet Independiente es la única compañía que deja ese sabor, que muestra raíces mexicanas en su esencia más íntima.

AS: Exactamente. Recuerda lo que decía Anna Sokolow en todas las ocasiones en las que ha estado aquí: "Rasquen su tierra…".

RR: …. a fondo"

AS: Sí, para encontrar las raíces, hasta adentro. Y esto lo estamos viviendo no solamente en la danza, estamos también hablando del muralismo, de la música, en fin, estamos viendo que es un fenómeno muy generalizado actualmente, que es debido quizá al mayor acercamiento con otros países. Sin querer nos ha desligado un poco de lo propio, pero esto no se debe perder jamás, porque por más comunicación que exista en el mundo y que está muy bien y que estemos más comunicados entre la humanidad, debe mantenerse la personalidad de cada país, que tenga su propia historia y una cultura propia. No se puede comparar la historia de México por ejemplo con la de Francia.

RR: O con la de Grecia.

AS: Son historias y hechos completamente distintos que influyen en la cultura de cada pueblo, y eso es lo que no se debe perder.

RR: Pienso que los medios masivos de comunicación nos están acercando a todos los pueblos de la tierra y la están achicando. Al sentirnos tan cerca con otros, al enterarnos y conocer de inmediato todo lo que sucede en nuestro mundo, recibimos la influencia de otros pueblos aunque no lo deseáramos. Pero considero que cada país debe conservar aquello que por naturaleza les pertenece. Podemos advertir cómo los países por todos estos factores, lógicamente, se han ido transformando y cambiando en sus manifestaciones artísticas; lo que me parece tremendamente nefasto es dejarse avasallar, por ejemplo, nosotros por Estados Unidos, a través de la radio, de la televisión, los discos, los cantos, la ropa, sus espectáculos. Un país que tiene muchos más recursos económicos y técnicos y nos inunda de todo lo que les pertenece, y nosotros tan tontamente que tomamos todo eso de una manera aprehensiva. Como el tipo de eventos que organiza Raúl Velasco, que son espectáculos realmente vergonzosos tanto para sus valores artísticos como por la enorme publicidad que les respalda, el trasfondo que conllevan de saqueo económico a nuestro pueblo ignorante que se deja fácilmente conducir por esta difusión tan extendida mediante la televisión que muestra culturales superfluas y totalmente ajenas a nuestra idiosincrasia. Qué diferente manera de ser y de pensar hemos tenido hasta hace relativamente poco tiempo, respondiendo, desde luego, a la tierra en la que hemos vivido. Es una pena enorme cómo este tipo de espectáculos masivos está echando por tierra toda nuestra tradición, tan distinta a la del pueblo de Estados Unidos. No se qué podríamos hacer, pero entre otras cosas que los institutos culturales de México deberán emprender una lucha titánica en contra de todo esto para crear una conciencia clara de proteger y defender la desaparición de todo aquello que culturalmente nos pertenece, que es nuestro y no cambiarlo tan fácilmente por lo ajeno y de mucho menor valor.

AS: Y que las nuevas generaciones de mexicanos tienen que comprender todo esto.

RR: Claro, ser conscientes de lo que significaría toda esta pérdida de valores.

AS: La otra vez platicaba yo con alguien aquí mismo, en este Centro, sobre nuestra lucha hecha con tanto amor por lo que hacíamos, que no nos importaba si nos tirábamos al suelo, si bailábamos sobre piedras, si nos ensuciábamos. Era una pasión tan grande hacia lo

nuestro. Me doy cuenta que los bailarines actuales, al tener todo, no son capaces de sacrificarse. Y el arte necesita lucha y sacrificio; para ellos ahora es mucho más fácil, nosotros hicimos el camino ¿me entiendes?

RR: Sí, claro.

AS: Lo recuerdo muy bien porque yo trabajé con el Ballet Nacional, empecé prácticamente con la técnica de Waldeen. No teníamos prácticamente ni salón en donde ensayar ni tomar clase.

RR: Así es, nosotros al iniciar el trabajo con Anna Sokolow nos conformábamos con espacios pequeños de cuatro por cuatro o de cuatro por cinco metros. Y en ocasiones, recuerdo bien, este pequeño espacio con una columna en el centro, o un espacio enorme como es todo un gimnasio, el de los Electricistas [el Sindicato Mexicano de Electricistas], completamente inadecuado para la danza. O espacios igualmente inconvenientes. Además nos rodeaban una serie de dificultades como eran las carencias económicas, ya no digo para honorarios, sino para la compra del material para realizar el vestuario que teníamos que resolver personalmente, así como la hechura del mismo elaborada por los propios bailarines. Creo que todo esto significó una tremenda lucha por la danza o por obtener algo que se desea intensamente. Cuando se logra se ama y se defiende con todo el ser. A la danza la amamos tanto, la hemos adorado hasta el fondo de nosotros mismos, precisamente porque ha significado una enorme lucha, resolver múltiples problemas, enfrentamos innumerables tropiezos, dificultades, barreras por parte de la familia, de la sociedad, de determinado sector del mundo del arte.

AS: Pienso que eso le falta en las generaciones actuales. Cuando le hicimos el homenaje a mi padre con la coreografía de Anna Sokolow para el Polyforum Suqueiros, veníamos a la Academia de la Danza Mexicana (ADM) para los ensayos; nos proporcionaron unos bailarines de la ADM y verdaderamente Anna se desesperaba de la irresponsabilidad de ellos, pretextaban cualquier cosa por su indisciplina, que no alcanzaron el autobús, que no pasó a tiempo, que se ensuciaban si se agachaban, que se iban a lastimar porque había un

clavito. Una serie de detalles de ese tipo que uno se preguntaba ¿qué es lo que pasaba, a qué se debía esas actitudes? Tenían actitudes de señoritas o señoritos de sociedad que no querían hacer nada, no ensuciarse, no molestarse, no sacrificarse por nada, sino sólo atender sus problemas personales y la danza para ellos es como un pasatiempo, como un adorno. Hay un poquito, un poquito de gusto o amor por la danza, pero no es todo, solamente es un poquito, ¿me entiendes?

RR: Sí, comprendo, no sienten de verdad que esa es su vida, piensan que la danza la van a utilizar para algo en lugar de vivir para y con la danza. Esa es la diferencia fundamental, es la respuesta de cuando se le da a uno todo en charola de plata, no se valora, siente uno ese derecho de tener todo y hasta que te rindan homenaje porque te has dignado voltear a ver a la danza mexicana. Sin embargo encontramos alguna gente valiosa, pocos bailarines auténticos, pero también los hay. No sé si tendrás algo más que decirme, porque hay cosas que no me has comentado que quizá tú y Rocío eran las únicas personas bien enteradas. Yo no tenía certeza de muchas cosas en relación con la presentación de esta gira que has aclarado en esta entrevista.

AS: Prácticamente Rosita está todo dicho. La importancia de esa gira también podemos considerar que es el principio de otras giras por el extranjero que vinieron más tarde, de otros grupos.

RR: Así es, nosotros abrimos el camino para que otros grupos pudieran ir al extranjero, en vista de las críticas tan positivas que tuvimos de tan diferentes países.

AS: Tú recordaras que en aquel entonces no existía el Ballet Folklórico de Amalia Hernández en el Palacio de Bellas Artes. Después naturalmente otros grupos, como esa compañía, empezaron a viajar al extranjero.

RR: El Ballet Nacional y otros grupos.

AS: Sí, el Ballet Nacional también. Recordemos solamente que fuimos los primeros que abrimos el camino y prácticamente fue el Ballet Contemporáneo, por lo que acabamos de decir. Nosotros conseguimos con mucho sacrificio el dinero, las relaciones y la comunicación con otros países para realizar la gira y prácticamente no creo que el Ballet Nacional haya luchado como nosotros lo hicimos. Realmente creo que fuimos nosotros los que abrimos brecha y eso en sí ya es importante.

RR: Creo que para todo esto fue fundamental el contacto con tu padre y sus relaciones con tantos países, entre ellos a los que fuimos a presentar nuestra danza. Incluso en Moscú recuerdo que íbamos a ir a la embajada de la India porque ya se habían tenido unos tratos previos acerca de nuestra compañía y la posibilidad de ir a su país. Cuando se dio la posibilidad de visitar China, todos pensamos que era lo máximo que podríamos alcanzar en nuestra vida profesional.

AS: ¡Imagínate! claro, mes y medio en China.

RR: Razón por la cual se quedó pendiente lo de India, porque según recuerdo, ellos tenían mucho interés en que fuéramos.

AS: Sí, había mucho interés por nosotros y por nuestro espectáculo. De todas maneras todo esto fue un éxito, un éxito rotundo. Creo que después de nosotros no ha habido una gira tan larga de ningún ballet. No lo puedo asegurar rotundamente, pero creo, casi lo puedo afirmar, que hemos sido los únicos que estuvimos seis meses.

RR: Tienes razón, en nuestra rama dancística ni siquiera dos meses, yo me quedé en un mes más, regresé hasta enero. Además del tiempo fue muy importante por el éxito rotundo, como dices tú, en donde quiera que nos presentamos. Ahora bien, considero que fue una lástima que ya no hubiesen dado las funciones en París. Por la época en que ya estábamos, fines de año, además que los contratos había que haberlos definido un año antes. Nuestro gobierno no se había dado cuenta de la importancia y trascendencia que iba a tener la danza mexicana en el extranjero y que iba a generar este deseo de verlo. Claro, cuando ellos se

dirigieron a nosotros, la agencia de la empresa Lumbroso, que nos ofreció una gira de dos años ¿dime tú quién se iba a quedar fuera de México dos años más después de estar seis meses fuera, ya casi con un pie hacia nuestra casa y algunos del grupo empezaban a regresar?

AS: Sí, claro, claro.

RR: Por otro lado pienso que no estábamos preparados ni anímicamente, ni afectivamente, ni profesionalmente, ni tampoco las condiciones del vestuario y la posibilidad de renovarlo nos permitían aceptar estas proposiciones para resistir dos años más.

AS: Absolutamente. Sí, tienes razón, claro.

RR: Quedamos invitadísimos para regresar, no entiendo exactamente qué fue lo que sucedió cuando regresamos a México que no volvimos a insistir en una nueva gira con el empresario Lumbroso, aunque ahora después de tanto tiempo me lo quiero explicar, pero quien sí supo aprovechar fue Guillermina Bravo.

AS: Bueno, también hubo un problema ahí, fue el tiempo en que yo me fui a la Unión Soviética. En esa época se presentó una situación muy seria de tipo político. Tú sabes que el aspecto político interviene en todos los aspectos culturales, eso lo sabemos perfectamente, para bien o para mal. Querían desaparecer la compañía oficial del INBA porque, según ellos, no les dejaba dinero. Ellos visualizaron que con un espectáculo folclórico podrían obtener buenos ingresos; los turistas lo pedían, era un muy buen *show*. No les interesaba ver danzas fuertes y profundas como eran las nuestras. Creo que eso influyó mucho, este aspecto político; y nos dejamos hundir sin querer por esta serie de factores políticos con los que nos tropezábamos continuamente.

RR: Sí. Recuerdo que precisamente el licenciado Álvarez Acosta nos mencionó que el presidente y su señora tenían interés en formar un ballet folclórico. Nos tuvieron un buen tiempo trabajando con todos los maestros de folclor, María Elena Canessi, Marcelo

Torreblanca, Amado López y ya no recuerdo quiénes más. Y todo esto duró hasta que montamos un programa. Entonces sí nos traían por los cielos en la Presidencia, hubo todos los recursos económicos para la producción de este nuevo programa, teníamos una serie de invitaciones para estar en Los Pinos. A cada invitado importante, jefes de estado de aquí y de acullá, del extranjero, se les ofrecía una función ya fuera en el Teatro de Bellas Artes, en los jardines de Los Pinos, que hasta una hermosísima plataforma se construyó para nuestras presentaciones.

AS: ¿Recordarás que también dimos funciones en el Castillo de Chapultepec?

RR: Así es, andábamos en aquel entonces por todos lados. No se si tú todavía andabas con nosotros, pero a raíz de ese tipo de "éxitos" frente a los estadistas extranjeros y sus comitivas, se nos propuso ir a competir a los Estados Unidos, a un concurso de danza folclórica que se iba a realizar en Washington o Chicago [efectivamente fue Chicago] y que a final de cuentas fue el grupo de Amalia Hernández. Yo se lo propuse a todo el grupo en una junta y me dijeron: "Mira, ya de funcioncitas de este tipo basta, en seis meses hemos montado un programa y muchos de nosotros en la vida habíamos bailado folclor. Tenemos veinte años de actividad formativa y profesional en la danza contemporánea, y ese es realmente el camino de la danza que nos interesa y no el folclor". Cuando vinieron los preparativos para el festival se lo dije claramente al licenciado Álvarez Acosta. Me dijo: "Rosita ¿se da cuenta?, es una gira muy importante, ahora sí les van a pagar todo, hasta sueldo y demás". Volví a proponérselo a los bailarines del grupo y me contestaban: "Lastima, por primera vez que nos ofrecen una gira en condiciones decentes, pero desgraciadamente no es la rama de la danza que nosotros hemos practicado y por lo cual hemos hecho muchos sacrificios". Ya con esta respuesta él me lo planteó claramente, que ya habían hablado con Amalia Hernández y estaba dispuesta a acoger esta invitación. Según me lo dijo Felipe Segura, él le ayudó a integrar la compañía con los elementos del Ballet Concierto de México, así que de esa manera el licenciado Álvarez Acosta resolvió sus compromisos con este festival o competencia.

AS: Pero ¿cómo nosotros podríamos traicionar nuestras convicciones?

RR: ¡Claro que no!

AS: Ni podríamos traicionar nuestra batalla de tantos años, no podríamos traicionarnos a nosotros mismos.

RR: Por supuesto que no.

AS: Mira Rosita, hay otra cosa también muy interesante, que es dentro del aspecto político. Hay algunos de nuestros gobernantes en cada sexenio que ayudan más o menos, pero les falta cultura y preparación. Por ejemplo, ¿dime tú en este momento qué se está haciendo efectivamente para la cultura en México? Constantemente se ve en la prensa la gran molestia que hay en el pueblo de México porque realmente para la cultura no se hace nada. Hay algunas acciones gubernamentales para el deporte, que no se puede negar que es importante, pero a la cultura y al campo del arte los menosprecian.

RR: Siento que aparte de que les falta o no formación cultural a nuestros gobernantes, son actos que para ellos carecen de importancia porque no trascienden. El pueblo primero necesita educación en todas las áreas, convivir con otros aspectos que distan mucho de lo que tiene cotidianamente, a través de los espectáculos de la televisión y lo que se trasmite por la radio. Obviamente esta serie de espectáculos masivos conllevan una transculturización en sí, y es lo que ellos conocen, así se les está formando y lógicamente es lo que les gusta. Apoyar y ensalzar lo nuestro no les dejaría a los promotores las cantidades fabulosa de dinero que les deja el otro tipo de eventos, y tampoco trasciende en alguna importancia de apoyo del pueblo para el gobierno. Ellos están seguros que sentirse apoyados por un pueblo que está sumamente contento porque le han traído "Johnnito Cuetotes" de Estados Unidos, o de Venezuela, está feliz. Y si le traen a un mexicanito muy mexicanito y de gran valor, ni están tan contentos ni acuden a estos espectáculos masivos con la misma euforia; no los dejan tan satisfechos, ni trasciende para el gobierno. Así que ellos se preocuparon de aquello que les acarrea beneficios y es el primero que se olvida en apoyar y reforzar nuestras manifestaciones artísticas de otro nivel no popular. Dime tú ¿quién lo va a hacer? Por fortuna aún existen por ahí uno que otro loco mecenas. Adriana

agradezco infinito tu colaboración. Me aclaraste muchas cosas para mí muy importantes. Aún no he podido entrevistar ni a Federico Castro ni a Guillermina Bravo, que ando tras ellos hace ya dos años, siempre me dan largas por equis o zeta. Gracias por tu información y opinión.

AS: Gracias a ti Rosita.

Charla de danza con Federico Castro, conducida por Rosa Reyna, Cenidi Danza, México, julio de 1993. Transcripción de Angélica del Ángel

Rosa Reyna: Muy buenos días. Me da tanto gusto tenerte aquí. Desde quién sabe cuántos años…

Federico Castro: … como dos años y medio que andábamos correteando.

RR: Federico, quiero saber todo lo que me puedas decir sobre tu grupo. Me interesa saber mucho sobre la gira desde el Ballet Nacional. Tú eres uno de los más apegados, y también como dirigente, aunque entonces a lo mejor no lo eras, estás enterado cómo realizaron ese viaje en 1957.

FC: Fue muy chistoso porque, aunque parezca un poquito extraño, y a lo mejor para ti va a ser sorpresivo, yo fui a un festival en Polonia dos años antes. Así que me relacioné muy bien con las personas que estaban organizando los festivales, como Manuel no sé qué y otra gente del Partido Comunista. Ya se venía el Festival de Moscú de 1957 y Manuel me dijo "Oye Federico, ¿porque no vas de vuelta?". "Porque yo ya no estoy en el grupo estudiantil", como fue el que yo formé en la Escuela Normal de Maestros y con el que fui a Polonia. Entonces le dije "Estoy con el Ballet Nacional". "¿Quién es la directora?, Guillermina Bravo y la conozco. Es la esposa de Sánchez Cárdenas". Ya ves que el esposo de Guillermina estaba muy metido en el Partido Comunista. "Pues ¿por qué no se organizan?". Entonces empecé a mover las cosas con Guillermina y luego se comunicó con Emilio Carballido. Y los del Ballet Contemporáneo también empezaron hacer cosas, no sé cómo fue la conexión de ustedes pero la verdad es que se empezó hacer más grande todo el "run run", que si iba Dagoberto Guillaumín, que si iban todos.

RR: No. Estábamos separados, llegamos separados y allá nos unimos. Cada quien por su lado nos fuimos.

FC: Pues casi íbamos juntos, Rosa.

RR: No, porque inclusive ustedes dieron sus funciones en unos teatros y nosotros en otros.

FC: Sí, sí. A lo que yo me refería era que se hizo la organización en México unos por un lado y otros por otro lado. Total que íbamos al Festival. Los dos grupos nos encontramos allá, dimos nuestras funciones, ustedes dieron sus funciones y de repente hubo una invitación que no sé si fue de parte de ustedes o de parte de las conexiones que se habían hecho allá. Sabía porque iba Adriana y era del grupo de ustedes. Entonces nos dijeron que había posibilidad de que fuera todo el grupo y dijimos que todo el grupo quería ir, que eran treinta y tantas personas.

RR: Treinta y ocho.

FC: Treinta y ocho porque ahí iban Emilio Carballido y Sergio Magaña.

RR: Emilio, Sergio, Mario Vázquez, Francisco Vizcaíno, Meche Olvera…

FC: También el pintor que tocaba la guitarra.

RR: Mario Orozco Rivera.

FC: Claro, todos ello.

RR: Es pariente nuestro, tengo entrevista con él.

FC: Entonces ya llegamos allá y empezamos hacer un trabajo en conjunto. Se organizó inclusive parte del programa con una visión de México con folclor.

RR: "El numerito folclórico".

FC: Sí, era muy chistoso, era muy bonito.

RR: Sí pero eso fue para ir a China porque ellos querían ese programa.

FC: Claro que sí, me acuerdo muy bien. Se conformó un programa muy fuerte de danza contemporánea, mezclando las danzas de ustedes con las nuestras. Yo me acuerdo de los enormes teatros en que nos presentamos con muchísimo éxito. Ahora, sobre las experiencias: para mí fue un impacto tremendo porque tenía 22 años. Estaba muy joven, muy nuevo en la danza y con unas ganas tremendas de aprender; estaba yo enloquecido de ver que había tantísima conexión entre un país tan lejano (China) con la cultura nuestra. Ellos son místicos, son muy amables, son muy educados y el indígena es igual. Yo no menosprecio para nada al indígena; tiene cantidad de valores que no tenemos los capitalinos chilangos y de todos lados. Y entonces yo me sentí muy gratificado de saber que había gente tan parecida a la nuestra; la conexión de comer gorditas y sopita de hongo. Un día me perdí con Raúl Flores Canelo en un mercado, por hacernos los chistosos dizque hablábamos chino y se nos hizo noche y nos separamos los dos y ya no nos encontrábamos para ir a una función. Fue horrible.

RR: En Shanghai. Eso fue horrible para mí también. Nos perdimos con Emilio, Adriana Siqueiros, no sé si iría Pepe Cava y yo, pero fue divino porque llegamos a una imitación del jardín del Palacio de Pekín con piedras agujeradas, que un señor le había hecho a su madre, pero a través de una cortinita entrabas y el panorama cambiaba con un altarcito en el mercado. Era una imitación del jardín y del palacio. Aquello fue una experiencia muy interesante.

FC: Sí, nosotros nos perdimos porque fuimos a ver unas de las funciones de la ópera de Pekín, la del mono.

RR: ¡Qué divino!

FC: Y seguía otra parte el segundo día y dijo Raúl vámonos y nos fuimos. Salimos temprano, nuestra función era a las 7 u 8. Recuerdo que nos daban pastelito y después era la función en el teatro. Nosotros andábamos "mercadeando" y vimos a un merolico que estaba

con agujas de acupuntura poniéndole a una persona para poderle sacar una muela sin dolor; yo caminé hasta adelante y Raúl se quedó atrás con la bola de gente y de repente nos perdimos. Empezó a oscurecer y yo ya no sabía dónde estaba el teatro porque era un mercado diez veces más grande que la Merced, y él también enloqueció y solamente como referencia teníamos el teatro donde habíamos estado viendo el capítulo del mono, entonces yo ya no sabía qué hacer, de repente los veo por allá caminando y voy corriendo ¡Raúl ya te encontré! Yo me acuerdo de un anuncio que pude leer, uno de Coca Cola (risas), unos anuncios que se habían quedado desde antes de la Revolución, ya ves que era una calle grandota, pero nosotros estuvimos preguntándoles del teatro a los chinos, haciéndonos los locos porque nadie nos iba a entender y hablábamos en chino él y yo. "Losa Leyna" (risas). ¿Te acuerdas? (carcajadas)

RR: Qué loco.

FC: Qué bonito verdad.

RR: Me hace una burla Mario Vázquez al igual que lo hacía Rafa.

FC: Llegamos al teatro y dimos una función espléndida, muy bella, muy bella que por cierto nos encontramos con que ya habían pasado por ahí Chepina Lavalle y Óscar Puente. Dijimos "Bueno, qué raro". Andaban en pareja ellos, dando funciones de folclor y…

RR: Sí, folclor y *Zapata*, y quién sabe qué cosa inventando.

FC: Sí, pero ahora yo siento que el gran *shock* que yo tuve lo han de haber tenido también quienes tenían un nivel cultural y un nivel artístico superior al mío. Yo era muy chico, pero los coreógrafos como tú, Guillermina, Elena Noriega: la gente que estaba ya trabajando en cosas de creación. Lo que vimos les abría ya un mundo diferente, porque yo considero que no hay un cambio en la creación artística si no hay una pequeña influencia, una dosis de algo que te haga vibrar internamente para poder hacer un cambio. Cada vez vas haciendo el

cambio según tu talento, según tu información, según las posibilidades y también el material que tienes a la mano para poder crear.

RR: Claro.

FC: No hay alguien que haga milagros con gente no preparada porque se queda en otro nivel.

RR: Qué bueno que me dices eso porque exactamente yo pienso que mientras tengas tú un medio para expresarte, tienes más posibilidades. Es como un escritor que no tiene vocabulario, que tiene 10 palabras, pues por más bello que pienses no puede decir mucho.

FC: Claro, es que a mayor entrenamiento, a mayor afinación del instrumento más claramente será la melodía. Puede ser lo más simple, pero tan nítido, que tiene entonces un valor artístico.

RR: Claro.

FC: Ahora, yo pienso que no por eso dejamos de tratar de mover gente que son como piedras, porque yo pienso que hasta las piedras se pueden mover, que no hay gente que no tenga capacidad de poder moverse.

RR: Claro, yo pienso que es el lenguaje natural del ser humano.

FC: Pero cada quien a su nivel. Porque bueno, tienes a ese soldado y tienes que hacer algo, pues hago algo con el nivel que tienen los soldados. A lo mejor tiene un nivel de creación pero no va a tener un nivel de nitidez, de refinamiento.

RR: La expresión artística es expresarlo mediante un medio artístico. Pienso que la danza es el medio natural de expresión de la gente, ¡qué gusto abrir los brazos! Si estás triste, tu cuerpo se encoje, se agacha, caminas lento. Brincas, giras según tus estados de ánimo. Es

un medio más para expresarse y además lo tiene uno dentro de sí. Ahora, si lo vas enriqueciendo, lo vas afinando pues vas a acabar haciendo cosas que pueden valer la pena, que pueden llegar a ser algo.

FC: Que tiene un valor y que tienen un curso. Hay una valorización con respecto a una comparación. Ni modo, se tiene que llegar a eso también, a la valorización de todas las cosas que se tienen como trabajo interno, particular y de investigación, ¿me entiendes? Quiero decirte con esto que lo particular es del instrumento y también del creador, pero investigación, es mutuo.

RR: No hay para mí un trabajo artístico en donde no se haya dedicado un tiempo a investigar: qué quieres, cómo lo quieres decir y qué más encuentras para que tú lo puedas verter con este lenguaje. De otra manera sería muy diferente si lo escribieras, o que hicieras una música, pero la investigación debe existir.

FC: Pero hay una cosa que también es importante, Rosa, creo que ese tiempo que se lleva un creador, un investigador, está dosificado también por el talento creativo interno del mismo, ¿me entiendes? Porque hay gente, que por cierto son extraordinarios metodólogos y librescos de información con una capacidad increíble de investigación, pero no tienen ni así de una uña de creatividad propia, entonces, ¿qué resulta? cosas un poco como entre paréntesis "intelectual". Considero que el creador intelectual sólo es para muy poca gente, que los pueda entender, ¿no?

RR: Mira, en la música es muy claro, hay ejemplos en México y ejemplos en otros lados: hay música que llega hasta la parte interna de tu cuerpo, y hay música que dices ¡ah que bien está! pero está frío, me toca la superficie, me toca la cabeza.

FC: Nos toca fibras internas. Eso es lo que pasa. Así pienso yo y hay creadores extraordinarios. Considero que los "robots" también me emocionan en determinado momento, cuando hay tal perfección, pero no dejo de tenerlos en un lugar separado. Por eso te digo de la gente que es tan intelectual, tan investigadora y tan informada, pero que no

posee el impulso interno de la creación. En cambio hay gente que tiene capacidad para "aventar" cosas, cosas que son tan honestas y tan internas, y además tienen valores como el respaldo técnico y estudios, investigación y todo. No el que dice: pues yo me leí los libros de todo el mundo y ahora voy a hacer una coreografía. Eso no lo creo.

RR: Me fascina, porque coincidimos plenamente. Por algo fíjate, que hay similitudes. Yo siento que siempre he tenido simpatía hacia ti…

FC: Y yo por ti, por supuesto…

RR: Y luego acabas de ver por qué: porque hay coincidencias en tu manera de sentir, de pensar acerca del mundo en el que vives y en el mundo del arte.

FC: Claro.

RR: Y de veras yo me he creado muchísimas enemistades, no quiero mencionar nombres, con las personas que han dirigido, que dirigen actualmente el Centro de Investigación, por ejemplo, que puede ser gente muy talentosa, buenas organizadoras. Pero no coincido con sus puntos de vista, empezando con eso; que yo creo que el artista no nada más nace, sino que se hace. Es una conjunción de ambos, es una necesidad de expresarte en un medio que no es el del hablar cotidiano, que uno encontrará en el movimiento y el otro en el sonido y el otro en la forma, qué se yo; son necesidades internas. Pero tampoco puedes dejarlas en bruto, porque difícilmente llegan a valer la pena. Imagínate lo que pueden hacer si tienen una información intelectual y técnica del lenguaje que van a trabajar. Qué bueno que salió hoy porque me va a servir mucho para el otro proyecto. Pero yo no quisiera desviarme. ¿Cómo te identificaste con la mayor parte de los mexicanos que íbamos ahí? A todos nos cautivó China, por eso que dijiste: nos identificamos desde la manera de ser, la raza…

FC: Claro las facciones…

RR: Las facciones, las de ellos, son mucho más delicadas y finas.

FC: Porque tienen una trayectoria tremenda.

RR: Sí, sí, milenaria, y han logrado muchas cosas, y aquí los pobres indígenas han estado oprimidísimos desde hace más de 500 años. Eso también influye mucho: a los indígenas no los dejaron ser y allá nunca avasallaron la cultura como se avasalló aquí.

FC: No, era otra forma de vida. Por supuesto que había clases sociales también y opresión en algunas castas, pero de todas maneras, es mucho más libre la gente y hay que tomar en cuenta su historia. En los espectáculos chinos que vimos, los tradicionales, yo encontré cosas muy similares a las nuestras. A lo mejor yo veía con ojos tan mexicanos que quería mexicanizar todo, pero creo que era porque realmente me llegaban y sentía que había una raíz muy profunda entre las culturas oriental y la mexicana.

RR: Pues sí. Yo inmediatamente lo identifique y, claro: venimos forzosamente de Asia, porque hay tantas similitudes en tantos rasgos, no solamente físicos sino de comportamiento, actitudes y necesidades de expresión. Los mexicanos allá somos muy artistas, tú ve a todos los pueblos, todas las maravillas que hacen los indígenas en todas las diferentes ramas.

FC: Sí pienso eso: su forma de expresión nos llega por la similitud también. Además del nivel tan alto de cultura que tenían. Es un refinamiento total en los espectáculos de teatro, ópera y circo. Además la protección tremenda que tenía el artista: contaban con un hilo de acero para evitar que alguien se matara al hacer una acrobacia; y lo mismo hacían dos o diez maromas en el aire sin ningún peligro porque estaban amarrados. No como los mexicanos que sí se matan; hasta los danzantes que se avientan del mástil: se cae el de la flauta, el de los voladores, porque no tienen protección. Aunque es un rito lo que están haciendo, no tienen por qué exponer su vida, y en la actualidad menos.

RR: ¿Qué transformaciones, que trascendencia tuvo esta gira para toda la gente que íbamos ahí?

FC: Creo básicamente que la gente que estaba creando en ese momento, Guillermina por ejemplo, tenía en mente siempre hacer danzas con mensaje político. Así sucedía en todos los coreógrafos de esa etapa. Después de la gira ella hizo *El paraíso de los ahogados*, obra preciosa, que es diferente.

RR: Pero maravilloso, yo se lo dije. Pero claro, es divino porque es un tema mexicano, pero sí hay mucha similitud.

FC: Claro, por eso se podía hacer: un dragón es lo mismo que una serpiente emplumada. Quetzalcóatl está ahí representado con la misma forma y usando la misma técnica para moverse el animal.

RR: Esa danza de la lancha quedó preciosa contigo y con Carlos Gaona. Qué divino era. Le quedó maravilloso.

FC: Otra influencia de la gira sobre su coreografía fue, antes de eso, *Imágenes de un hombre*, con la telita que usaba Valentina Castro. Esa obra era sobre la vida de Silvestre Revueltas y mezclaba cosas. Y luego, claro, *Hechicerías*.

RR: Sí, hasta las banderas del final. Pienso que es un paso que todos los artistas y creadores deben dar y transitar por diferentes épocas. Todo eso es válido y tienes todo el derecho de ir cambiando; quiere decir que no estás plantado en un lugar, que te estás transformando y que muchas veces resultan cinco pasos para arriba, como decía José Limón, y otras te resbalas dos o tres, pero siempre hay que estar hacia, pensando en el futuro y superarte de la última cosa que hayas hecho. De entre las personas que iban como creadores, Mario Orozco Rivera me dijo que para él fue un cambio fundamental en su vida, porque aprendió muchísimas cosas en muy poco tiempo que le hicieron realmente cambiar. Me dijo que se iba a muchos lugares a dibujar y a su regreso presentó una exposición con cuatrocientos dibujos de los que hacía todos los días.

FC: Sí, chimeneas de fábricas y todo eso ¿te acuerdas? Y luego parte de campo y parte de muralla, y la gente. A mí me pasó una cosa: me indigesté con tantísimas cosas, porque no las podía asimilar por joven e inexperto y tal vez no preparado para poder vivir ese impacto. Sin embargo, creo que las acumulé y en las danzas que empecé a hacer después de mucho tiempo, salieron cosas que también tienen mucha influencia oriental. Yo uso cantidad de elementos en el foro, siempre.

RR: A mí me gustó mucho esa obra, ¿cómo se llama? *Metamorfosis*. Bellísima. La hacía esta niña Victoria Camero. ¿Cómo se salió de ahí, del Ballet Nacional? No entiendo.

FC: Porque tenía su niño y tenía que estar aquí en México en la escuela, pretexto para poderse separar un poco de la compañía. Pero ni modo, ella así lo decidió y a mí me dio en la torre, porque todas mis danzas siempre las empezaba con ella.

RR: Era extraordinaria y maravillosa. Sí la he visto ahora, pero no es lo mismo ver el tipo de espectáculo que está haciendo, aunque pueda ser bueno.

FC: También está dando clases,

RR: Qué bien, porque el artista también se enriquece muchísimo dando clases. Te hace profundizar. Lo que a veces hace uno de manera cotidiana y de manera intrascendente y sin poner la concentración total, ya cuando das clases cambian los conceptos de formación, de técnica, de todo. Bueno, qué más podrías decirme de otros cambios que tú podrías haber percibido, y dime algo de ti, algo de Guillermina del mismo Raúl.

FC: Raúl también cambio muchísimo, él tuvo una cosa que era absolutamente primitiva, mexicana, ingenua, como de danzante, una cosa mexicana pero con un refinamiento diferente, a otro nivel. Se hizo refinado y decía lo que quería decir en forma mexicana. Él era un artista, muy creativo, y dentro de las cosas absolutamente nacionalistas, costumbristas; más que nada porque relataba cosas de su pueblo con frecuencia.

RR: Es válido.

FC: Claro, mí me parece perfecto.

RR: Porque si eso es lo que tú sientes y quieres expresar y eso te gusta, qué bueno que lo hagas y de la manera como él lo hizo. ¿Tienes alguna anécdota en especial que me quieras platicar.

FC: Yo me ponía a cantar en la mesa diciéndoles apodos a todos ¿no te acuerdas? Hacía muchas guasas de ti, de Guillermina, "Quién es la más grandosa y pomadosa". En Rumania nos parábamos a bailar con Luminitza. "A dormir como marmota en colchones", Elsie Cota (risas). Me llevaba muy bien con Rocío Sagaón, contigo; yo las veía como bailarinas estrellas y grandotas, de veras. Ahora que veo que tú eres de mi estatura, recuerdo que te veía tan enorme, tan enorme, y es que cuando empecé a bailar media 1.33 m. Yo te veía inmensa. Rocío era chiquita de tamaño y yo la veía también grandota porque la imagen que tenia de ustedes era siempre en el foro. Por eso yo siempre me portaba con cierto respeto aunque era juguetón, como siempre lo he sido. Yo creo que fue bien importante el que yo haya tratado de meterme en el ambiente de trabajo de ustedes. Me acuerdo que después de la gira un día me dijiste "Federico vas a bailar en una danza", ¿te acuerdas?

RR: No me acuerdo, pero no bailaste.

FC: Pues sí bailé, porque me pusiste con otros dos muchachos del grupo de Bodil Genkel a hacer miles de cosas. No es reclamo ni nada, pero decías "Ahora se ponen este costal porque va a bailar el *Gorgonio Esparza*".

RR: Ah ya me acordé (risas).

FC: Y yo te dije, "Ay Rosa, siquiera damos las gracias acá, saliendo del saco". Y fue una experiencia tan bonita, porque yo me mataba por hacer todo lo que me ponías a hacer y cuando nos dieron nuestro vestuario era un saco de harina grandote.

RR: Ahora sí me acuerdo, eras uno de ellos, claro que sí.

FC: Y Héctor no sé qué cosa… fue muy chistoso. Bueno pues ese tipo de cosas te van enseñando: "Tengo que hacerlo bien aunque esté adentro de un costal."

RR: Pero a veces es una necesidad que tienes. A mi me encantaban determinadas personas y siempre quería darles un lugar. Pero no cambiaba las coreografías por razones sentimentales.

FC: No, no se cambia por nada. Fue una experiencia muy linda. Una anécdota en China fue cuando nos llevaron a conocer la muralla. Me puse muy contento de llegar y nos subimos como arañas. Guillermina me tomó del brazo y me dijo "Fede acompáñame. Vamos a recorrer toda la muralla". No se si te acuerdes que ya era tarde y empezó hacer un frío espantoso; caminamos en la muralla y de repente los camiones empezaron a tocar y las luces encendidas de que ya se iban a ir. Nosotros no veíamos por la oscuridad y empezamos a gritar "Aquí estamos".

RR: Cinco mil kilómetros de largo tiene eso.

FC: Ya habíamos caminado como locos. Entonces yo me puse a llorar sin decirle a Guillermina nada, porque tenía mucho miedo de quedarnos ahí, no porque no nos fueran a encontrar, sino por el frío que era verdaderamente espantoso. Total que alguien de los chinos nos encontró y nos llevó hasta los camiones. Pero tardamos muchísimo en llegar y todos en el camión; estaban furiosos, pero fue muy bonito porque me sentí como abrazado por el monumento.

RR: ¡Qué maravilla estar allá arriba! La tierra, el mundo...

FC: Yo decía "Qué bello estar aquí" y venía caminando con Guillermina, y Guillermina "Fede, nos va a dejar". Y yo, "Nos vamos a quedar aquí; a lo mejor no pasa nada, pero a lo

mejor nos morimos de frío y estamos en otro país". No era nada más retardarnos, sino todas las imágenes del momento, que eran bellas, internas, poderosas. Así las vive uno.

RR: Sí era un peligro. Tan es así que no nos habíamos ido porque faltaban dos elementos.

FC: Pero uno de los traductores vino a recogernos, no sé si te acuerdas de Wan…

RR: De Wanito Lee. Juanito que vino aquí, y ahora creo que es embajador. Un muchacho muy inteligente, muy bien preparado.

RR: Muy preparado. ¿Es embajador aquí en México?

RR: No, en Chile. Y vino aquí con varias delegaciones chinas.

FC: Una vez vino con la Ópera también.

RR: También, sí.

FC: Ya han de haber contado cuando queríamos tomar vino el día de la Independencia. ¿Te acuerdas que nadie quiso tomar? Entonces pusimos los vasos en el piso y los chinos se quedaron en rebeldía con los mexicanos porque querían "cuete" tremendo y no, no nos dejamos emborrachar.

RR: Bueno, pero nos emborrachamos un poco el 15 de septiembre. Y aquellos chinitos viéndonos arriba en el *mezzanine*, ese salón donde se plantó el escenario para el discurso de Guillermina Bravo, Elena Noriega, Emilio Carballido. Brindamos emocionados por estar tan lejos y recordar nuestra patria. Fue muy bonito.

FC: Fue un gesto lindísimo de toda la compañía. Había una cordialidad increíble. Eso es importantísimo.

RR: Mario Vázquez hizo hincapié en eso. Éramos dos grupos muy disímbolos. Yo digo que aparentemente, porque estábamos en la misma corriente, en el mismo camino. Sí, desde luego que conformado por coreógrafos y artistas, seres humanos distintos, entonces tienen que coger una ruta un poquito diferente, pero teníamos la misma meta. Fue maravilloso que no hubo un solo pleito, discordia, disgusto. Yo pienso que el miedo, todo lo que recibíamos nos hizo responder también de esa manera, porque realmente nunca nos imaginamos tener un éxito tal, total y absoluto en Italia y Rumania.

FC: Italia y Rumania fueron increíbles. El del Teatro Valle fue precioso. Esa experiencia fue muy bella. Qué lástima que no pudimos quedarnos más tiempo, porque podíamos haberlo hecho.

RR: Así es. Nosotros, antes de irnos, habíamos tenido contrato con Lumbroso y él quería ampliar el contrato. Pero imagínate, él decía que hiciéramos una gira de dos años y no estábamos preparados; Dagoberto Guillaumín y Beatriz Flores se regresaron antes de Año Nuevo.

FC: Sí, muchos se regresaron para Navidad y Año Nuevo.

RR: Mario Orozco Rivera, Dagoberto, Beatriz, creo que Guillermina Peñalosa y Pepe Solé ya habían salido de Italia, o creo que ya ni a Italia se quedaron.

FC: El Ballet Nacional se desintegró. Eva Robledo y otros se regresaron.

RR: Y sin embargo seguimos adelante

.

FC: Y yo me quedé por falta de boleto. Me quede en París.

RR: Sí, con Rocío Sagaón.

FC: No. Guido, Armando Chavarri, Guillermo Palomares, Paco Vizcaíno y yo nos quedamos, pero fuimos protegidos por un español que se llamaba Primitivo de las Heras. Un día, vendiendo nuestras ropas viejas en el mercado de pulgas, nos lo encontramos. Fuimos a ese mercado y llevamos todo lo que te sobraba a ti, a Adriana, a todos; llevamos un montón de cosas porque necesitábamos dinero y ya se habían regresado muchos. Todos nos hablaban en francés y nosotros en español; un señor se nos quedó viendo "¿Ustedes hablan español?". "Sí, ¿usted también?". "Pues yo les ayudo a vender; me llamo Primitivo de las Heras y soy español". Fíjate qué nombrecito. Luego de un rato, dice "Bueno, pues no venden mucho, yo los invito a comer". Nos invitó a comer y nos asiló; estuvimos viviendo con él durante mucho tiempo. Se vinieron varios hasta que quedamos solamente tres.

RR: Se quedaron unos con Rocío; ella me dijo que los alojó en su casa. Como a cinco muchachos de Ballet Nacional.

FC: Si, pero luego se fueron.

RR: ¿Todavía después se quedaron ustedes?

FC: Yo me quedé hasta marzo, junto con Guido y Paco: los tres. Guido se quedó. Yo me regresé y él se quedó una semana más y regresó para México.

RR: Yo me regresé en enero.

FC: Yo, el 7 de marzo. Pero me encantó, me pasé todo el invierno en París. Estábamos en una casa de unos amigos que nos invitaron. Era un muchacho que había estado en Cuba y que conocía a Guido; con su esposa y su niño nos alojaron los dos. Ahí la pasamos muy bien, íbamos a la Universidad, al comedor de la Universidad. Nos mandaban dinero de México, poco, pero nos mandaban, y la pasamos bien. Regresando a Moscú, recuerdo una función que hicimos en un teatro ante miles de personas, cinco o seis mil. Llevábamos nuestros pobres discos porque no había nada, ni cintas, y se bailó *El demagogo*; era el plato fuerte. Eso fue antes de que nos uniéramos con ustedes. Al final de nuestro programa se

bailó *Pastorela*. Recuerdo que *El demagogo* lo pusieron en 45 revoluciones en vez de 33, así que fue a diez mil por hora; era una danza muy activa y fuerte, era la locura. Total, en vez de durar 14 minutos duró 7. Estábamos muertos y tristísimos.

RR: Y un ballet tan bueno.

FC: Tristísimos porque no se había podido ver una obra tan fuerte.

RR: ¿Qué obras llevaban ustedes?

FC: *En la boda*, *Juan Calavera*, *El demagogo* y *Braceros*.

RR: Sí, y nosotros metimos los cinco restantes: *La Manda*, *Tierra*, *Los gallos*, *Tonantzintla* y *Tres juguetes mexicanos*. Entonces metíamos nueve obras en el tiempo en que aquí en Bellas Artes se meten cuatro con trabajos.

FC: Con muchos trabajos.

RR: Y ahí corría el programa y la luz nunca falló, qué técnica.

FC: Pero los chinos nos pedían programas con más de dos horas.

RR: Sí, pero además nunca falló al aspecto lumínico.

FC: No, para nada.

RR: Y no tenían grandísimos equipos, pero técnicamente estaban muy bien preparados. Una referencia al respecto me la dio Mario Orozco Rivera. Me dijo que ellos aprendieron de nosotros y nosotros muchísimo de ellos en ese sentido, pero ¿cómo organizar su equipo de recursos teatrales para tener una función corrida, sin necesidad de estar haciendo los

baches que hacían aquí para el siguiente programa? Yo pienso que jamás hubo mala iluminación.

FC: No, a mí me parecía muy lindo como estaba manejado. Creo que Pepe Cava era bastante listo, quien estaba encargado con Dagoberto.

RR: Pepe Cava y Pepe Solé.

FC: Te cuento una anécdota que no se si tú la hayas oído. Cuando hacíamos la presentación de trajes mexicanos, un día Guillermina le pidió prestado a Elena Noriega su vestido de chiapaneca, con el que se veía tan linda y le dijo: "Déjame bailar la chiapaneca". "Sí, como no, pues póntelo". Le empezaron a cantar *Las Chiapanecas* y Guillermina a bailar; Elena me dijo "Oye ya se tardó mucho Guillermina en esto", y cuando pasaba cerca de Guillermina "¿Ya Guillermina? Ya si sigue el programa" y Guillermina seguía bailando (risas). Guillermina no terminaba nunca (risas) y decía "Estoy tan feliz de bailar con este vestido tan bonito". Todos nos burlamos de Guillermina; todavía se lo digo y se muere de risa.

RR: Sí, fue realmente chistoso. Sobre la organización tenía dudas. Sabes que de nuestra parte, el Ballet Contemporáneo, antes habían ido al Festival Rocío, Guillermo, Olga Cardona.

FC: Sí, a Rumania a bailar *Zapata*. Por eso ya ahí habían tenido los contactos.

FC: Eso fue en 1953, pero en 1955 habíamos ido nosotros a Polonia. Éramos del grupo de la Normal, con Rodolfo Arana, Nieves Paniagua, Pepe Mata, Rosaura Revueltas y yo.

RR: *Zapata* lo crearon allá en Rumania.

FC: Bueno, lo terminaron allá.

RR: Nacido aquí en el Festival de Connecticut College.

FC: Me acuerdo muy bien que fue en el 53 cuando ellos fueron. En el 55 fue el grupo de la Normal, el Grupo Mexicano de Danza, y en 57 el Ballet Nacional con el Ballet Contemporáneo.

RR: Oye ¿Chepina con Óscar Fuente no fue nunca a este festival?

FC: No, ella fue por contratos…

RR: Sí, además anduvo recorriendo toda la Unión Soviética.

FC: Toda la Unión Soviética la recorrió.

RR: Adriana y Rocío me dijeron que el viaje estaba totalmente planeado, bueno, la parte nuestra de ir a China, pero a India no se arregló. Dejamos pendiente una gira por Alemania porque preferimos ir a China. Yo me enteré al terminar la gira porque vi un telegrama. Sentí muy feo haberlos dejado plantados, pero claro el viaje a China quizá lo merecía, pero se pudo haber hecho de otra manera.

FC: Lo que pasa es que como fue organizado todo desde un principio en México… iban saliendo cosas.

RR: Claro se fue organizando en el camino.

FC: Y se seleccionó y se votó por ir a China más que para otra parte. Cuando regresamos teníamos como un mes de intermedios sin hacer nada para poder viajar a todas las demás partes.

RR: Sí, luego también nos querían por todos lados. Lumbroso nos había propuesto una gira de dos años y le dijimos: "Fíjese que imposible -yo era la traductora- la gente no quiere, ya

está harta, yo encantada me quedo, pero no todos quieren". Y realmente no había preparación en ningún sentido. Bueno, he querido saber qué filmaron ustedes en Moscú, porque según me dijo Mario Orozco Rivera parece que filmaron algunas danzas mexicanas, huapangos, algo de Veracruz.

FC: No. Nosotros no bailamos nada de folclor.

RR: Nosotros habíamos preparado solamente *El jarabe largo*, que metimos algunas veces que nos lo pidieron en la sala Tchaikowsky, nada menos.

FC: También nosotros llevamos preparado *El jarabe largo* y una cosa de Concheros pero nunca se bailó.

RR: Llevamos vestuario porque Rocío nos había dicho que lo lleváramos, porque a veces se hacían intercambios o desfiles, y era importante. Gracias a eso armamos el programa del "numerito folclórico", si no, no se hubiera podido.

FC: Sí, habían muchos vestidos "toledóricos".

RR: De Luis Márquez. Héctor Fink llevó mucho vestuario de Luis Márquez y sirvió mucho.

FC: Sí, sí es cierto, porque cuando hacíamos la panorámica era bastante completa, del norte, del centro, del sur de la República.

RR: Y les encantaba y nosotros pensando, "Caray lo que nos fastidiamos por el trabajo en el campo de la danza contemporánea y moderna, y luego acá improvisamos". Otra expresión popular, como dices tú, y estaban fascinados. Con lo folclórico se entiende más fácilmente y se identifican otros pueblos como los nuestros. ¿Tú te acuerdas? Ah no, porque no filmaron ustedes en China; filmamos nosotros *Tonantzintla*, para la que hicieron una escenografía chistosísima, muy a la China.

FC: Y con Valentina, gordita, gordita. ¿Te acuerdas?

RR: Ya para entonces había subido ocho kilos. Bueno Rafael Elizondo subió ocho kilos también, las salas de engorda que teníamos desde el primer día de clase ¿te acuerdas?

FC: Sí, qué barbaridad.

RR: Desde que cruzamos la frontera, esa mesa que nos preguntábamos, ¿qué venden aquí?

FC: Sí, me acuerdo, qué bárbaro.

RR: Sí, qué bellos.

FC: Qué gente tan increíble.

RR: Yo venía platicando en el avión de regreso con un francés que había estado en China, y me dijo, "Pues ese viaje que pagué con muchos dólares no tiene la riqueza de lo que usted me platica que han hecho, los han tratado como reyes". Así nos sentimos.

FC: Realmente un trato increíble.

RR: Sí, andar con los dirigentes más altos, irnos a ver al teatro y compartir con ellos y brindar, qué divinos.

FC: Sí, Chou En-lai fue el que nos recibió en la entrevista. Y fue maravilloso el día del desfile gigantesco del aniversario de la liberación china. ¿Te acuerdas de todo eso? que estuvimos en esa parte del palacio de mármol. Qué maravilla y cómo pasaba gente: los acróbatas, los trabajadores, los artistas, qué maravilla.

RR: Qué divino, los dragones, los leones también.

FC: Quimeras bellísimas, bailando por donde quiera, es la alegría misma.

RR: Bueno, ahora de Moscú. ¿Qué recuerdos tienes tú?

FC: En Moscú me mezclé con los muchachos moscovitas, que supieron que yo era del Ballet Nacional de México. Era un sector de jóvenes que hablaban algo de español porque les estaban dando clases de lenguas latinas y habían escogido el español; estudiaban relaciones internacionales. Eran cuatro muchachos y se hicieron muy amigos de tres o cuatro de nosotros. Raúl Flores también estaba con nosotros y nos hicimos amiguísimos. Por eso vimos cómo trabajaban, qué comían. Yo dormí inclusive en casas de algunas personas moscovitas, porque me encantaba quedarme ahí con la familia, y al día siguiente me desayunaba y me iba para seguir el ritmo de la compañía. Aprendí cosas con el trato cotidiano y es totalmente otra cultura. Yo respetaba lo que ellos decían, pero me parecía que estaban un poco militarizados, pero el nivel artístico es altísimo.

RR: Sí, yo también creo que estaba la imposición del realismo socialista, pero no dejaban de ser artistas en todos los sentidos.

FC: Era lo que pedía el gobierno. El artista giraba alrededor de los intereses del gobierno. Los artistas rebeldes que hacían lo que querían no eran bien vistos.

RR: En Rumania me di cuenta de eso con los pintores. ¿Y de Rumania qué recuerdo tienes?

FC: La gente igualita que nosotros.

RR: Divinos de veras.

FC: Divinos, pachangueros, desordenados, comen igual que nosotros.

RR: Beben igual.

FC: Beben igual también. Gente que podríamos hacer compadres inmediatamente.

RR: El entusiasmo también tan enorme por nuestro grupo después de haber visto una función o dos. ¿No sé si recuerdas que al tercer día ya estaban cancelados todos los boletos del mes?

FC: Sí, y además fue muy chistoso porque en cuanto dijeron que los mexicanos estaban en ese hotel, que estaba destinado a personajes importantes porque era como muy exclusivo, el pueblo gastaba lo que fuera con tal de estar con nosotros.

RR: En las noches se reducía la pista cada vez más por más mesas y más mesas. Más las amistades que hicimos; yo iba mucho con Raúl Flores y quizá Juan Casados y Rosalío Ortega, con esta serie de pintores que se hicieron íntimos nuestros e íbamos a su casa.

FC: ¿No conociste al coleccionista increíble de pintura en Rumania?

RR: ¡No!

FC: Rafael era su nombre. Era un maravilloso coleccionista y no había un lugar en la pared de su casa que no tuviera cuadros. Me regaló una cabeza de San Juan del siglo XVII y la tengo.

RR: Qué maravilla.

FC: Bellísima. Yo pensé que era una cabeza de Cristo, pero él me dijo que era San Juan. Todavía la tengo. Es una tabla de unos 40 por 30 centímetros; es una cabeza de San Juan en una charola, preciosa. Me dijo, "Te la regalo porque yo tengo mucha obra y ésta no tengo lugar para ponerla y tú la puedes cuidar mucho". Este señor conoció a Elena Noriega también y nos llevó a su casa a tomar café, té, también fue conmigo Valentina. Platicar con él era conocer realmente todo el cambio de la época capitalista a la socialista, y cómo se veía encerrado en eso y que era como un tesoro su casa, pero que no la abría para nada.

RR: Pues eso me pasó a mí también con los pintores, estaba Masilescu, que era el pintor más viejo y el que había llevado la exposición a China; su cuadro había sido la base de la exposición. Estaba Vincent, Ana María, una serie de pintores y arquitectos de los cuales me hice amiga; íbamos a sus casas. Eran gente muy sensible, pero estaban dolidos con el gobierno en general, porque no les daban libertad de expresión. Como dicen ellos, "Yo me saqué el premio en Milán y aquí ni siquiera se reconoce, ni siquiera se da a conocer que yo fui el que triunfó allá y me tienen bocabajeado". Ese era Vincent. Luego también el arquitecto, que incluso me regaló un plano de su casa que iba a hacer para mí si me quería casar con él. Juan Casados me hacía burla. Pero fíjate que no les daban oportunidad, no había los medios. Ahí pensaban en comunidades, en edificios para resolver el problema del pueblo y no en resolver el problema de una persona que quería hacer su gran casa. Son puntos de vista distintos y yo los respeto. Siento que esa gente, por lo menos de lo que yo vi, luchaba por un bienestar general y no de unos cuantos, como acá. Tú ves al pueblo de México y cómo explotan a los tarahumaras por ejemplo, es terrible.

FC: En todos lados, los chamulas.

RR: Esa región es espantosa; los lacandones en qué miseria viven. Yo sentí que por lo menos hubo una lucha honesta, pero los dirigentes se corrompen, todos.

FC: En todos lados, ya sabes.

RR: Todos los dirigentes están corrompidos, en cualquier país.

FC: Es que alguien que está a la cabeza más de 20 años se corrompe en una forma espantosa. No hay dictador que no se corrompa. Eso es natural.

RR: Bueno aquí en México no se han destapado las cosas.

FC: Está la olla hirviendo, ¡qué barbaridad!

RR: Pues sí, porque van a empezar también a ver qué fraudes han hecho al pueblo mexicano y se han vuelto multimillonarios. Allá cuando preguntaba a la gente en Moscú "¿Por qué si ustedes tienen la tecnología para hacer un buen refrigerador no lo hacen?". "Porque hacemos 10 mediocres que nos den la función aunque por afuera no sea perfecto. Que tengan la función porque servimos para 10 familias en lugar de una sola, además el nivel y el costo sería distinto". Eso yo lo entiendo, y en eso creía, aunque había cosas que no me simpatizaban, como es la pérdida de libertad individual. Pero había quienes querían cosas triviales. Las rumanas estaban locas porque les mandáramos maquillaje francés que no lo podían conseguir, cosas superficiales. El ser humano siempre quiere probar de todo.

FC: Sí, es humano. Además, pienso que la gente decía "Nosotros trabajamos mucho y no tenemos nada y eso es injusto". Aunque dicen que el socialismo es que según las capacidades es lo que se tiene, mentira, no siempre. Cuando tienes un puesto sí, pero mientras no, nada.

RR: Aquí nada más ve. Acuérdate de otra anécdota. Bueno pienso yo porque también quiero que este documento tenga cosas chuscas, graciosas, chistosas.

FC: Pues mira, cuando hacíamos clase mientras viajamos en el transiberiano subíamos las piernas en las varillas de las ventanillas para poder estirarnos, era chistosísimo. Para ir al comedor teníamos que pasar por ese vagón en donde había gallinas, patos y todo esto. Llegábamos al comedor y a hacer pues la chorcha con los chinos, que iban pocos.

RR: Pobrecitos, también cuando los vi en ese tipo de vagones con las chinitas descalzas con sus piecitos, dedos doblados, para abajo.

FC: Son miles de cosas Rosa, lo que pasa es que así platicar sería una historia completa.

RR: Sí, pero lo que me interesaba más que nada es saber qué importancia tuvo para ti y para tu grupo, si no me lo has dicho aún.

FC: Sí, yo creo que es básicamente lo que te he dicho: lo más importante fueron los cambios, tomar otras cosas y nutrirse para hacer una interpretación según tus propios principios, tu propia identidad.

RR: Te agradezco muchísimo que por fin hayamos platicado un rato. Ahora en el futuro quisiera y te voy a entrevistar como coreógrafo, tu formación, tus conceptos, algo de lo que me platicaste al principio yo te dije que sí me interesa mucho. He entrevistado a coreógrafos que para mí que han tenido muchos aciertos y otros que no los han tenido y quiero saber por qué razón. Yo tengo mi hipótesis previa, pero quiero que sea a través de ustedes mismos que vayamos respondiendo. Ahora se le ha dado mucho énfasis al crear porque sí, porque alguien tiene la necesidad o porque alguien pasó una semana o un mes en una sala de clase y ya piensan que tienen el derecho; para mí es una falta de respeto total, absoluto.

FC: No entiendo por nada del mundo que si tomo un curso, por ejemplo, de una arte marcial, y quiero cambiar mi propia identidad y digo que ya me volví "chiquichi cha cha". Es mentira: en un mes no puedes hacer un cambio de tu vida, puedes tener cierta influencia, pero que asimiles un arte marcial, algo que se aprende en 300,000 años y con raíces orientales. Eso no lo puedo creer.

RR: Así se ha dado recientemente en México, por esta amplia libertad. Hay muchos grupos que creen que cualquiera tiene el derecho de subirse a un foro y hacer cochinadas.

FC: Es una vergüenza. Fíjate en el Día Internacional de la Danza que acaba de pasar. Con algunas propuestas decías "¿Qué cosa es esto?".

RR: Eso es lo peor de todo de lo que he visto. Los que dicen no ser profesionales, todavía se entiende, porque está dizque en una escuela, pero cuántos grupos que he visto como en el Festival de San Luis que son una facha. Si hay alguien con exceso de peso no puede bailar, porque su instrumento no está afinado. Es como si yo quiero tocar una sinfonía y me voy a comprar un violín al mercado, de esos que me acaban de hacer en tejamanil en 10 minutos.

FC: Claro, no se puede.

RR: Hay algo en que bailan debajo de una manta, bueno dicen que bailan, y de repente se hacían así, no como Descombey, que es un genio para mí, buenísimo. Salen y agradecen; ella traía tacón puente de esos que se usaron hace 15 años y en overol, también gorda. Yo pienso que eso no es un espectáculo de danza; la danza es movimiento en el espacio, en el tiempo, con determinados ritmos para significar y comunicar ideas, "Nosotros bailamos así". "Ah sí ¿y quién los vio?". "Nosotros nos veíamos debajo de la manta".

FC: ¡A qué bien! (risas)

RR: Fíjate qué conceptos, están tergiversados completamente, gente loca. Y hay instituciones y escuelas que piensan que con tener energía dentro es suficiente, y tienes el derecho de subirte a un foro y mostrar las barbaridades que se te ocurren a través del movimiento de tu cuerpo, aunque no sea ni danza y mucho menos coreografía. Federico mil gracias por todo y espero entrevistarte para el proyecto sobre coreografía en México en los años recientes.

Charla de danza con Beatriz Flores Castro, conducida por Rosa Reyna, Cenidi Danza, México, 19 de agosto de 1993.

Rosa Reyna: Muy buenos días, es un placer enorme estar contigo, Beatriz. Tú mereces estar entre la gente premiada de *Una Vida en la Danza*, y además que me hables respecto a la gira del 57.

Beatriz Flores Castro: Muchas gracias Rosita, yo estoy feliz de estar aquí contigo y como tú sabes han sido parte de mi vida y lo serán para siempre.

RR: ¿Por qué te inicias en este mundo tan bello de la danza?

BFC: Siempre quise ser bailarina y me acuerdo que desde chica me ponía a bailar sola al frente del espejo. Mi mamá me llevaba a tomar clases particulares con Guillermina Bravo y después de seis meses me invitaron a participar en el grupo que tenían ella y Ana Mérida [Ballet Waldeen, 1946], y desde entonces seguí bailando hasta que me casé y me fui de México.

RR: Quisiera saber sobre tu formación, ¿quiénes fueron los maestros, por lo menos los que más influyeron en tu formación dancística?

BFC: Desde luego Guillermina Bravo, que fue mi primera maestra, y Ana Mérida. Después tuve una beca de un año para estudiar en el Metropolitan de Nueva York con José Limón, Anna Sokolow, Antony Tudor y Margaret Craske, que fue la maestra de Antony Tudor. Ellos fueron los principales.

RR: ¿Qué recuerdas de la importancia de la época en la que te iniciaste, la Época de Oro de la Danza Mexicana?

BFC: Tuve el privilegio de ser fundadora de la Academia de la Danza Mexicana (ADM), después del grupo de Guillermina Bravo y Ana Mérida. Para mí, una de las cosas más

importantes de mi vida, es que fui una de las fundadoras de la Academia y vivir con todo el amor y todo el trabajo la Época de Oro de México en la danza.

RR: Sí, desde luego la aportación que dieron Miguel Covarrubias y José Limón para el desarrollo de esto, ¿no?

BFC: Exactamente.

RR: Quisiera aclarar que la ADM se planeó y la fomentó Carlos Chávez como un centro de investigación, no como escuela de danza.

BFC: Exacto. Fue una época muy bella porque vino José Limón y tuve el privilegio que me escogiera para el personaje principal de *Los cuatro soles*, y luego nos dio una beca a cuatro bailarinas para Connecticut College y Jacob's Pillow. También bailé con él en Juilliard en Nueva York, cuando tuve la beca del Metropolitan. Bailé con él en todos los festivales importantes de danza de Estados Unidos.

RR: Me gustaría saber en qué obras bailaste en Estados Unidos, tanto en Jacob's Pillow como en Connecticut College.

BFC: La principal fue *Tonantzintla*, que hizo Limón especialmente para cuatro bailarinas mexicanas, acerca de la iglesia de Tonantzintla. Eso bailamos en Connecticut College y Jacob's Pillow y también folclor. Después en Juilliard bailé *Redes* con José Limón y con Stuart Holt, que se convirtió en un bailarín muy importante.

RR: ¿Qué papel tenías en *Redes*?

BFC: Era más bien una cosa de conjunto.

RR: De conjunto, ¿como lo hizo aquí también?

BFC: Sí, exactamente.

RR: De los maestros que tuviste en Estados Unidos, ¿quiénes te parecen importantes y te impactaron?

BFC: Mira en Connecticut College el principal fue Louis Horst, que fue el que nos daba clase de música y de anotación de danza, después también Dudley, Jane Dudley. Y Doris Humphrey, que nos dio coreografía y que fue la maestra de Limón, aprendimos muchísimo. En Jacob's Pillow, Margaret Craske que daba clases de clásico, y José Limón, Lucas Hoving.

RR: Quisiera que me hablaras de otras obras como coreógrafa y bailarina, aquí en México.

BFC: Como bailarina, una de las obras más importantes para mí fueron *El maleficio*, también *Los gallos*, que Farnesio de Bernal hizo para mí. Después me casé y me fui a Jalapa y ya no lo pude bailar.

RR: Yo creía que lo había hecho para Rocío Sagaón.

BFC: Bueno, él me dijo que para mí, no sé.

RR: No importa, porque las dos son bellas bailarinas, también lo bailó Raquel Gutiérrez, después, mucho después.

BFC: Colombia Moya ¿no?

RR: Colombia Moya y Aurora Agüería, y las cinco, lindas bailarinas, con versiones distintas porque son cinco bailarinas de gran personalidad, para mi modo de ver.

BFC: ¡Mira quién está hablando: Rosa Reyna, que es la mejor de todas! Pues *El maleficio* de Elena Noriega, para mí fue muy importante.

RR: Además un bello ballet donde lucías desde el vestuario, la danza muy interesante, muy bonita.

BFC: Muy mexicano, muy dramático. Una anécdota que siempre cuento y que nunca se me ha olvidado: se trata de un casamiento y la que había sido la amante del marido les echa el maleficio, así que él se vuelve paralítico y yo ciega, y tanto me compenetraba en el papel que una vez yo tenía que bajar de nuestra casita unos escalones, me fui acercando, cerraba yo lo ojos para convertirme en la ciega, llegué al escenario, al proscenio, donde ya está la orquesta y oí del público un ¡ah!, abrí los ojos y estaba a punto de caerme en la orquesta. Eso nunca se me ha olvidado, pero es que me posesionaba tanto de mis papeles. Lo mismo en *El chueco*, ¿te acuerdas que hacía de la santera? Y luego los ballets que puso Anna Sokolow, que fueron maravillosos también.

RR: ¡Claro!

BFC: Y las coreografías de Rosa Reyna.

RR: Desde luego que nunca me voy a olvidar de esas tres Plañideras de *La Manda*. No había muchos papeles, no había más que dos centrales, la enferma y la otra, pero esa danza de las Plañideras creo que la monté en una hora con las tres, y que era para mí el resumen dramático de la obra; Rocío Sagaón, Beatriz Flores y Martha Castro, tres bellas bailarinas.

BFC: Martha Castro fue parte de las cuatro que fuimos becadas a Estados Unidos por primera vez, bailarinas becadas por Limón. Los otros papeles que recuerdo con mucho cariño son los Maíces en la coreografía *Tierra*.

RR: ¡Qué linda danza!

BFC: Sí, y *La valse* de Raquel Gutiérrez. Yo creo que disfruté cada minuto que bailé en todas las coreografías.

RR: Pues nada menos me acuerdo que yo tuve que suplirte una tarde que te enfermaste en la gira del 57 para los Maíces. No se cómo salió ese día la coreografía, porque es complicadísima. Cuando regresamos a México tú ya no estabas y Elena me puso la danza y ya no me salía, ni para arriba, ni para abajo, la cabeza para un lado, la mano para el otro, el codo, el otro, el hombro. Era complicadísima, que difícil danza y qué bonita.

BFC: Qué bonita, mexicana, preciosa. También me acuerdo mucho de *Los cuatro soles*, donde yo era la superviviente bailando nada menos que con Limón por primera vez, porque después fue *Tonantzintla*. Las coreografías de Ana Mérida también las recuerdo con mucho cariño, porque era cuando yo empezaba. Había una en la que usábamos unas máscaras, *La balada del pájaro y las doncellas*. Yo era una de las doncellas. Con una máscara que nos hicieron y eso también me encantó.

RR: Tú trabajaste mucho con Ana Mérida, ¿además de la compañía estuviste en su Grupo Experimental?

BFC: Exactamente.

RR: Bueno, ¿y de Guillermina Bravo?

BFC: Todas sus primeras coreografías, pero ahorita no me acuerdo de los nombres.

RR: Por ahí he visto muchas fotografías y no reconozco el repertorio, tú bailando con Evelia Beristáin, Josefina Lavalle, Lin Durán.

BFC: Mis coreografías las hice sobre todo en Jalapa, cuando fui directora.

RR: ¿Esto sucedió cuando tú regresaste de la gira que hicimos por Asia y Europa?

BFC: No, antes de la gira. Antes de la gira yo me casé con Dagoberto Guillaumín y me fui de directora de la danza de la Universidad Veracruzana, en Jalapa. Él era director de la

Escuela de Teatro. Allá hice *Xóchitl*, *Los rebozos* y otras coreografías. Tenía un grupo de quince bailarinas que viajábamos por todo el estado de Veracruz con mis coreografías. También fui maestra, directora y coreógrafa de la Universidad Veracruzana.

RR: De la escuela de la Universidad.

BFC: Así es. Me acuerdo de otras coreografías que hice en México, como *Huapango*, que se presento junto con *Los cuatro soles*. *Huapango* fue mi primera coreografía. Germán Cueto hizo la escenografía. Primero hice una danza para una obra de teatro que se llamó *Hinckeman*, que también tenía escenografía de Germán Cueto, y me invitaron a ponerla en Bellas Artes. Recuerdo que en *Huapango* era yo muy chica y fue lo primero que vio mi papá. Pensó que yo era la persona más dramática del mundo, porque era una coreografía muy dramática.

RR: Pero interesante. Yo recuerdo que era de lo más contemporáneo, como las obras que se están haciendo ahora.

BFC: Y la escenografía era de un cuerpo móvil, como un esqueleto.

RR: Acabas de mencionar *Rebozos*, y creo que se estrenó también en Bellas Artes. Fue muy importante. Hacías la historia o el uso del rebozo en toda nuestra República. ¿Qué me puedes decir de esto?

BFC: Es la coreografía que más me ha interesado y con la que sigo bailando. Inclusive ahora en Estados Unidos se la he pasado a mi hija y quisiera que nunca acabara. Es la historia del rebozo, cómo se usa en diferentes estados de México, cargando al niño atrás, cómo cargan las tortillas, van a la iglesia. Tiene música de Blas Galindo. Ahora que vivo en Estados Unidos doy la explicación y tiene muchísimo éxito; es como pasar parte de nuestra cultura al extranjero. Ha sido una coreografía muy, muy importante. Otra que hice estaba basada en un cuadro de Goitia, la bailó Guillermina Peñalosa. ¿Te acuerdas que empezaba en el suelo con Elena Noriega?

RR: ¿Cómo se llamaba la obra?

BFC: Lo mismo que el cuadro de Goitia, *Villas Nuevas*, pero hay dos.

RR: ¿Cuál es tú actividad dancística en Estados Unidos? Luego me hablarás de la de pintora. También quiero que me digas acerca de tu hija que es bailarina.

BFC: Me casé con un americano y me fui a vivir a Estados Unidos. El amor a la danza nunca ha terminado, así como tampoco el amor a mi país y el orgullo que tengo de llevar mi cultura. Trabajé en la embajada de México con Hugo Margáin, embajador por seis años, representando el país con mis bailes y con mis pláticas. Hago mucha danza folclórica, doy explicaciones sobre la historia de México, muestro los trajes y su historia. Tengo una colección como de cuarenta y cinco trajes que sigo enriqueciendo, describo cómo es el vestido, para qué sirve y luego bailo danza folclórica y mis propias coreografías a grupos que se interesan por la cultura de México. Lo he hecho todo el tiempo que he estado en Estados Unidos. Los seis años que trabajé para la embajada fueron muy bellos porque bailé hasta en Nueva York, en todas las universidades de Washington. Mi esposo me ayudaba, aunque era americano estaba enamorado de México. Él pasaba las diapositivas y hablaba en inglés.

RR: ¡Qué divino! ¿Él era médico?

BFC: Era médico especialista en hipertensión y dirigía una clínica allá. A mi hija le enseñé a bailar, y mi esposo, mi hija y yo hacíamos el programa para todas partes de Washington. Mi hija todavía baila, está heredando mis coreografías, mis bailes y es doctora-bailarina.

RR: ¡Ay qué divino! ¡Qué interesante!

BFC: Una anécdota que quisiera contar: cuando hice *El Venado* para un congreso de cinco mil doctores. Mi esposo era fisiólogo e invité al venado que todavía vive en Nueva York.

RR: José Coronado.

BFC: José Coronado. Yo siempre lo traía para que bailáramos juntos y esa vez venía de venado por primera vez. Decidió que no quería morir si no lo mataban los cazadores y mi marido decía en chiste que le daríamos un poco de veneno. Como yo no tengo un gran grupo en Estados Unidos, puse a mis dos hijos a bailar. Ahora uno es dentista y el otro doctor. Entonces estaban chicos y los puse en tinieblas con las flechas; todo para que saliera a bailar Coronado ¿no? Total que al final salió toda la familia: mis hijos, yo, y mi marido, quien ponía la música, arreglaba, checaba el piso y jalaba el telón y todo, aunque él era fisiólogo y debería de haber estado sentado en smoking en la sala. Bueno, pues todos dimos las gracias.

RR: Qué bonito. A José Coronado también lo vi como venado, y muy, muy buen bailarín. Yo lo tomé para la obra que hice, *Presagios de Moctezuma* con música de Carlos Chávez de la *Tocata, para Percusiones y Orquesta*, y realmente a mí me fascinaba.

BFC: Tenía un mágico ritmo.

RR: Yo cada vez que iba a Nueva York lo veía y él no dejaba de bailar en la Universidad de Columbia como venado los domingos. Tenía ahí un amigo muy importante en prensa, Peter Pear, no sé si lo conociste tú también, muy fina persona, y también José. Era un muchacho muy serio, me invitó a algunos ensayos en el estudio de Jeoffrey Ballet, en los que usaba pétalos de rosa. También quiero que me platiques más de tu carrera aquí y de qué manera continúas allá y luego me vas a platicar de la otra actividad artística en la cual eres reina y señora allá en Washington, de Cultura Mexicana.

BFC: Bueno, ahora hay un Instituto Cultural, pero cuando yo empecé a vivir en Washington no había nada realmente y yo fui a la embajada de México y le dije al embajador Margáin, "Yo quisiera representar a México". Él me conocía como bailarina en México y los seis años que trabajé para la Embajada daba conferencias acerca de diferentes temas, bailaba, presentaba mis trajes. Eso lo sigo haciendo, aunque ya existe un Instituto

Cultural, en el cual trabajé dos años. Por mi trabajo me salí, pero sigo dando exhibiciones de mis trajes. Mi hija baila, yo bailo algunas coreografías como *Rebozos*. Me inicié en la pintura hace unos años, porque quería hacer algo artístico y era muy difícil que viajara y dejara a mis hijos. Empecé con óleo, después acrílico. Cuando murió mi marido ya no pude pintar eso, entonces empecé con acuarela en papel y ahora pinto acuarela en seda que me gusta muchísimo, porque se refiere mucho también al movimiento de la danza. La seda es movimiento también y se mueven los colores maravillosamente por aquí y por allá. He tenido mucha suerte también, porque he sido un poco reconocida; he exhibido dos veces en la galería de Reinwick de Washington, que pertenece al Smithsonian, que es el instituto que dirige todos los museos de Washington. Esa ciudad se caracteriza por los museos. El primer año tuve la mitad de la vitrina con mi trabajo, y el segundo año, ya fue toda la vitrina. Mi trabajo se llama *Silks by Beatriz*, bueno, *Sedas por Beatriz*. También el museo de los textiles tiene mis sedas. Ahora estoy tratando de entrar en la tienda del Metropolitan. Pinto dos cosas en seda, que es importante aclarar, uno se llama en inglés *Wear of art*, o sea Arte para usar, como hicieron los japoneses, que todos los utensilios eran para usarse. El otro es lo que diríamos *Fine Art* o arte fino que es de pintura para colgar en la pared. Estoy haciendo algo que me interesa muchísimo: otra vez regresando a mis raíces. Aunque tengo mucho tiempo de vivir en Estados Unidos, estoy haciendo trabajo basándome en cuatro temas de Oaxaca. Uno de ellos es la mariposa, que fue muy importante, porque era el alma de las personas; los prehispánicos la utilizaron hasta el punto en que no se reconoce la mariposa, haciendo exactamente lo que en el siglo XX hicieron Picasso, Miró, muchos pintores: la abstracción y la estilización de un objeto que es natural. Mis temas retoman Oaxaca y sus textiles, la loza de barro negro, la mariposa que se encuentra en las joyas de Montalbán, las grecas de las pirámides. Todo pintado en seda y lo voy a exhibir allá y quisiera que también en México. Me parece que la misión de mi vida ha sido, desde que vivo en el extranjero, proyectar la cultura de mi país, de la cual estoy tan orgullosa, de la cual he sido parte. También viajé por un año a Europa representando a México. Yo quisiera seguir con esto a través de la pintura en seda, y voy a tomar diferentes estados del país para llevar lo más característico, pintado en seda.

RR: Me parece divino. Lástima que no podamos tener algo de lo que estás haciendo, de estos diseños que empiezan desde la imagen más clara como es la mariposa y cómo la desarrollas, transformas introduciendo tu creatividad que, como dices tú, después no se reconoce si era la mariposa o no, pero es tu estímulo primario para la creación. Me parece muy importante que estés haciendo esto, porque eso es lo tuyo, te corresponde a ti, no estás imitando algo que ya tuvo su época, que tuvo su nombre. Estoy viendo la bufanda hermosísima de seda que traes en colores fucsia, morado, azules, bellísima. Debe ser un artículo lujosísimo en Estados Unidos.

BFC: Sí, porque la gente en Estados Unidos no hace cosas a mano. El proceso de pintar en seda es larguísimo, muy elaborado, y poca gente lo hace. Creo que siempre he sido artista, primero bailarina, ahora pintora. Nunca podré dejar de proyectarme como artista en algo.

RR: ¡Claro!

BFC: Podría hacer poesía, podría hacer cualquier cosa, pero ahora el color me atrae muchísimo, porque me recuerda a mi país; el sol, las frutas en los mercados, las flores. Todo está dentro de mí y viviendo en el extranjero lo saco a través de mi trabajo.

RR: ¡Qué bello¡ Estoy sorprendida y admirada de muchas cosas, lo que estás haciendo, lo que me has enseñado a través de la pintura, lo guapísima y joven que estás. Has de cuenta que te vi ayer la última vez.

BFC: También me ha llenado mucho ser docente de dos museos; uno de los más importantes del mundo, que es la Galería Nacional, y el otro que es el Museo Hirshhorn, que es de arte contemporáneo. Eso me llena mucho porque estoy en constante entrenamiento como pintora, como artista y por interés en el arte, y luego lo paso al público, a quienes hablo y doy guías en español y en inglés. Hago eso en la Galería Nacional y en las exhibiciones especiales; doy pláticas, guías desde el siglo XII hasta el arte moderno. También en el Hirshhorn de Arte Contemporáneo. Es una constante educación para mi.

RR: Pues mira, realmente estoy sorprendida de ver esta actividad tan preciosa a la que te has dedicado. Antes de que terminemos esta charla quisiera aprovechar esta oportunidad para hablar un poco de la gira que hicimos por Europa y Asia, que para mí y para todas las demás personas que he entrevistado fue importantísimo y trascendente. Lo fue en cuanto a que nos acabó de madurar, nos dio otros puntos de vista sin tener que imitar. Abrimos las puertas para nuestra danza. Quisiera que tú me digas ahora lo que tú recuerdes de esto y qué importancia crees que tuvo.

BFC: Me parece importantísima la gira que hicimos porque realmente llegamos en un momento en que China y Rusia estaban cerradas para casi todos los países. Nosotros pudimos llevar la cultura de México a través de la danza moderna, con temas mexicanos de danza moderna y luego el folclor. El éxito que obtuvimos a mí nunca en la vida se me va a olvidar, cómo se pasaban una hora aplaudiendo, ellos aplaudiendo, nosotros aplaudiendo, todo el mundo aplaudiendo. Fue un impacto maravilloso de México, de las mexicanas, de las bailarinas mexicanas hacia estos países, China, Checoslovaquia, Rusia, Italia en el Teatro Valle. Ahora que acabo de regresar de Italia veo el Teatro Valle de Italia y digo, ¡bueno! Y me parece que fuimos muy valientes de haber ido.

RR: Pues sí, porque no tuvimos en aquel entonces ningún apoyo del gobierno.

BFC: No, y además nos dijeron que si íbamos, nos quitaban nuestro sueldo, y sin embargo fuimos, y fue unas de las experiencias más bellas de mi vida al representar a México en el extranjero.

RR: Y haber tenido un recibimiento tan caluroso.

BFC: El recibimiento y el impacto de la cultura de México en todo el mundo es increíble, es humano; es a través de la danza y de la música como se puede comunicar la gente. A través de nuestro movimiento, de la música mexicana les dimos tanta alegría, tanta emoción. Fue realmente una cosa maravillosa, muy fuerte, muy importante. Para mí fue un

privilegio viajar contigo Rosa y con todas mis otras compañeras llevando nuestra danza al mundo.

RR: Yo así lo siento y por eso quiero dejar este testimonio del que me parece un viaje que abrió puertas para la cultura mexicana, pero específicamente para la danza. Siento que esta primera visita que hicimos a estos países dieron la oportunidad de que conocieran esta expresión del arte mexicano y que abrieran las puertas para el futuro de la danza. No todos han tenido éxito. Ha habido grupos de ballet clásico, pero no es lo mismo, porque no estaban consolidados ni llevaban la fuerza cultural y musical que nosotros, sin ningunas transculturizaciones en aquel entonces.

BFC: La importancia más grande que yo veo en nuestro viaje fue llevar las obras que se hicieron dentro de la ADM, la maravilla que tú hiciste en *La Manda*. Esa línea se ha debilitado desgraciadamente y nos estamos integrando demasiado a otras cosas. Lo que nosotros hicimos, como lo hizo Gabriel Figueroa en la época de oro del cine, con temas mexicanos, fue porque apreciábamos lo nuestro y pudimos hacerlo universal. La honestidad viene cuando tú estás en contacto contigo mismo, con tu cultura y con lo tuyo y no quieres ser como los demás.

RR: Exactamente. Vivimos una época de comunicación mundial, pero como lo acabas de mencionar, me parece que a pesar de esa transminación de culturas hay que defender lo que nos pertenece, nuestra herencia, color, formas de culturas prehispánicas, y en tu caso lo estás transformando en algo actual, como este bellísimo chal. Lo repito porque siento que es la manera de hacer la danza, no olvidarnos, ni seguir tan a ciegas, ni irse de boca en las corrientes extranjeras de la danza.

BFC: Y olvidar lo nuestro.

RR: Una de las cosas que yo admiré de Limón fue eso, cuántos años de vivir en Estados Unidos y nunca se le olvidó, nunca dejó de sentir la sangre mexicana que traía en su interior, y es el producto de bellísimas obras que hizo.

BFC: Lo mismo me hubiera podido pasar a mí porque llevo muchísimos años de vivir en Estados Unidos. Me podría haber integrado en la cultura anglosajona perfectamente bien, mi marido era americano, vivió allá, mis amigos son americanos, y sin embargo cada año, cada minuto en mi vida, más me apego a mi cultura, porque me parece muy importante conservarla. Sí, nos estamos haciendo más pequeños, ya el mundo es pequeñísimo, ya podemos irnos en tres horas a la India o a París, pero sin olvidar lo nuestro, lo más íntimo de nuestra cultura que es tan rica en todo. ¿Por qué desconocer eso? Eso es lo que yo estoy tratando de hacer a través de mi trabajo. Los chinos y japoneses han pintado en seda desde hace muchos años; en el siglo XIX en París se pintaba en seda, pero hace 25 años volvió la moda. Así que retomo algo muy reciente y con una técnica de otros países, pero basado en temas de mi país, con mil coloridos, con los temas prehispánicos, eso es lo que a mí me interesa. Estoy sacando esa maravilla cultural que todos traemos, que vivimos y que lo vemos todos los días, y que se aprecia más cuando uno vive en el extranjero. Eso no lo debemos olvidar. Y tú y yo, Rosa, lo vamos a defender.

RR: Ese es mi pleito. Con todos los adelantos que hay hoy en día y el avance del virtuosismo técnico de los bailarines hay que buscar una manera de expresarnos nuestra. Enfocar todo a una danza contemporánea mexicana con la que me pueda identificar de alguna manera, por el color, por las formas, por el tema.

BFC: Y que es diferente, es distinta.

RR: Y no una danza que vea y no sepa si estoy en China, Francia, Italia o Australia, porque no me dicen nada para identificarme. Quiero, ojalá que no me muera antes, ver lograda la calidad contemporánea que se puede dar con toda la tecnología de foro, con todo el avance de movimiento que pueden tener los bailarines en su formación, y que diga esta es la danza de México y de ningún otro lado. Como nos dijo, no sé si fue Fellini, que al entrar en el Teatro Valle dijo, "Esto es México, sí". Esto es lo que quisiera sentir con la danza.

BFC: Y promoverlo, sacarlo, hacerlo y volver al interés maravilloso de lo mexicano.

RR: Pues sí, como tú dices, transformado, no vamos hacer anecdótico ni nada.

BFC: ¡Claro!, pero tiene que tener su carácter el mexicano y no pensar que alguien es mejor que nosotros.

RR: Me gustaría saber si recuerdas algunas anécdotas, algo gracioso que te haya pasado en esta gira maravillosa.

BFC: En China, cuando íbamos de compras, no podíamos ver los aparadores porque teníamos una cortina de niños chinitos mirándonos y nos seguían por todas partes. La otra es que era la época en que no había mucha libertad en China, salíamos a escondidas y veíamos sombras que nos seguían atrás de los…

RR: Eso era en Rumania ¿no?

BFC: En Rumania ¿verdad?

RR: Sí, en Rumania, porque en China no. Iban atrás de nosotros.

BFC: Cada vez que volteábamos, se metían atrás del árbol.

RR: Decían que era para cuidarnos, pero yo más bien creo que era para saber en dónde andábamos.

BFC: Pues sí, porque en realidad tenían la responsabilidad.

RR: Todo esto fue en Checoslovaquia.

BFC: Y en Rumania también. Cómo los pintores vinieron a pedir que los lleváramos a México y cómo cambiamos las medias de nylon, por íconos, por pinturas.

RR: Ah, pero eso ya fue en la URSS.

BFC: No, yo tenía…

RR: Pues quién sabe. ¿Te acuerdas cuando fuimos creo que al mercado de Tientzin y había montones de perlas? Estábamos enloquecidos y yo pensando entre un collar de un mazo de perlas o uno de perlas cuata. Cuando volteé Guillermina ya tenía el de las perlas cuata y Beatriz. Yo me traje una perla china gris toda deforme, con una montura antigua.

BFC: También acuérdate en Hang Chow cuando fuimos a ver a los peces al lago; les aplaudíamos y se iban para acá, porque se mueven con el sonido, los peces rojos maravillosos.

RR: Sí, divino. Todo lo que hicimos en Hang Chow. No puedo creer que fuimos acá, allá y acullá. Todo era como un mundo de sueño: la avenida, los lagos, las lagunas, los puentecitos, los jardines, que eran una maravilla. Nos toco algo increíble.

BFC: Luego las casas que habían sido de prostitución y ahora eran de Cultura.

RR: Eso fue en Shanghai.

BFC: Así es. Mi tío Alfonso Castro Valle fue embajador en muchos países; en China por muchos años. Cuando venía traía películas de la Guerra del Opio y veíamos cómo los chinos estaban tirados en las calles, una cosa tremenda. Yo me quedé con esa impresión y cuando fui, ya vi otra China.

RR: Nosotros vimos una China maravillosa.

BFC: Todos vestidos de azul.

RR: Y limpísimos.

BFC: Limpísimos todos, acuérdate cuando fuimos al campo a las comunas.

RR: Sí, a estas comunidades del té.

BFC: Y nos llevaron. Allá nos dijeron "No comemos carne todos los días, pero sí comemos y tenemos una casita donde vivir". El pueblo chino mejoró en una forma increíble en esa época, aunque ahora ya hay otras cosas. Y la comunicación maravillosa a través de la música y la danza.

RR: De la danza.

BFC: No se te olvide el detalle cuando un bailarín ruso felicitó a uno mexicano y casi le rompe las costillas (risas). Porque eran grandotes.

RR: A mí uno de ellos, que era Kazan, me tomó de la cintura y con una mano, te juro que casi me cargó.

BFC: Otra cosa importantísima fue cuando nos sentamos afuera del Bolshoi.

RR: Ay sí, eso ya lo mencioné, todo el relajo de los soldados y todo eso.

BFC: Y que vino el Ejército Rojo y que finalmente nos dejaron pasar a las mexicanas. Una amiga, no sé quien, dijo "Con razón México ganó la Revolución, miren que obstinadas son las mexicanas". Y entramos y los rusos nos hicieron un lugarcito, pues no teníamos lugar.

RR: ¿Qué más recuerdas? Checoslovaquia. Ese calor de la gente. Al tercer día ya no había boletos, estaban todos vendidos, y nos iban a desfilar en la plaza.

BFC: La belleza de los monumentos, sus puentes, toda la arquitectura de Checoslovaquia.

RR: De Checoslovaquia sí, y de Rumania el calor de la gente.

BFC: En Rumania el calor de la gente. Los bailes que vimos ¿te acuerdas?, los bailes folclóricos.

RR: Muy folclóricos. La música, con esta flauta múltiple. Ahorita no me acuerdo como se llama, divino.

BFC: Además muy fogosos todos.

RR: Tú no te diste mucha cuenta porque como estabas recién casada.

BFC: Casada con Dagoberto, ¡claro!

RR: Pero nosotras que andábamos solteritas y todo eso (risas). Algo más que quieras decir.

BFC: Ese viaje fue una de las cosas más importantes que me pasó como bailarina. Tres becas en Estados Unidos, un viaje de un año, representar, bailar, fundar, directora de la Escuela de la Universidad Veracruzana, fundar mi propia escuela. A los dieciséis años hice mi primera coreografía, la de *Hinckeman*. Yo creo que logré en la danza todo lo que alguien pudiera desear. Yo me siento muy satisfecha de lo que logré y de la entrega tan absoluta que le di a la danza. Porque yo no hice ninguna otra cosa, aunque mi papá no quería que yo bailara. Recuerdo la escena del sillón cuando le dije a mi papá que iba a entrar al grupo de Guillermina; estábamos mi hermana, mi mamá, mi papá y yo, y mi papá diciendo no, que yo no podía bailar profesionalmente, y que me iba a ir por el camino del mal y que quien sabe cuánto y que enseñando las piernas en el escenario.
espacio
RR: Ay que divino. Lo voy poner en tu semblanza.

BFC: La escena del sillón yo le llamo, porque me senté en un sillón a llorar, pero como un río y después dije "Me suicido, me subo a la azotea y me tiro de ahí si no me dejan bailar". Entonces mi mamá, que fue muy artista y que siempre quiso ser bailarina y pintora (después pintó) dijo "Yo me encargo de mi hija". Y viajó conmigo, creo que hasta los dieciocho años. Mi mamá iba a las funciones de ballet conmigo, con Guillermina Bravo. Una vez en Oaxaca, Guillermina me dijo "Libérate Beatriz, libérate, no tienes que andar con tu mamá". Y yo decía bueno, yo una inocentona, y mi mamá feliz de la vida viéndome bailar. Además yo bailaba en la televisión, en el programa de Cinzano, que había una cantante, un pianista y yo de bailarina. Mi mamá me hacía los vestidos y yo hacía mis coreografías en el salón de mi hermana la Guiri, la esposa de Gabriel, y cada semana presentaba mi numerito en la televisión.

RR: Bueno, pues según veo has tenido una familia que te ha comprendido en el arte y que te ha apoyado, tanto por el lado de tus papás y hermanos, como por el lado de tus descendientes ¿no?

BFC: Mi papá no, porque nunca aceptó realmente que fuera bailarina, pero mi mamá sí, mi hermana también. Y luego mi hermana se casa con Gaby.

RR: Con el apoyo de Gabriel, fíjate nada más, y luego tus descendientes, empezando con tu marido.

BFC: Mi marido era un científico que se sacó el equivalente del Premio Nobel, el Lasker Award por la investigación que hizo acerca de la hipertensión. Mi marido era investigador, profesor de la Universidad de Georgetown en donde trabajó 25 años. Y además era director de la clínica de hipertensión. Se casó con una artista, me amó como una artista. Lo conocí cuando yo fui bailarina, amó a la bailarina y a la pintora después. Él me hacía mis marcos y fascinado entró al mundo del arte conmigo; me ayudó muchísimo, me impulsó muchísimo y le encantaba si yo bailaba o si yo pintaba.

RR: Bueno, eso me dice que la fuerza ha sido tan grande del arte dentro de ti, dentro de tu vida, que has llevado a todos contigo.

BFC: Ojalá.

RR: Aunque no hayan sido artistas.

BFC: Aunque no sean profesionales, porque mi hija pertenece a un grupo de no profesionales que bailan por todo Washington. Sale del hospital, donde es doctora, para ir a sus clases. Desde luego está muy bien entrenada y además dibuja muy bonito. Todos mis hijos son muy artistas en realidad, nada más que, claro, si se volvieron doctores, pues qué bueno. Crecieron con la música, la danza, la pintura y lo aprecian muchísimo. Realmente ha sido muy estimulante el arte y yo lo llevé a mi familia, desde que yo era chica. Fui la primera bailarina de mi familia, la primera artista; ahora mi hermana es pintora, mi hermano es poeta, pero la primera bailarina de toda la historia de mi familia que es antiquísima aquí en la ciudad de México fui yo. Muchos de mis primos me veían como con cara de "fuchi".

RR: Mi papá tampoco estaba muy de acuerdo, se lo que es eso.

BFC: Mi papá tampoco, pero abrí brecha a que después mi hermana fuera pintora y luego se casó con Gaby; mi hermano poeta. Pero los primeros libros de pintura, de pintores, la primera música, todo eso de Bellas Artes yo lo traje, yo los llevé a mi casa.

RR: Fíjate qué lindo.

BFC: Así es que el arte ha sido muy fuerte. Yo sé que soy una artista, nací una artista, me moriré una artista y no he hecho nada en mi vida. Cuando trato de hacer negocios no me salen, porque sé que soy artista, tengo que proyectar mi sensibilidad.

RR: Beatriz te agradezco infinito.

BFC: Muchas gracias, Rosita, de veras aprecio muchísimo el que me hayas dado este tiempo. Te lo agradezco muchísimo.

RR: Te lo agradezco mucho a ti, Beatriz, buen viaje.

IMÁGENES DE LA GIRA



Mario Vázquez, Gladiola Orozco, José Cava, Juan Casados, Áurea Turner, Armando Chavarri, Rosa Reyna, Elsie Cota, Chou En-lai, Laura Zapata, Guillermina Bravo, Guillermina Peñalosa, Elena Noriega, Raúl Flores Canelo, Rocío Sagaón, Guillermo Palomares, Graciela de Velasco, Rosalío Ortega, Héctor Fink, Valentina Castro, Adriana Siqueiros.
Foto: Colección personal, Rosa Reyna , 1957



Graciela de Velasco y Héctor Fink.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Son jarocho con coreografía de Héctor Fink. Bailarines: Rocío Sagaón, Graciela de Velasco, Héctor Fink, en el centro Juan Casados bailando El venado, Rosa Reyna, Elsie Cota (con traje de Papantla), Valentina Castro, Guillermina Peñalosa, Adriana Siqueiros, Mario Orozco Rivera con su guitarra.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Graciela de Velasco y Héctor Fink.
Foto: Colección personal,
Héctor Fink, 1957



Tonantzintla con Graciela de Velasco, Beatriz Flores, Rosa Reyna, Juan Casados y Valentina Castro.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Tonantzintla con Graciela de Velasco, Beatriz Flores, Rosa Reyna, Valentina Castro y Juan Casados
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Tonantzintla con Graciela de Velasco, Beatriz Flores, Rosa Reyna, Valentina Castro y Juan Casados
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Áurea Turner, Elena Noriega, traductora, Héctor Fink, Armando Chavarri.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Héctor Fink y Elsie Cota en China.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Enrique Martínez, Valentina Castro, Rocío Sagaón, Elena Noriega, dirigente chino, Guillermina Bravo, Adriana Siqueiros, Héctor Fink.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Paisaje en China.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Graciela de Velasco en una rishka en China.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Juan Casados en Palacio de Verano en China.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Juan Casados en la Muralla China.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Graciela de Velasco con tocado en la Ópera de Pekín.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Héctor Fink y Rosa Reyna junto a pagoda en China.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Juan Casados y Elena Noriega en la Muralla China.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Graciela de Velasco y Mario Orozco Rivera en rishkas en China.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



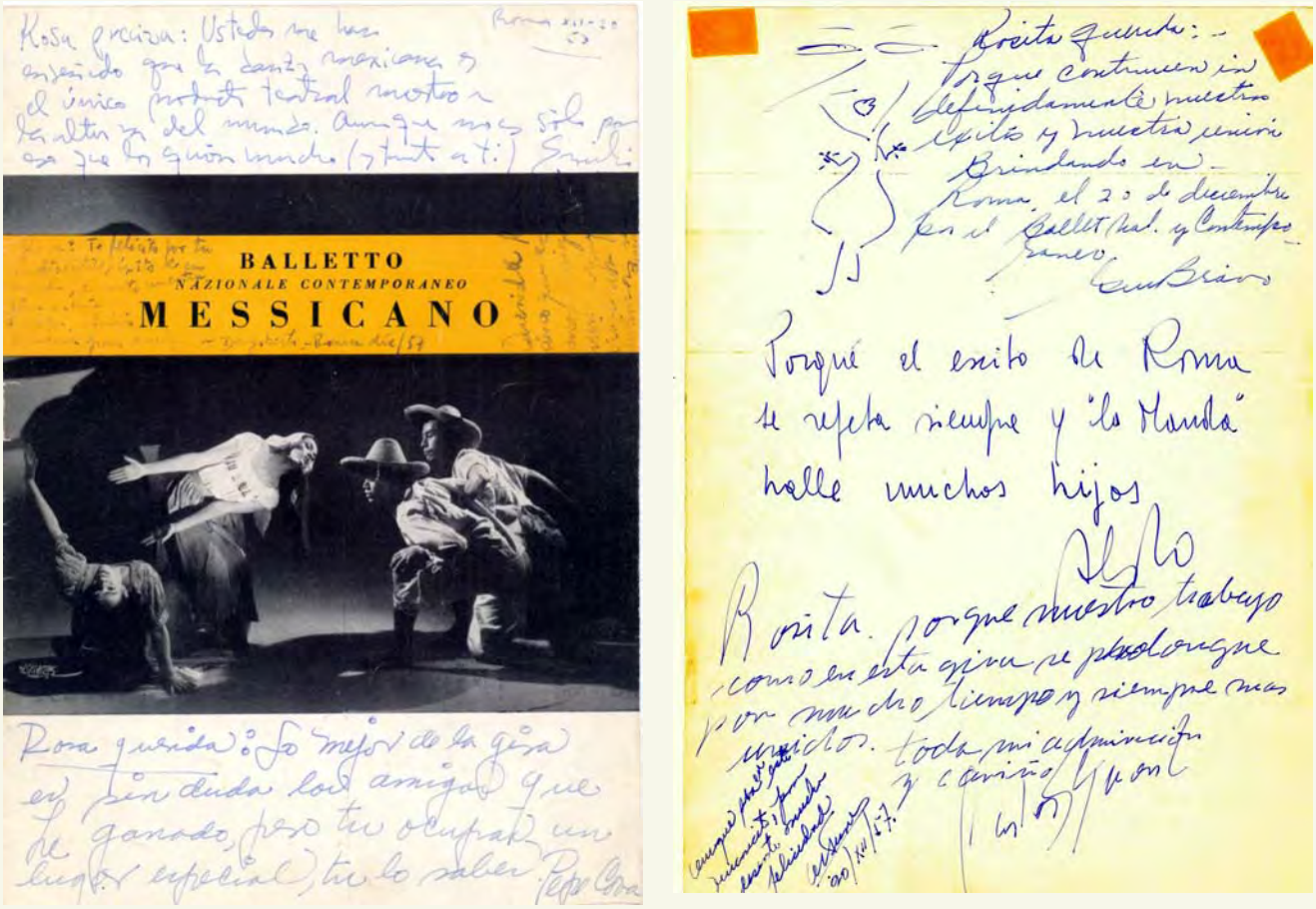
Carro con niños, transporte escolar.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Federico Castro, Raúl Flores Canelo, Guido del Valle, Adriana Siqueiros, Elsie Cota, Juan Casados, Beatriz Flores y Enrique Martínez.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



De pie y de izquierda a derecha: funcionario chino, Francisco Vizcaíno, Emilio Carballido, Dagoberto Guillaumín, Carlos Gaona, Rosalío Ortega, Adriana Siqueiros, Graciela de Velasco, Hermila Guerrero, Elena Noriega, funcionario chino, Rocío Sagaón, Rafael Elizondo, Eva Robledo, Raúl Flores Canelo, Beatriz Flores, Elsie Cota, Héctor Fink.
Adelante José Cava, Rosa Reyna y Juan (intérprete chino).
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Postal con dedicatoria a Rosa Reyna.
Foto: Colección Rosa Reyna. Rumania 1957



Inauguración del Festival de la Juventud en Moscú, cuyo lema era “Paz y amistad”.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Rosa Reyna, Rosalío Ortega, Adriana Siqueiros, Guillermo Palomares, Guillemina Peñalosa, Elena Noriega, Juan Casados, Federico Castro, Valentina Castro. Atrás Héctor Fink.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Elsie Cota, traductora, Rocío Sagaón, pintor, traductora, Héctor Fink en Rusia.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Tomando el Tren Transiberiano en Rusia rumbo a China. Mujer rusa, Magdalena Vázquez con un ramo de flores, Elena Noriega, Elsie Cota, Héctor Fink, Graciela de Velasco, Rosa Reyna, Rocío Sagaón. Abajo Juan Casados, Rosalío Ortega, Mario Orozco Rivera, Armando Chavarri.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Héctor Fink en Moscú.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Elena Noriega y Héctor Fink acompañado de un hombre y una mujer.
Foto: Colección personal, Héctor Fink, 1957



Rosa Reyna con Gregorio Vassiliev Alexandrof y bailarines del Ballet Contemporáneo en la filmación de *La Manda*.
Foto: Colección Rosa Reyna 1957

IMÁGENES DE PERIÓDICOS Y PROGRAMAS DE MANO



Programa de mano, Ballet Contemporáneo de México



Juan Casados

Héctor Fink

Elisie Cota

Elena Noriega

Beatriz Flores

Alma Rosa Martínez



Tonantzintla

Los Gallos

El Grito

El Invisible

El Chueco

La Pascola



DANZA MODERNA

La Manda

Tres Juguetes Mexicanos

Danzas michoacanas

Tierra



repertorio

DANZAS FOLKLORICAS

De la región de Veracruz:

Jarabes de Jalisco:

Danzas de diferentes lugares de la República:

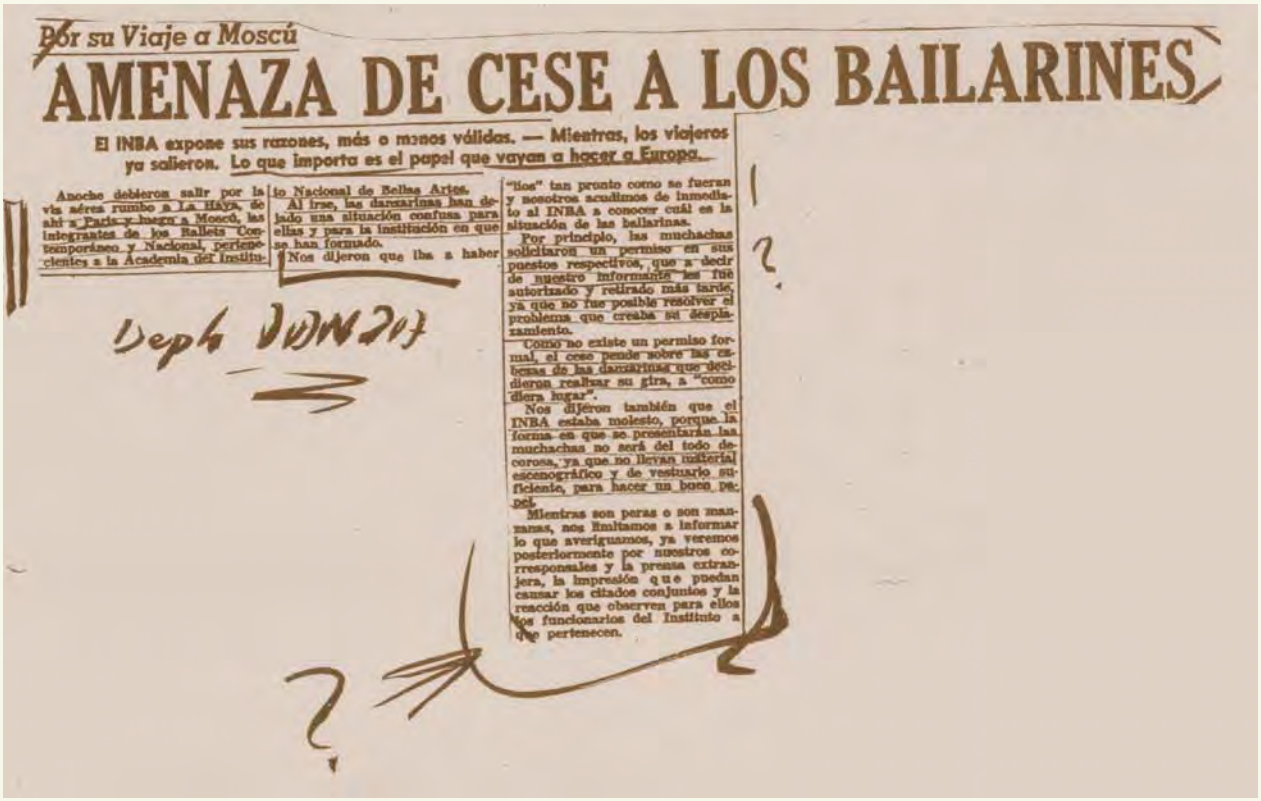
Programa de mano, Ballet Contemporáneo de México



¿BALLET COMUNISTOIDE EL DEL INBA?

Un enérgico artículo de Vicente Vila sobre la proyectada gira a la Rusia totalitaria de los bailarines del INBA... (Página 3).

***Cine Mundial*, México, 7 de junio de 1957**



Por su Viaje a Moscú

AMENAZA DE CESE A LOS BAILARINES

El INBA expone sus razones, más o menos válidas. — Mientras, los viajeros ya salieron. Lo que importa es el papel que vayan a hacer a Europa.

Anoche debieron salir por la vía aérea rumbo a La Haya, de ahí a París y luego a Moscú, las integrantes de los Ballets Contemporáneo y Nacional, pertenecientes a la Academia del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Al irse, las danzarinas han dejado una situación confusa para ellas y para la institución en que se han formado.

Nos dijeron que iba a haber "ños" tan pronto como se fueran y nosotros acudimos de inmediato al INBA a conocer cuál es la situación de las bailarinas.

Por principio, las muchachas solicitaron un permiso en sus puestos respectivos, que a decir de nuestro informante les fue autorizado y retirado más tarde, ya que no fue posible resolver el problema que creaba su desplazamiento.

Como no existe un permiso formal, el ceso pende sobre las cabezas de las damarinas que decidieron realizar su gira, a "como diera lugar".

Nos dijeron también que el INBA estaba molesto, porque la forma en que se presentarán las muchachas no será del todo decorosa, ya que no llevan material escenográfico y de vestuario suficiente, para hacer un buen papel.

Mientras son peras o son manzanas, nos limitamos a informar lo que averiguamos, ya veremos posteriormente por nuestros corresponsales y la prensa extranjera, la impresión que puedan causar los citados conjuntos y la reacción que observen para ellos los funcionarios del Instituto a que pertenecen.

***Esto*, México, 11 de julio de 1957**

Cambio de rollo

Por Vila

COSAS RARISIMAS CON EL SOVIETISMO DEL "BALLET CONTEMPORANEO DEL INBA"

REVUELO en el ballet a la mexicana. Desde hace varios intranquilos meses. Porque Moscú invitaba a un grupo de danzantes a participar en las funciones del Festival de la Juventud 1957.

Doce bailarines, entre muchachas y lo otro, quedaron inscritos. Pero todos los demás brillantes más o menos acreditados, querían ir. Se movieron más que para bailar. Y ahora son 28 o 30 los bailarines, entre muchachas y los otros, que se van a la URSS.

¿Con qué dinero? La Embajada Soviética daba 500 dólares capitalistas para el viaje de cada uno. Además, estancia pagada en Moscú y lugares de visita. Pero 500 dólares son apenas la mitad de lo que cuesta el pasaje aéreo de aquí a la Cortina de Hierro o viceversa.

Cada bailarín o danzarina necesitaba, de menos, otros 500 dólares. Bellas Artes —que de ahí dependen todos— no les podía dar ni un centavo. Así lo dijo oficialmente. ¿Entonces? Quién sabe. Hicieron las bailarinas un remate de cuadros que varios pintores les cedieran. Algo vendieron. Pero ni soñándolo sacaron lo necesario.

Fáciles cuentas. Treinta personas en el viaje, a 500 apestosos dólares capitalistas cada una: total 15 mil dólares. Que son, nada más, 187 mil pesos. ¿De dónde? Ahí el misterio.

Hicieron o deshicieron. El caso es que se van. Parten entre el día 10 o el 12 del mes que corre. Se van, para hacer un número cuando mucho durante seis funciones del Festival. Treinta danzantes. Que al salir dejan tirada la Academia de Danza de Bellas Artes. Y anulan —porque sin ellos no será posible— la temporada de danza de este año en el teatro titular del propio INBA.

Los turistas a Moscú, son en buena parte profesoras o maestros en la Academia de Bellas Artes. Primero el INBA, con becas o sueldos, invirtió en sus años de estudio. Luego les pagó por enseñar. Pero eso nada les importa. Que sus alumnos —también con cuota anual pagada— se queden sin lecciones, sin academia por el resto del año, carece de importancia. Al fin que de Moscú a toda Europa, a la India o China, no hay más que otros cuantos pasos de danza internacional.

Muy claro lo han dicho las muchachas y sus adláteres danzarines:



ALVAREZ ACOSTA: ...¿qué dice de las cosas raras de los bailarines del INBA, en cuanto a un viajecito por la Rusia totalitaria?...

internacionalismo, su universalidad. Pero racional y progresivamente. Sin deserciones en masa, sin abandono de lo propio. Sin tan decisiva irresponsabilidad y sin tan evidente ingratitud. Sin largarse, con todas las peores intenciones de no volver; a menos que el fracaso en grupo o personal les vise el pasaporte con el sello del hambre, para un retorno forzoso que originaría otro problema y nuevos gastos por repatriación.

Bellas Artes ¿qué hizo frente al abandono de sus bailarines? No hizo mucho: negarles ayuda, especialmente en dinero. Nada podía hacer fuera de eso. Porque la Academia de Danza no es de forzados a pale-

Cine Mundial, México, 7 de julio de 1957

PRUEBA *de* FUEGO
para la danza mexicana

por Horacio Flores Sánchez

El público mexicano se ha enterado para estas fechas de los planes de dos grupos de danza moderna que proyectan hacer una amplia gira por Europa. La noticia tal vez ha despertado alguna curiosidad, pero no podemos decir que haya apasionado, excepto, quizá, a quienes más íntimamente viven en el mundo de la danza, y ellos son los bailarines, en primer lugar, y no más de una docena de personas relacionadas por una u otra razón con ellos, en segundo. El proyecto, sin embargo, merece meditación y en quien se interese con profundidad en los problemas artísticos del país, debería causar inquietud. Se trata, nada menos, que de la primera incursión coreográfica mexicana en el terreno europeo. Y cualquier grupo de bailarines que se lancen a la conquista de públicos de danza toman en sus manos el prestigio de México, son responsables no sólo ante sí —como profesionales del arte que practican— sino ante el país, en cuyos inevitables representantes se convierten.

México, empecemos por partes, tiene los elementos para presentarse con dignidad, como país que ha dado origen a una expresión propia en la danza, ante cualquier auditorio. En lo personal, nosotros lo hemos creído así desde hace cinco años. Conociendo con cierta intimidad los centros de danza más importante del mundo y las expresiones tradicionales y modernas, en sus diversas combinaciones y gradaciones, hemos previsto —sin creer exagerar en optimismo— un éxito de trascendencia para lo que consideramos las contribuciones originales de nuestros creadores en el mundo plástico musical. Porque esas contribuciones existen y porque ellas tienen su atractivo emocional, intelectual, colorístico y temático; porque en un buen número de casos ellas son realmente la expresión de nuestra personalidad; porque absorben las raíces que dan carácter propio a lo mexicano, esto es, lo indígena, dentro de la rica mezcla con la cual se halla fundido, étnica y culturalmente. Pero, además, y eso cuenta determinantemente, porque la habilidad creadora de nuestros coreógrafos se ha encauzado dentro de una disciplina respetable, dando origen a composiciones estructuradas, coherentes, unitarias, con alto valor artístico y aun espectacular. Por lo demás hay intérpretes calificados, interesantes y personales. Nuestros grandes bailarines no son muchos, pero pueden entusiasmar por el dominio de sus medios y la proyección de su temperamento. Nuestra música y nuestra escenografía son, por otra parte, elementos que complementan, a veces sobresaliendo por propio valor, un conjunto cuyo conocimiento en países fuera de México puede redundar en beneficio del mejor entendimiento de nuestra existencia.

Por eso no nos sorprendió en modo alguno que el grupo que recientemente fue a Sudamérica, causara allí tan honda impresión. Ni nos sorprendería tampoco que otro, constituido con los mejores seleccionados elementos causara una impresión igual o aún más profunda entre los públicos europeos. La cuestión está en si realmente el plan en estos momentos se traza es el que conviene, si se ha seleccionado el material humano, rebasando los intereses de los pequeños —aunque explicables— celos individuales, que no son, por lo demás, si se ha organizado un repertorio, si se ha buscado su equilibrio en programaciones, si se ha coordinado el desarrollo como le exige la circunstancia. Se trata de presentarse ante públicos diversos en temperamento, pero que tienen de común una formación, un hábito, y una experiencia visual, musical y emotiva que los ha enfrentado a todo tipo de direcciones: las que vienen de la India, como las que van de los países nórdicos, las que suben del Amazonas y las que bajan de Escocia, las que se envían de Africa, y las que se desarrollan en el propio suelo. Hay las danzas lentas, ceremoniosas, simbolistas, pero en verdad espectaculares e impresionantes del Oriente. Hay las danzas gimnásticas, superficiales, pero precisas y llenas de fluidez de París o Dinamarca. Hay las danzas esotéricas, de acentuada intelectualización, pero personalísimas de Alemania Central. Y entre ellas, y más allá de ellas, una gran diversidad de expresiones coreográficas cultas y folklóricas, tradicionales y conservadoras, pero siempre guardando en uno u otro nivel de su estructuración un factor de interés intenso que logra entusiasmar y que se hace aplaudir.

Y la pregunta una vez más es: ¿se encuentran los grupos que están al parecer ya con maleta en mano en estas condiciones que garanticen cuando menos un factor que asegure su impacto en la sensibilidad del auditorio europeo?

No hemos hablado absolutamente con nadie de los responsables del proyecto; nos hemos enterado tardíamente. Desconocemos las obras que constituyan el repertorio. Pero hemos leído la lista de bailarines de los dos grupos: el Ballet Nacional de Guillermina Bravo y el grupo que encabeza como bailarina principal Rocío Sagaón. Una más oportuna información nos habría obligado a dedicar cuando menos tres artículos a un proyecto que merece mucha atención. El presente está escrito a última hora.

La idea de la gira, al parecer, se amplió a partir de la visita que uno de los grupos haría a Varsovia en el próximo Festival de la Juventud. Quiso aprovecharse la estancia en el Continente para hacer un proyecto en forma, aunque, a todas vistas, a cuenta y riesgo de ambos grupos, sin apoyo oficial de ningún género. Y aquí hay algo grave. Parece simple cosa de dinero, pero un dinero que hace posible una presentación con la dignidad que se requiere. Porque es un poco dudoso que la empresa esté apoyada por magnates —que en México existen, pero no apoyan nada; o que vayan contratados por un gran agente de espectáculos. Porque, recordemos, de todos los espectáculos, el que más gastos de sostenimiento requiere, es el ballet —entendido el término en su forma más extensa. Y luego, ¿qué repertorio se va a presentar? Este es un punto clave. Imaginemos que sustancialmente el del grupo del Ballet Nacional, ambicioso, interesante, pero nunca caracterizado por su sentido escénico o por su superación de la transcripción folklórica o de carácter discursivo y literal. Dos o tres composiciones de Valdeen sin duda, se hallarán incluidas, y cuando menos una es de interés escénico. Por el lado del otro grupo, habrá uno o dos ballets abstractos de carácter más yanqui que mexicano. Y muy probablemente se incluirán Nenetzintla, La Manda, y unos dos más que sí representan los mejores logros de la escuela mexicana, aun cuando de modo incompleto. ¿Y Zapata, El Chueco, Tecuatl, El Sueño y La Presencia, La Hija del Yeri, Los Gallos, aun alguna de esas Baladas de Ana Mérida? Sin duda habrá omisiones y ellas pueden redundar en detrimento de una justa representación de nuestro momento coreográfico. Y no nos referimos a la posible inclusión de danzas como El Venado y otras semejantes de raigambre prehispánica o de sentido folklórico. En el terreno de los bailarines se distinguen Rocío Sagaón, de personalidad fuertemente sugestiva, Rosa Reina y Raquel Gutiérrez. ¿Pero están incluidos Rosaura Marenco, Evelia Beristáin, Arriaga, de Bernal, Keyx, Francis? Y sólo mencionamos algunos de los más representativos bailarines mexicanos. En el terreno de la escenografía, ¿se llevará algo de lo mucho bueno de Prieto, de López Mancera, de Covarrubias o Chávez Morado? Y en la música, ¿está incluida la de Jiménez Mabarak o buenos ejemplos de Galindo o de Chávez?

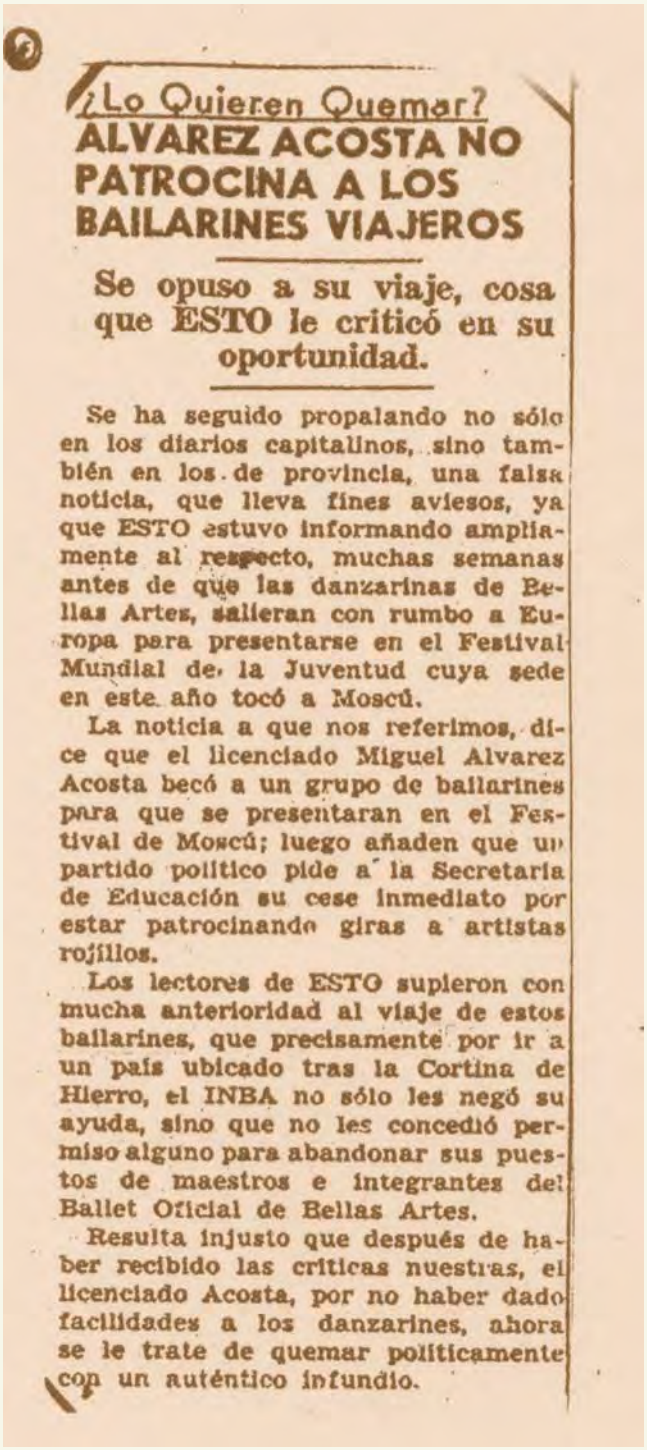
Véase, por lo que de modo muy rápido se menciona, que el problema es de mayor fondo de lo que parece. Nosotros apenas lo bosquejamos. Queremos sólo llamar la atención del bailarín, del coreógrafo y del entusiasta de la música y la danza. La presentación de nuestro aporte a la coreografía mundial debería hacerse con un plan de mayor profundización, con un apoyo más seguro, con consideraciones nacionales de altura. Tenemos los elementos para hacer un buen papel. Pero, si los pasos están dados ya para esta gira tan llena de riesgos, sólo esperemos que quienes en ella intervienen tengan el valor para afrontarlos y salir lo mejor librados. La experiencia, de todos modos, será valiosa.



Los ángeles de Tonantzintla se animan en el ballet.



Escena de "El Chueco" de Guillermo Keys.



¿Lo Quieren Quemar?

ALVAREZ ACOSTA NO PATROCINA A LOS BAILARINES VIAJEROS

Se opuso a su viaje, cosa que ESTO le criticó en su oportunidad.

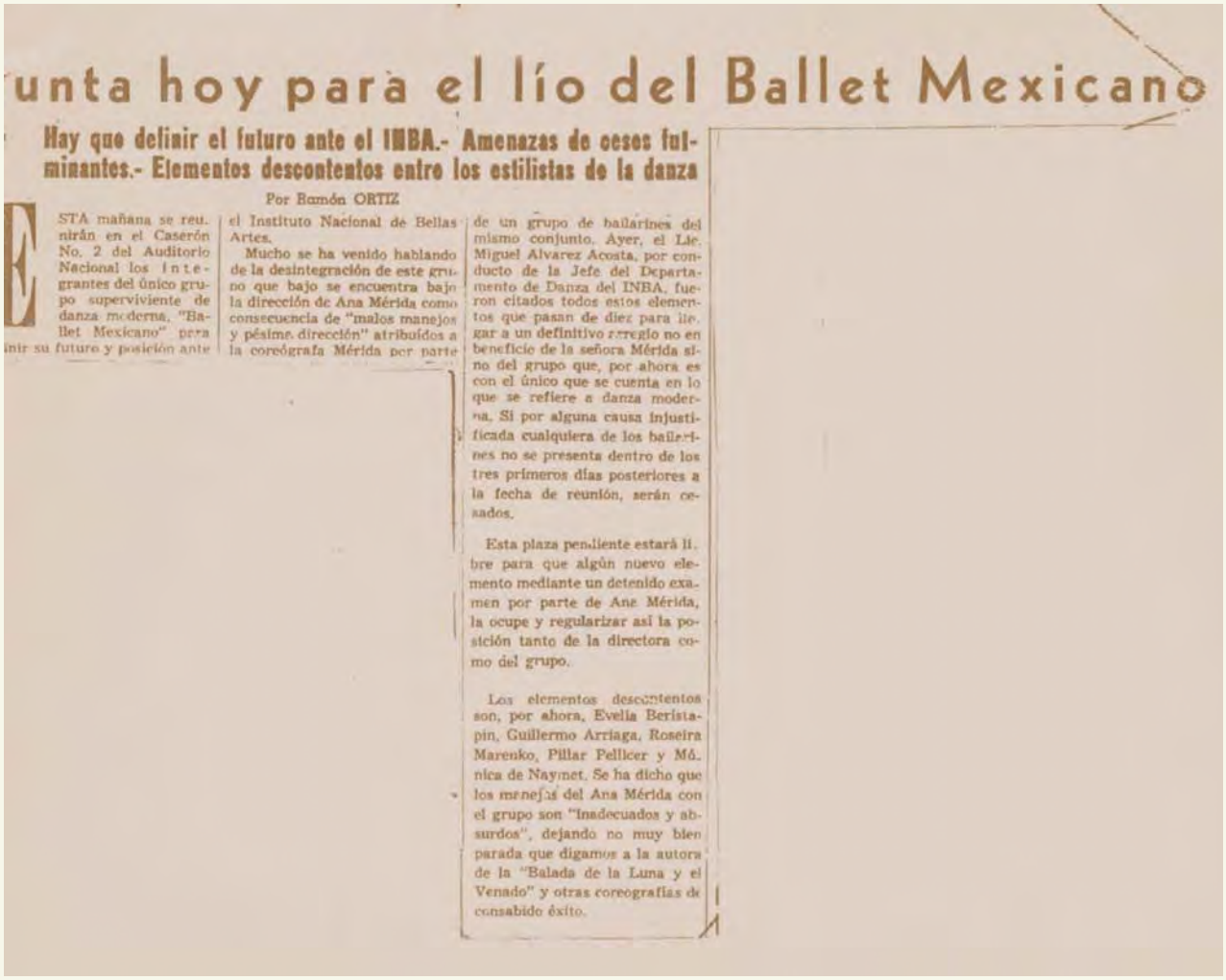
Se ha seguido propalando no sólo en los diarios capitalinos, sino también en los de provincia, una falsa noticia, que lleva fines aviesos, ya que ESTO estuvo informando ampliamente al respecto, muchas semanas antes de que las danzarinas de Bellas Artes, salieran con rumbo a Europa para presentarse en el Festival Mundial de la Juventud cuya sede en este año tocó a Moscú.

La noticia a que nos referimos, dice que el licenciado Miguel Alvarez Acosta becó a un grupo de bailarines para que se presentaran en el Festival de Moscú; luego añaden que un partido político pide a la Secretaría de Educación su cese inmediato por estar patrocinando giras a artistas rojillos.

Los lectores de ESTO supieron con mucha anterioridad al viaje de estos bailarines, que precisamente por ir a un país ubicado tras la Cortina de Hierro, el INBA no sólo les negó su ayuda, sino que no les concedió permiso alguno para abandonar sus puestos de maestros e integrantes del Ballet Oficial de Bellas Artes.

Resulta injusto que después de haber recibido las críticas nuestras, el licenciado Acosta, por no haber dado facilidades a los danzarines, ahora se le trate de quemar políticamente con un auténtico infundio.

Esto, México, 31 de julio de 1957



unta hoy para el lío del Ballet Mexicano

Hay que definir el futuro ante el INBA.- Amenazas de ceses fulminantes.- Elementos descontentos entre los estilistas de la danza

Por Ramón ORTIZ

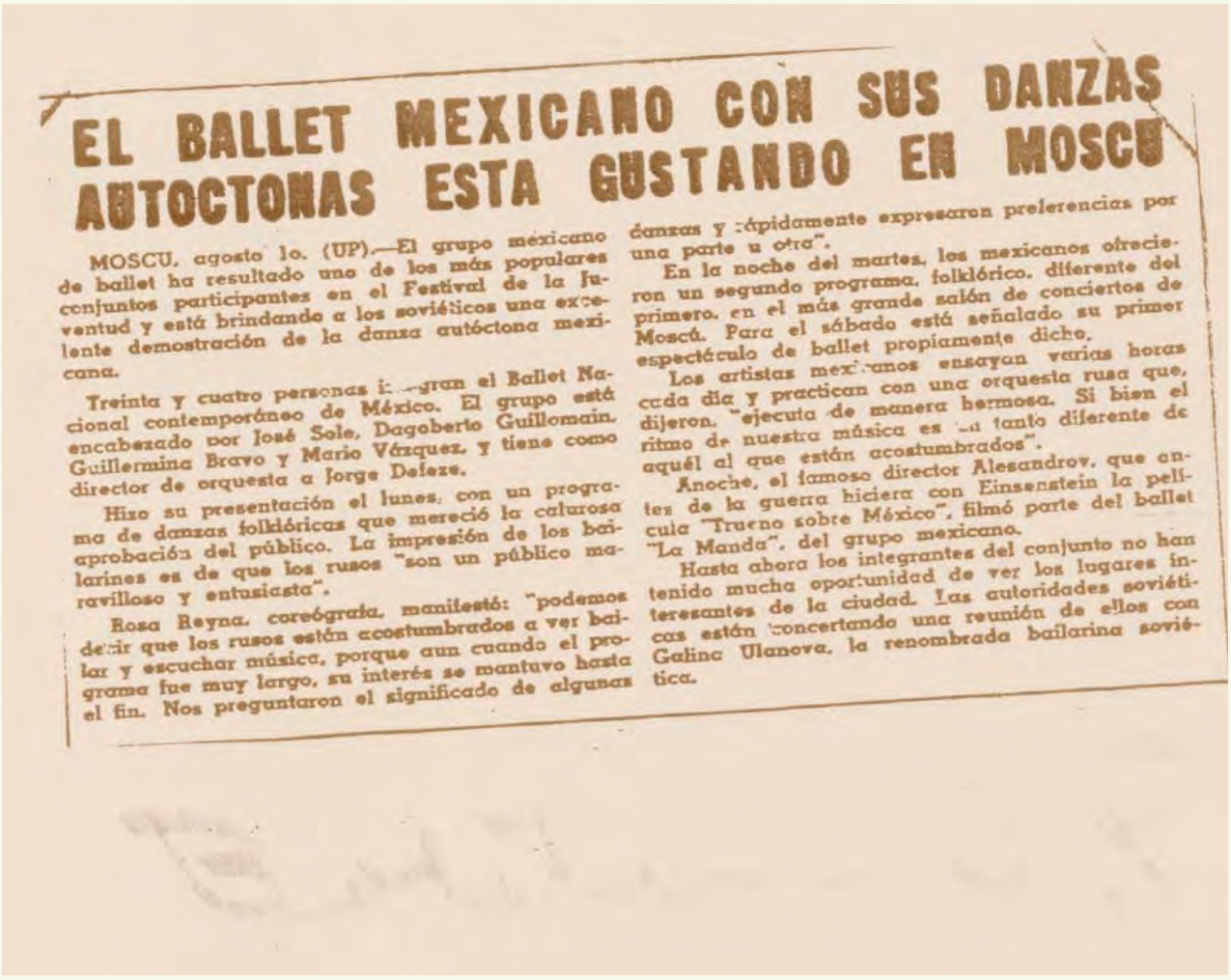
ESTA mañana se reunirán en el Caserón No. 2 del Auditorio Nacional los integrantes del único grupo superviviente de danza moderna, "Ballet Mexicano" para definir su futuro y posición ante el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Mucho se ha venido hablando de la desintegración de este grupo que bajo se encuentra bajo la dirección de Ana Mérida como consecuencia de "malos manejos y pésima dirección" atribuídos a la coreógrafa Mérida por parte de un grupo de bailarines del mismo conjunto. Ayer, el Lic. Miguel Alvarez Acosta, por conducto de la Jefe del Departamento de Danza del INBA, fueron citados todos estos elementos que pasan de diez para llegar a un definitivo arreglo no en beneficio de la señora Mérida sino del grupo que, por ahora es con el único que se cuenta en lo que se refiere a danza moderna. Si por alguna causa injustificada cualquiera de los bailarines no se presenta dentro de los tres primeros días posteriores a la fecha de reunión, serán cesados.

Esta plaza pendiente estará libre para que algún nuevo elemento mediante un detenido examen por parte de Ana Mérida, la ocupe y regularizar así la posición tanto de la directora como del grupo.

Los elementos descontentos son, por ahora, Evelia Beristain, Guillermo Arriaga, Roseira Marenko, Pillar Pellicer y Mónica de Naymet. Se ha dicho que los manejos del Ana Mérida con el grupo son "inadecuados y absurdos", dejando no muy bien parada que digamos a la autora de la "Balada de la Luna y el Venado" y otras coreografías de consabido éxito.

Cine Mundial, México, 1 de agosto de 1957



EL BALLET MEXICANO CON SUS DANZAS AUTOCTONAS ESTA GUSTANDO EN MOSCU

MOSCU, agosto 1o. (UP).—El grupo mexicano de ballet ha resultado uno de los más populares conjuntos participantes en el Festival de la Juventud y está brindando a los soviéticos una excelente demostración de la danza autóctona mexicana.

Treinta y cuatro personas integran el Ballet Nacional contemporáneo de México. El grupo está encabezado por José Sole, Dagoberto Guillomain, Guillermina Bravo y Mario Vázquez, y tiene como director de orquesta a Jorge Defeze.

Hizo su presentación el lunes, con un programa de danzas folklóricas que mereció la calurosa aprobación del público. La impresión de los bailarines es de que los rusos "son un público maravilloso y entusiasta".

Rosa Reyna, coreógrafa, manifestó: "podemos decir que los rusos están acostumbrados a ver bailar y escuchar música, porque aun cuando el programa fue muy largo, su interés se mantuvo hasta el fin. Nos preguntaron el significado de algunas danzas y rápidamente expresaron preferencias por una parte u otra".

En la noche del martes, los mexicanos ofrecieron un segundo programa, folklórico, diferente del primero, en el más grande salón de conciertos de Moscú. Para el sábado está señalado su primer espectáculo de ballet propiamente dicho.

Los artistas mexicanos ensayan varias horas cada día y practican con una orquesta rusa que, dijeron, "ejecuta de manera hermosa. Si bien el ritmo de nuestra música es un tanto diferente de aquél al que están acostumbrados".

Anoche, el famoso director Alesandrov, que antes de la guerra hiciera con Einsenstein la película "Trueno sobre México", filmó parte del ballet "La Manda", del grupo mexicano.

Hasta ahora los integrantes del conjunto no han tenido mucha oportunidad de ver los lugares interesantes de la ciudad. Las autoridades soviéticas están concertando una reunión de ellos con Galina Ulanova, la renombrada bailarina soviética.

Ovaciones, México, 2 de agosto de 1957



'A la Soviética' se Apropian el Balle

"La Manda"

Para un Film Comunistoide

Posiblemente presentará demanda el INBA, ya que se considera hay atropellos de derecho de propiedad

El grupo de bailarines de danza moderna que el Instituto Nacional de Bellas Artes, fué cesado por haberse marchado sin permiso a participar en un festival comunista de danza efectuado en Moscú, permitió que fuese filmado sin permiso de nadie, todo el ballet denominado "La Manda" que es propiedad del I.N.B.A.

La noticia causó una mala impresión en esta Capital en cuanto se dió a conocer por medio de la prensa que dijo que el director cinematográfico ruso Gregory Alexandrovitch, quien estuvo de visita en México hace seis meses, había filmado íntegros todos los bailes, especialmente "La Manda", para una película 'comunista.

Los bailarines permitieron que se filmaran las escenas atropellando derechos de propiedad. Ayer no se dijo si el I.N.B.A. haría una reclamación de lo antes expresado, que se puede considerar como un abuso.

Encabezan el grupo: Dagoberto Guillomain, José Solé, Guillermo Bravo y Mario Vázquez; director de orquesta Jorge Defeze y treinta y cuatro bailarines más. Como representante del grupo figura la coreógrafa Rosa Reyna que usa la coreografía del I. N. B. A. A ella se atribuye el que se haya dado la autorización para que se filmaran escenas que no son de ella sino propiedad oficial mexicana.

El Universal, México, 6 de agosto de 1957



REVISTA DE AMERICA

AGO. 24 1957

01445

VIAJEROS DE AQUI Y DE ALLA...

MEXICANOS EN MOSCU

A quien gustase asistir al Sexto Festival de la juventud mundial en Moscú, se le ofrecía recorrido por diversos países, estancia, etc., por sólo 150 dólares. Miles de jóvenes asistieron, incluso 140 norteamericanos. Un grupo de jóvenes mexicanos (no identificados) arriba aquí a Moscú. Quizá se trate de los jóvenes bailarines que deseaban que nuestro gobierno les costease el viaje... Delegados monerrillas y de otras nacionalidades, los reciben en Kiev, Moscú.

Revista de América, México, 24 de agosto de 1957

LLEGARON BAILARINES MEXICANOS A PEKIN

PEKIN, China, agosto 26 (AFP). —Un grupo de danzarines folklóricos mexicanos dirigido por Elena Noriega y Guillermina Bravo y formado por 38 personas, llegó hoy a Pekín para efectuar una jira de seis semanas por la China Popular, anunció la agencia Nueva China.

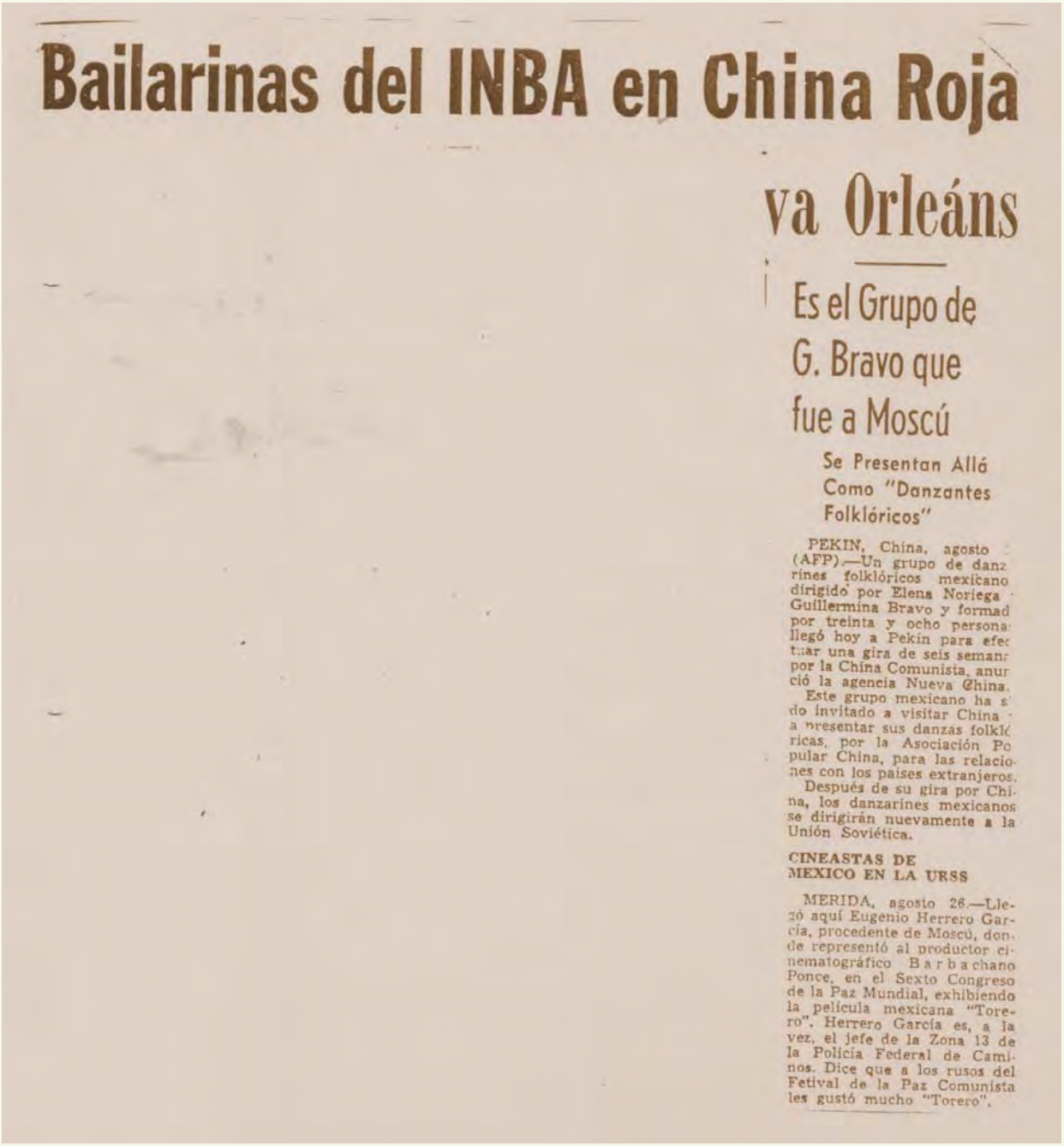
Este grupo mexicano ha sido invitado a visitar China y a presentar sus danzas folklóricas, por la Asociación Popular China para las relaciones con los países extranjeros.

Después de su jira por China, los danzarines mexicanos se dirigirán a la Unión Soviética.



ELENA NORIEGA: ...ya esta en Pekín...

Cine Mundial, México, 27 de agosto de 1957



Bailarinas del INBA en China Roja

va Orleáns

Es el Grupo de G. Bravo que fue a Moscú

Se Presentan Allá Como "Danzantes Folklóricos"

PEKIN, China, agosto (AFP).—Un grupo de danzarines folklóricos mexicano dirigido por Elena Noriega Guillermina Bravo y formad por treinta y ocho persona llegó hoy a Pekín para efectuar una gira de seis seman por la China Comunista, anunció la agencia Nueva China.

Este grupo mexicano ha sido invitado a visitar China a presentar sus danzas folklóricas, por la Asociación Popular China, para las relaciones con los países extranjeros.

Después de su gira por China, los danzarines mexicanos se dirigirán nuevamente a la Unión Soviética.

CINEASTAS DE MEXICO EN LA URSS

MERIDA, agosto 26.—Llegó aquí Eugenio Herrero García, procedente de Moscú, donde representó al productor cinematográfico Barbachano Ponce, en el Sexto Congreso de la Paz Mundial, exhibiendo la película mexicana "Torero". Herrero García es, a la vez, el jefe de la Zona 13 de la Policía Federal de Caminos. Dice que a los rusos del Fetival de la Paz Comunista les gustó mucho "Torero".

Excelsior, México, 27 de agosto de 1957

Actuó Ante el Premier de la China el Ballet de México(INBA)

Desde Pekín

EL "BALLET" DE MEXICO ANTE EL PREMIER CHINO

Fue en una representación especial en el Teatro Tienchiao

PEKIN, 5 de septiembre (AFP).—El jefe del Gobierno chino Chu En Lai asistió anoche a una representación por el Ballet de México en el gran teatro Tienchiao, de Pekín, tras lo cual fue fotografiado en compañía de los artistas mexicanos, a los cuales felicitó calurosamente.

Estos últimos abandonarán mañana la capital china para efectuar una amplia jira por las demás ciudades del país.



Elena Noriega, una de los integrantes del Ballet de México que se encuentra en Pekín.



Rosa Reina, quien también se retrató con el jefe del gobierno chino Chou En Lai.

Cine Mundial, México,
6 de septiembre de 1957

Chou En-Lai Felicitó al Ballet de México

France-Presse

PEKIN, septiembre 5.—El Jefe del Gobierno chino, Chou En-Lai, asistió anoche a una representación ofrecida por el Ballet de México en el gran Teatro Tienchiao, de Pekín, tras lo cual fué fotografiado en compañía de los artistas mexicanos, a los cuales felicitó calurosamente.

Estos últimos abandonarán mañana la capital china para efectuar una amplia jira por las demás ciudades del país.

HUELGA EN LA OPERA LONDINENSE

France-Presse

LONDRES, septiembre 5.—Una huelga de 120 coristas de la Opera Real de Convent Garden y del Teatro de Sadlers Wells, trae actualmente de cabeza a la dirección de esas salas.

En efecto, la temporada de Sadlers Wells empezará dentro de dos semanas con "Sansón y Dalila", de Saint Saens, una obra que requiere un número importante de coristas. Estas aseguran que si reciben satisfacción para sus reivindicaciones de mayores salarios se aprenderán sus papeles en quince días, y si no... Mientras tanto, la dirección busca desesperadamente alguna ópera que no requiera la participación de un conjunto vocal.

En Convent Garden la situación es menos trágica. La temporada comienza con un programa wagneriano y únicamente la cuarta ópera anunciada, el "Crepúsculo de los Dioses", exige la presencia de coristas, pero no será cantada antes del 4 de octubre.

La Prensa, México, 6 de septiembre de 1957



MEXICANOS EN PEKIN CON CHOU EN LAI

Chou En Lai, primer Ministro de China recibió la semana pasada en el Palacio de Verano, a los integrantes del Grupo de Danza Moderna de México, que realizan una jira por aquel lejano país de Oriente. Con Chou En Lai estuvieron también otros prominentes funcionarios de la República Popular China. — Abajo, izquierda: Un grupo de bailarines, con uno de sus anfitriones en las afueras del Palacio de Verano. — Abajo, derecha: Dos jóvenes del Grupo de Danza Moderna, ejecutaron canciones mexicanas, en honor de varios artistas chinos, en el escenario de la ópera del mismo Palacio.





Siempre, México, 26 de septiembre de 1957

Sigue la Polémica:

¿HICIERON MAL? ¿HICIERON BIEN?

Los danzarines que fueron a Rusia y China, según algunos fueron a pasearse egoístamente, abandonando aquí sus estudios o sus clases, según otros, fueron a prestigiar el arte mexicano.

"ESTO", con la imparcialidad que la caracteriza; y carente por completo de cualquier matiz político que lo pueda colocar dentro de alguna encasillamiento ideológico, como no sea el de buscar una constante superación de nuestros elementos en el deporte y en el campo del arte, reseñará en que estaremos alertas a salvo de consideraciones que no están apegadas a un sano deseo de informar oportunidad, y veracidad a lectores.

Todo lo anterior viene a colación porque hemos recibido unas cartas de los mexicanos que fueron al "Festival de la Juventud" que se efectuó en Moscú, el pasado julio.

Los muchachos fueron tratados allá magníficamente; y la expectativa que hicieron nacer con sus



FOLKLORISTAS

Francisco Morales y Consuelo López, fueron el blanco preferido de los fotógrafos moscovitas, sus atuendos lo merecen poderosamente



ADMIRACION

Sarita Noguera, Inés Cuadra y Guillermina Bravo, son profesionales dedicadas por la calidad de su arte. El sombrero y las cuitares, pertenecen a otra época.



Elena NORIEGA.— Que se les han cerrado las puertas aquí...

Pro y Contra

HABLAN LOS DE ALLA Y LOS DE AQUI

Unos lanzan ataques, otros se defienden.

Mientras las danzarinas mexicanas, pertenecientes a la Academia del INBA, envían optimistas noticias de su gira por Rusia y Asia, aquí las veteranas de la danza, y los alumnos que han permanecido fieles a sus estudios, enjuician a sus compañeras por haber abandonado en masa la institución, con la que se habían obligado no sólo para las temporadas anuales de danza, sino también para colaborar en el desarrollo de la escuela, impartiendo clases o bien perfeccionándose en ellas.

ESTO pendiente desde un principio de la trama que llevó a las integrantes de los ballets Contemporáneo y Nacional, a proyectar su viaje a Rusia, escucha imparcialmente a los dos grupos ideológicamente en pugna.

NOS DICEN LAS VIAJERAS:

Elena Noriega nos escribe desde China Popular, en donde al igual que sus compañeras se encuentra en gira, por las principales ciudades de ese República.

En su comunicación Elena nos informa que en todos los sitios en que se han presentado han sido objeto no sólo de innumerables atenciones, sino también de un absoluto reconocimiento a la representación artística que han ofrecido.

"No hubo lugar, en que los ballets no se hayan agotado con uno o dos días de anticipación a nuestro debut. Estamos maravillados de la forma en que nos quieren y la aceptación que han dado a nuestros bailes".

Además nos dice que su estancia en ese gran país se alargará todavía a las siguientes ciudades: Tsien Tsin, Nanking, Hong Kong Shanghai y luego volarán rumbo a París en donde ya tienen firmados varios compromisos.

DICEN LAS QUE SE QUEDARON...

"Ellas mismas se han cerrado las puertas, al abandonar en esa forma tan inesperada la escuela a la cual se deben. Todas las que hemos laborado a favor de la danza debemos —pero muchísimo— nuestra categoría y nuestra situación, a la Academia Por gratitud deberían de haber meditado más su viaje"

Una veterana danzarina nos hablaba, sin rencores ni envidias para sus compañeras. Simplemente como un engranaje más, en el desarrollo de la incipiente danza mexicana.

"Yo considero que por ningún motivo debían de haber aceptado la gira. Se trataba de representar el progreso de la Danza Mexicana y el repertorio y los danzarines que integran la compañía, no son por ningún motivo, lo mejor que tenemos hasta ahora. Por otra parte, su salida inesperada paralizó materialmente las labores de la Academia y suprimió por anticipado la realización de la Temporada Anual de Danza. Si ellas tienen un gran laboratorio, montado a todo lujo, en el cual pueden hacer desde experimentos hasta temporadas profesionales, es mucha indolencia abandonarlo, para satisfacer tan sólo sus ambiciones personales.

* * *

Hasta aquí, los comentarios hechos por alumnas y maestras de la Academia de Danza y por veteranas bailarinas de Bellas Artes. Mañana publicaremos, la realidad sobre la situación que para las danzarinas en gira, priva en el INBA y en la tantas veces citada Academia de la Danza Mexicana.

TRENZUDA



Beatriz Flores, alumna de danza en Veracruz, fue también a Moscú. Es tipo de mexicana, fue la mejor credencial que tuvo para quedar simpática.

INFLUENCIADOS



Luego de haber visto a los mexicanos, los rusos del Kolkor folklor festival, Bailet, bailan como la vieron bailar a los compatriotas nuestros.



EL "JARABE" EN MOSCU

El ballet de Guillermina Bravo ofreció a los moscovitas su interpretación del "Jarabe Largo Ranchero". El Bajío había cambiado de ubicación momentáneamente

Esto, México, 26 de septiembre de 1957

MEXICO EN LA CULTURA

Danza . Teatro

la DANZA MEXICANA



Una exhibición privada en el Instituto de la Ópera de Pekín.

FRACASA EN LA URSS Y TRIUNFA EN CHINA

por Raquel Tibol



VOLP

CRITICA S
XVII. TIENE
EN NUEST

por Raú

Novedades, México, 20 de octubre de 1957



YA NO TARDAN LOS BAILARINES QUE FUERON AL LEJANO ORIENTE

"BALLET Nacional Contemporáneo de México", grupo de bailarines mexicanos que partieron hace algunos meses con destino a Europa, llegará a México los primeros días de enero del año entrante según informes escritos enviados a nuestra capital por una de las principales dirigentes de este conjunto: Guillermina Bravo.

Actualmente nuestros bailarines, a quienes han sido censurados de comunistas y rebeldes, se encuentran en París. Lamentablemente han tenido que cancelar contratos para tres presentaciones en la Ciudad Lux y esto, abrevia su ausencia de México.

Son treinta y ocho en total los mexicanos que han emprendido este atrevido viaje lleno de numerosas penurias y fracasos económicos. No todos son bailarines de danza moderna. Con ellos viaja Emilio Carballido, Sergio Magaña, Mario Orozco Rivera, Mario Vázquez, Dagoberto Guillaumin y Rafael Elizondo.

Durante el mes de septiembre celebraron varias presentaciones en el Oriente con resultados según sus informaciones, positivos y extensos.

Sus comparaciones sobre nuestra danza moderna, junto al clasisismo del ballet sobre "puntas" hechas en Rusia y la similitud de nuestro arte con el de los orientales, es extensamente comentado por este grupo revelando así el triunfo y vivas experiencias de nuestros bailarines de danza moderna, vividos en este viaje tan comentado tanto en el aspecto del arte como el político e internacional.

Cine Mundial, México, 25 de octubre de 1957



COLECTA PARA BAILARINES...

EN todas las escuelas preparatorias, (oficiales y particulares), Facultades de la Universidad, agrupaciones sociales y culturales se ha iniciado una colecta (un peso por lo menos) para sufragar los gastos que significa el traslado a la capital, de los bailarines y escritores mexicanos que hace algunos meses se trasladaron al Festival de la Juventud en Moscú, Rusia, la China Popular y por ahora, en París, Francia, sin poder regresar a México.

Cine Mundial, México, 13 de diciembre de 1957



B. Danza . Música

MEX

DETRAS DE LA CORTINA DE HIERR

la DANZA MEXICANA DEMUESTRA TENER VALOR UNIVERSAL

Debe y Haber de una Aventura Artística

por Emilio Carballido

EN el momento actual, 20 artistas mexicanas se encuentran en Pekín, efectuando una temporada de danza. Este hecho ha despertado comentarios de la prensa mexicana y mundial. Por eso es oportuno que uno de ellos informe ahora, directamente, lo que ha sido este viaje hasta hoy.

Salimos de México entre una furiosa y adversa campaña de prensa que aún nos resulta inexplicable. Se esparcían rumores equívocos, que se daban como auténticos con absoluta falta de responsabilidad. Se dijo, por ejemplo, que el gobierno pagaba nuestro viaje; desgraciadamente, no es cierto. Se dijo que gobiernos extranjeros nos ayudaban con cantidades fabulosas, y tampoco es cierto; salimos con nuestros propios recursos y con la sólida esperanza de que el arte mexicano interesaría en países extranjeros. Nuestro gobierno tiene problemas mucho más urgentes que los artísticos. Tomamos entonces la responsabilidad de organizar una gira por cuenta propia, para dar a conocer la Danza Mexicana. Se dio a este una marcada intensidad política: falso. Las simpatías personales de los integrantes del grupo por tal o cual ideología son muy diversas. La clasificación general que mejor nos convendría a todos es la de liberales estilos juaristas. Somos ciudadanos creyentes en las libertades que nuestra Constitución nos da para viajar por el mundo, estamos orgullosos de ellas y consideramos antipatriótico cualquier intento para limitarlas. Creemos también que el trabajo artístico es propiedad individual y no colectiva, por eso lo llevamos a donde mejor nos parece. Hubo periódico que consideró la coreografía propiedad del pueblo mexicano o del gobierno. Esto, hago notar, si se ideología comunista, muy ajena a la de nuestro país. Como trabajadores del estado que somos la mayoría, contamos con un permiso sin goce de sueldo, de acuerdo con nuestra Ley del Trabajo. Aclaro todo lo anterior por el curioso color de ilegalidad y misterio que trató de darse a nuestro viaje.

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

El interés de la prensa soviética fue subrayado y evidente. Nuestra presentación apareció en la prensa a la mayor parte de los grupos extranjeros, por tratarse de un conjunto profesional y no de una joven compañía formada al calor del festival.

Para la estética oficial de la URSS (Realismo Socialista), nuestra danza resulta punto de polémica. Se nos consideró "formalistas", y se nos agrupó así junto a Klee y Braque, Stravinsky y Honegger, Marta Graham y Jean Cocteau y muchos más, pues el Realismo Socialista es una forma nacionalista de academia bastante cerrada y cana. Esta opinión, sin em-

bargo, no fue absoluta. Dimos 10 funciones, hubo polémicas en la prensa y algunas de las mayores figuras del arte soviético nos dieron su adhesión. Entre ellas, el director de cine Alexandrov que filmó "La Manda" (de Rosa Reina y Blas Galindo, diseños de Chávez Morado) en su integridad, a colores; "Documentales Moscú" filmó un corto a colores con "La Boda" íntegra (coreografía de Waldeen, música de Blas Galindo, diseños de Carlos Mérida y José Cava). La crónica más imparcial dentro de la corriente estética soviética, que quizá la más exigente para nosotros. Nos hicie "formalistas", aunque con

lo que hacíamos había sido probado y desechado por los ballets rusos. Sin embargo, declaró que respecto a la utilización de diversos niveles en el espacio escénico, tenemos mucho que enseñarles y aprendió con nosotros la complejidad de nuestros centros escénicos simultáneos. "tan tan estrepitosamente olvidada por el teatro Bolshoi".

A más de la experiencia que fue hallar para públicos tan heterogéneos como los del festival, turistas en Moscú, experiencias inolvidables: la de las masas humanas del festival; la de ver reunidos a representantes de todos los pueblos de la tierra; la de conocer el arte bizantino en todo su esplendor; la de ver íntimamente, sin cortapisas ni trabas, una ciudad de la que tanta leyenda circula y de la que por fin podíamos formarnos una opinión propia; agregaremos los espectáculos teatrales chinos, argentinos, checos, brasileños, africanos, italianos, de Oceanía y de la India, y de todo el globo. Imagínese siquiera el espectáculo extraordinario de ver reunidas todas las razas, todas las variantes de trajes nacionales. El VI Festival fue una experiencia humana que nunca podré uno felicitarse lo bastante perdurable vivida.

Nuestra idea de que ba-

lande en Moscú las oportunidades serían múltiples, resultó acertada. Recibimos una invitación para hacer una gira por la República popular de China.

A estas alturas los dos grupos que salimos de México nos habíamos fusionado en uno. Tanto Ballet Contemporáneo como Ballet Nacional, vieron la conveniencia absoluta de trabajar como un solo grupo. Así salimos ya al ferrocarril transiberiano, como Ballet Nacional Contemporáneo, dirigido por Guillermina Bravo y Elena Noriega.

El viaje en ferrocarril dio tiempo a que en Pekín, se realizaran las escenografías y se hiciera una fuerte propaganda previa. Llegamos después de 9 días. Recorrimos la gigantesca y legendaria región en un tren tan cómodo como un barco, admirando la pequeñez y la mansedumbre de los famosos Urales o la increíble dimensión de los campos cultivados.

La estación de Pekín, con una multitud esperándonos, fue la primera sorpresa de tantas que hemos tenido. Nos condujeron a un hotel con cuartos, alfombras tejidas a mano y todos los refinamientos del arte chino, una bue-

Chou en Lai nos felicita en Pekín

la CRITICA

Debe Cambia

por Fernando Diez

ES difícil juzgar al juez. Más peligroso aún cuando se es juez y parte. Pero es indispensable iniciar lo que bien puede convertirse en serena y provechosa estudio de uno de los factores que integran nuestra música como hecho social: la crítica.

¿Cómo es la crítica en México? ¿Cómo es en el mundo? ¿Sirve para algo y llena realmente una función histórica? Aunque la crítica musical tiene limitaciones específicas, muy poco se conocen sus fronteras, en parte, debido a lo escurridizo de la materia; en parte también, por razones meramente subjetivas.

En la crítica musical, como en todas las críticas, la subjetividad parece perpetuar su absolutismo. Si bien se trabaja internacionalmente por darle una metodología científica, y destacados musicógrafos han sentado las bases para una emancipación de la crítica con respecto al subjetivismo, el hecho es que los críticos

Novedades, México, 3 de noviembre de 1957

Los Mexicanos en Pekín...

Por Emilio Carballido



Durante su recorrido por China, los integrantes del grupo artístico mexicano, Ballet Nacional Contemporáneo, fueron objeto de muchas homenajes, como esta exhibición especial de la Ópera Pekín.



Una representación del Ballet La Boda, ante el público de Shanghai, que se entusiasmó ante la actuación de los bailarines mexicanos. Este Ballet integró las filmado en México para documentales.



Artistas y bailarines mexicanos, posaron en el escenario del Teatro de la Puerta de la Paz Celestial, en China, junto con diputados chinos, que acudieron a presenciar el ensayo de los bailets.



Beatriz Flores y Rosa Reyna, dos de los integrantes del grupo artístico mexicano, conversando con Kao Mo Yo, considerada como el mejor escritor contemporáneo chino y Presidente de la Academia



Graciela de Velasco, bailrlla a una joven actriz de la Opera de Pekín, después de actuar.

E N el momento actual, 50 artistas mexicanos se encuentran en Pekín, efectuando una temporada de danza. Este hecho ha despertado comentarios de la prensa mexicana y mundial. Por eso es oportuno que uno de ellos informe ahora, directamente, lo que ha sido este viaje hasta hoy.

Salimos de México entre una fanfarria y adversos comentarios de gentes que aquí nos resulta inexplicable. Se expresaban temores políticos; falso. Los compañeros poseedores de los integrantes del grupo por tal o cual ideología son muy diversos. La clasificación general que merece sus convicciones a todos se la da liberales estilo jacobita. Son ciudadanos creyentes en las libertades que nuestra Constitución nos da para viajar por el mundo, estamos orgullosos de ellas y consideramos antipatriótico cualquier intento para limitarlas. Creemos también que el trabajo artístico es propiedad individual y no colectiva, por eso le llevamos a donde nadie nos parece. Hubo periódicos que consideró la coreografía propiedad del partido mexicano o del gobierno. Esto, hago notar, es absolutamente ridículo. Los artistas mexicanos no deben nada a nadie, salvo a su público, y a la crítica, cuando ésta merece ser tomada en cuenta.

El Festival de la Juventud fue un momento que abrió las puertas de Moscú a todas las naciones del mundo. En él se encontraron comunistas checos, observadores de la derecha, mendigos brasileños, asesinos de diferentes religiones (cristianos incluso), genios de izquierda, comunistas y simples turistas que aprovecharon las facilidades para visitar Moscú. En el terreno artístico, los Festivales son campo fértil para grupos exóticos y empresarios. Tuvimos así todas las razones para asistir: razones como individuos forasteros al grupo. Fuimos participantes; observadores de derecha, de izquierda y católicos; sobre todo, artistas interesados en ser vistos.

El tránsito de la persona artística fue sobresalido y evidente. Nuestra presentación agradó en la general y la mayor parte de los grupos asistentes, por tratarse de un conjunto profesional y no de una joven compañía llevada al calor del Festival.

Para la noticia oficial de la URSS (Realismo Socialista), nuestra danza resultó punto de polémica. Se nos reconoció "formalistas", y se nos agregó mil tanto a Cirer y Bruner Stravinsky y Hindemith, Martha Graham y Juan Cristina y muchos más, para el Realismo Socialista es una forma sencillamente de academia burguesa estrecha y caduca. Esta opinión, sin embargo, no fue absoluta. Dieron 15 bailarinas, bailes populares de la región y algunos de los mejores figurines del arte artístico nos dieron su aplausito. Entre ellos, el director de cine Alexandrov que filmó "La Mazela" (de Rosa Reyna y Blas Galindo, dirigido de Chávez Morado) en su intimidad, a colores "Documentales Mosfil" filmó un corto a colores con "La Boda", integró transgrafía de Waldron, música de Blas Galindo, dirigido de Carlos Méndez y José Cura). La crítica más importante dentro de la comunidad de nuestros colegas exclusivamente, "me lamentablemente olvidado por el teatro Bolshoi".

A más de la experiencia que los bailes para públicos tan heterogéneos como los del Festival, tuvimos en Moscú experiencias inolvidables: la de los trajes típicos del Festival; la de ver películas a reporteros, los aparatosidades serían múltiples, resultó acertado. Recibimos una invitación para hacer una gira por la República Popular de China.

A estas alturas los dos grupos que salieron de México nos habíamos fusionado en uno. Tanto Ballet Contemporáneo como Ballet Nacional vieron la conveniencia absoluta de trabajar como un solo grupo. Así salimos ya al Festival de Moscú-Shanghai, como Ballet Nacional Contemporáneo, dirigido por Guillermina Bravo y Elena Noriega.

El viaje en ferrocarril dio tiempo a que en Pekín se realizaran las escenografías y se hicieran una fuerte propaganda gratis. Llegamos después de cuatro días. Recibimos la gigantesca y legendaria ciudad en un cielo tan ribeteado como un barco, admirado de la pequeñez y la mansedumbre de los famosos Unales o la increíble diversidad de los campos cultivados.

La estación de Pekín, con una recibimiento espectaculares, fue la primera sorpresa de tantas que hemos tenido. Nos condujeron a un hotel con pinturas originales en cada cuarto, alfombras tejidas a mano y todas las refinamientos del arte chino, más una comodidades occidentales de primer orden.

Nos dieron un foro magnífico, el del teatro del Puente Celestial. Pekín es una ciudad con una intensa vida teatral, en la que cada noche pueden escogerse entre cincuenta o sesenta espectáculos diversos. El público está acostumbrado a ver ballet ruso y a admirar el virtuosismo acrobático incrédulo de la Ópera de Pekín. Por eso nos bailaré está acostumbrado a ver ballet ruso y a admirar el virtuosismo acrobático increíble de la Ópera de Pekín. Por eso nos bailaré está acostumbrado a ver ballet ruso y a admirar el virtuosismo acrobático increíble de la Ópera de Pekín. Por eso nos bailaré está acostumbrado a ver ballet ruso y a admirar el virtuosismo acrobático increíble de la Ópera de Pekín. Por eso nos bailaré está acostumbrado a ver ballet ruso y a admirar el virtuosismo acrobático increíble de la Ópera de Pekín. Por eso nos bailaré está acostumbrado a ver ballet ruso y a admirar el virtuosismo acrobático increíble de la Ópera de Pekín. Por eso nos bailaré

Nos complace pensar que todos los mexicanos sabrán hacia antes [illegible] que se hallan de ellos está siendo subyugado por pueblo al otro lado del mundo.

Nos complace saber que se imaginan artistas vestidos del gusto del color y gusto de nuestro pueblo: rojos, verdes, amarillos y azulados para un público tan exigente como el chino. Helmut Schlee en un New York Times, de agosto, una crónica de nuestras faenas. Seguramente por esto que México, con nuestra visita, estará al tanto de la suerte que hemos corrido. Nuestras presentaciones en Tien Sin, en Nankin, en Shanghai y en Hang Chow han sido seis actuaciones y multiplicadas del recuerdo y satisfactorio aplausos que tributó Pekín desde la primera noche.

Cuatro funciones en Tien Sin, en el Teatro Chino, de 1,500 localidades; cuatro en Nankin, en el Gran Teatro del Pueblo, de 1,800 localidades; cuatro en Shanghai, en el Teatro Chino, de 3,500 localidades; una en Hang Chow, en el Auditorio del Pueblo, de 1,200 localidades; y apretadas en cada una con aplausos.

Tal vez por esto no se da extrañar al gesto honroso confidial: el primer Ministro, Chou En-Lai subió al foro a felicitar personalmente a la compañía una noche sin previo aviso a una de las funciones. Para la Reina nacional del 16 de octubre, hemos invitados nuestros dos Directores en el día de honor; en la tercera de la Puerta de la Paz Celestial, lugar de los emisarios, los diplomáticos y, naturalmente, del Presidente Mao Tse-Tung.

Se nos ha invitado y agasajado en las más sonadas y exquisitas formas. Por ejemplo, en el Palacio Imperial de Verano, después de un banquete en el comedor que fue de los emperadores, los principales artistas folklóricos de Pekín nos han dado una exhibición especial. Se nos ha mostrado la flor del arte chino: desde la Gran Muralla y los Tumbas Ming hasta los artefactos microscópicos de Jan-Chow.

La Ópera China ha sido para algunos de nosotros una de las mayores revelaciones de nuestra vida. Sabíamos del gusto exquisito en nuestra cultura, en nuestra experiencia humana. Ahora los ojos con asombro que a cruz pocos mexicanos (desgraciadamente) ha sido dado contemplar.

Los progresos del grupo han sido sólidos. Por sobre todas las propias diferencias que en México parecían enormes, los bailarines han entendido que nuestra Danza Mexicana es una sola, que tiene valor universal, y que todos los que forman parte bajarán por ella le estamos dando a México un motivo de orgullo, una herencia digna de cuidar y conservar.

Hoy, México, 9 de noviembre de 1957

Está en París el Ballet Mexicano Contemporáneo

Se Prepara Para ir a Italia Para una Serie de Presentaciones

PARIS. 9 de diciembre. (A. P.)—El Ballet Nacional Contemporáneo de México, en el que se fundieron los dos grupos, "Nacional" y "Contemporáneo", se encuentra actualmente en París, en vísperas de salir para Italia donde dará una serie de representaciones.

La fusión de ambos grupos se efectuó antes del festival de Moscú, en el que ya participaron con mucho éxito formando un solo conjunto.

Sus directoras Guillermina Bravo y Elena Noriega declararon a la Prensa Asociada que todos sus elementos estarían felices de actuar ante otros públicos de Europa Occidental, lo que es muy probable en vista de las solicitudes que en ese sentido han recibido de diversas empresas.

Después de Moscú, el ballet que se compone de 34 elementos, realizó una gira por cinco ciudades de la China comunista que duró un mes y medio. Ultimamente actuaron en Bucarest, Rumania.

"Por todas partes el éxito más caluroso ha subrayado nuestras actuaciones" —declararon las directoras aztecas, que se mostraron especialmente halagadas por la comprensión de los públicos y la identificación que pronto sintieron en ellos y en los medios artísticos con el ideal estético que inspira al Ballet Contemporáneo de México.

Excelsior, México, 10 de diciembre de 1957



Camuflaje de Rojos Mediante el Arte

El Partido Comunista ha desatado una campaña nacional de proselitismo entre la juventud, encubierta con una pantalla seudoartística, y los ejecutores de la misma se las han arreglado para conseguir subsidios de algunas dependencias gubernamentales.

Esta vasta artimaña de los comunistas ha sido investigada y puesta al descubierto por el Frente Popular Anticomunista, la Unión de Padres de Familia, el Frente Universitario Anticomunista, la Confederación Nacional de Estudiantes y otros organismos antirrojos.

Hoy se supo que agentes especiales de la Procuraduría General de la República han iniciado pesquisas para esclarecer la trama bolchevique en nuestro país y presentar un informe, con pruebas, a la Presidencia de la República.

El señuelo de los agentes comunizantes, afirman los organismos antes citados, son los cada día más numerosos "grupos artísticos", carácter que les permite disfrutar de partidas con cargo a los programas culturales de la Secretaría de Educación y del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Los enroladores comunistas ofrecen a los jóvenes con aspiraciones artísticas darles renombre y llevarlos en giras por diversos países.

El ramo predilecto de los agentes de Moscú es la danza. El llamado "Ballet Nacional" y el grupo "Danzas Auténticas", que dirige Guillermina Bravo, son señalados como los núcleos bolchevizantes más activos.

Peiródico de la época

Bailarines Mexicanos tras las Cortinas de Hierro y Bambú

Por Daniel Dueñas





UN grupo de treinta y ocho bailarines pertenecientes a la Academia de la Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, alegre e inocentemente volaron rumbo a Rusia para asistir al Festival de la Juventud que tuvo lugar en Moscú hace poco más de un mes. Para efectuar este viaje los jóvenes bailarines guiados por las coreógrafas y maestras Guillermina Bravo y Elena Noriega se metieron en varios lios, el principal de ellos fue con las Autoridades del I.N.B.A., que primero les dieron el permiso de salir, después se los negaron y más tarde se lavaron las manos, dejando a estos artistas a que hicieran lo que les viniera en gana, desligándose así, de una responsabilidad muy grande.

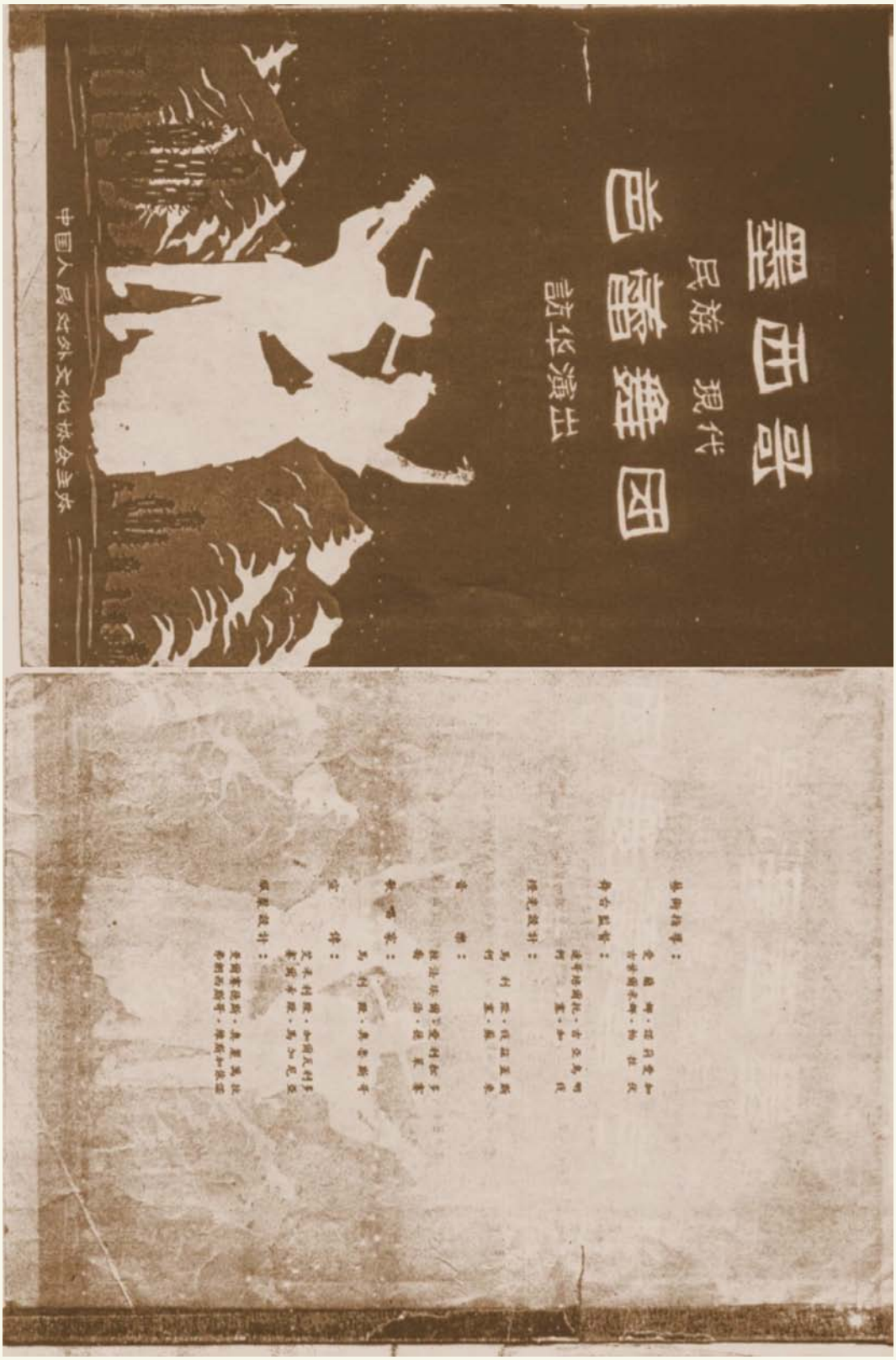
Debemos pensar que para realizar un viaje tan largo es necesaria una considerable suma de dinero, misma que ninguno de los bailarines tenía, así es que decidieron pedir ayuda a particulares. Los primeros que respondieron a su llamado fueron los artistas que donaron pinturas y esculturas para ser subastadas. Se llevaron a cabo dos subastas en la Galería de Arte Moderno y de estas se recolectaron doce mil pesos aproximadamente, cantidad que no representaba ni la décima parte del costo de los pasajes de avión. Una compañía de viajes aceptó venderles los boletos de ida a crédito mediante letras de cambio, y así, sin la seguridad del pasaje de regreso, como modernos Robinsones se lanzaron a la aventura, bajo una andanada de críticas adversas, mismas que llevaban en su contenido algo de verdad; porque una delegación artística mexicana, vaya a donde vaya, debe hacerlo con decoro y dignidad, y no como estas gentes que se fueron por decirlo así "Al aventón".

Los dirigentes de estos bailarines, actuantes convencidos hasta hace poco de la doctrina comunista, creyeron, que en el Festival iban a alcanzar grandes triunfos y el reconocimiento total de su arte por los críticos soviéticos. Menuda sorpresa se llevaron cuando en la prensa rusa atacaron sus coreografías y las tildaron de "formalistas" y se les agrupó junto a Klee y Braque, Stravinsky y Honneger, Martha Graham y Jean Cocteau, diciendo que la técnica empleada por estos bailarines había sido desechada en Rusia hacía muchos años. La reacción de la señora Guillermina Bravo y de sus portavoces en la prensa mexicana contraatacó a los críticos soviéticos acusando a Rusia de un academismo decadente y falso y diciendo que el arte en la Unión Soviética estaba en plena bancarrota. Es curioso observar que hasta hace pocos meses estas mismas personas que ahora despotrican contra el arte ruso, decían que solamente existía un arte "libre y de contenido social" en Rusia. También nos dicen que "su Danza Moderna Mexicana" no gustó porque no cabe en la imaginación de los críticos soviéticos.

El hecho de que nuestra danza haya recibido críticas adversas, se debe a una sola razón: La total falta de organización y la forma agresiva e intempestiva en que estos artistas hicieron su viaje. Recordemos que en marzo otro de los grupos de la Academia de la Danza, el Ballet Mexicano, realizó una gira artística por Venezuela con gran éxito, y este éxito se debió a que el Ballet llevaba consigo las partituras completas de la música, las escenografías, el vestuario y una organización profesional. Al mismo tiempo se contaba con los pasajes de ida y vuelta y con la seguridad de la estancia, así como una bien dirigida publicidad que hizo que las representaciones del Ballet Mexicano en la Ciudad de Caracas, constituyeran un verdadero evento en la vida artística del país hermano. Y así se dictaron conferencias al través de los canales de la televisión, explicando cuáles eran las circunstancias que habían llevado a la creación de la Danza Moderna en México y sus consecuencias en el desarrollo cultural mexicano. También la revista "Cruz del Sur" organizó una mesa redonda en donde se expusieron problemas de la danza en Venezuela y en donde la participación de los bailarines mexicanos pudo encauzar hacia una danza nacional venezolana, a los artistas de aquel país. No pretendemos en ningún momento decir aquí, que el Ballet Mexicano sea mejor que los grupos que fueron a Rusia y a China, ya que todos forman parte de la Danza Mexicana.

También nos han llegado noticias de Pekín, donde los treinta y ocho bailarines actuaron, con más éxito que en Rusia, y que fueron recibidos con grandes muestras de cariño y admiración por el pueblo chino; allí ofrecieron varias funciones ante auditorios de dos mil y tres mil personas. Después de su visita a China partieron hacia Europa y ahora se encuentran en París, desgraciadamente en una situación penosa y precaria, ya que no tienen el dinero suficiente para subsistir y mucho menos para comprar su pasaje de regreso a la patria, ya que según parece el dinero que ganaron con las funciones en Pekín fue gastado en sedas, jades y marfiles por una de las directoras del grupo. Es en verdad penoso saber las desgracias por las que están pasando estos muchachos por su inexperiencia y, hay que decirlo, su total falta de responsabilidad. Esperamos que esto les sirva como una lección para el futuro y esperamos también, que las autoridades artísticas mexicanas puedan solucionarles su problema.

Hoy, México, 16 de noviembre de 1957



Programa de mano en China



Periódico Chino 1957

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Consuelo Sáizar Guerrero
Presidenta

Instituto Nacional de Bellas Artes
Teresa Vicencio Álvarez
Directora General

Subdirección General de Educación
e Investigación Artísticas
Maricela Jacobo Heredia
Subdirectora General
María Eugenia Chávez Guzmán
Directora de Asuntos Académicos

Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de
la Danza José Limón
Elizabeth Cámara García
Directora

CONACULTA

Proyecto beneficiado por el Programa
de Apoyo a la Docencia,
Investigación y Difusión de las Artes

pa did

Centro
Nacional
de las Artes

Todos los derechos reservados. Hecho en México
http://www.cenart.gob.mx
México 2012

Diseño : D.C.G Jorge García Díaz

ISBN: 978-607-605-180-1

9 786076 051801

Bellas Artes INBA Oficial @bellasartesinba bellasartesmex

INBA 01800 904 4000 - 5282 1964

Instituto Nacional de Bellas Artes

www.bellasartes.gob.mx

Este programa es público, ajeno a cualquier partido político.
Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.

GOBIERNO FEDERAL

CONACULTA

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS