

2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Sistema de Universidad Abierta



ZAPATILLAS Y RECUERDOS

La historia oral, una fuente para la historia contemporánea de la danza en México

Tesis que para obtener el título de LICENCIADA EN HISTORIA

presenta:

MA. ALEJANDRINA ESCUDERO MORALES

Directora de tesis: Mtra. Patricia Pensado Leglise



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

U. N. A. M.

1999

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Jefatura de la División del Sistema Universidad Abierta

270820

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PAGINACION

IS CONTINUA.

A mis padres, Antonio y Micaela

A mis hermanas, Norma y Verónica

A mis sobrinas, Thania, Momis, Vanessa, Lorena y Sofía

A mis sobrinos, Gustavo Antonio, David Alejandro y Marco Antonio

A mi nueva familia, Irma y Leslie

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin el valioso apoyo de muchas personas, a todas ellas mi sincera gratitud. A Patricia Pensado Leglise que no sólo ha sido mi maestra de historia sino de otras áreas de la vida; tuve la fortuna de que entre las lectoras de esta tesis estuvieran amigas y maestras muy queridas, Virginia Ávila, Gabriela Cano, Hilda Islas y Graciela Henríquez; a mi fiel y "lejana" amiga Marina Ibarra que siempre ha sabido los pormenores de mis aventuras "académicas", y por supuesto estuvo apoyándome desde el inicio del proyecto; lo mismo para mi amigo Ramón Aureliano, que con su generosidad característica localiza material de mis "investigaciones", lee mis textos y me asesora; con el fin de abordar algunos aspectos de la danza, Cristina Mendoza me ayudó, ella reconocerá los temas que surgieron en una reflexión "al alimón"; el personal de la Biblioteca de las Artes, siempre en la mejor disposición para ayudarme a uno, fue de vital importancia para el desarrollo de este trabajo, entre ellos Katia Domínguez, Alicia Jiménez, Rubén Altamirano, Cristina Almaraz, Martha Noalart y Norberto Balestrini; miembros del personal del Cenidi-Danza, a veces le robaban momentos a su trabajo para darme todo tipo de apoyo, gracias a mi querida Thania Gómez, a Alejandra García, Francisco Nieto, Enrique Gaspar y Martín Reyes; muchas son las figuras que hicieron posible formar con sus recuerdos el acervo producido dentro del proyecto *Historia Oral de la Danza, en el siglo XX*, y los contaron a investigadores del Cenidi-Danza, en especial a Felipe Segura, quien con su tenacidad y amor por la historia de la disciplina que siempre ha amado no ha dejado que el proyecto se caiga, a todos ellos les estoy agradecida, lo mismo a los bailarines de clásico cuyo testimonio fue incluido en este escrito quienes además de ofrecernos la narración de una vida de entrega a la danza, algunos de ellos me permitieron entrar a su casa y me abrieron su corazón, gracias a Laura Urdapilleta, Nellie Happee, Sonia Castañeda, Jorge Cano, César Bordes, Guillermo Keys, Socorro Bastida, Cora Flores y Susana Benavides.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 5

Parte I. LA ORALIDAD EN LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA DE LA DANZA ESCÉNICA EN MÉXICO

Capítulo 1. Los libros de la historia de la danza escénica

- a. Una historia institucional 11
- b. Hacia una tipología 19
- c. Las fuentes de la historia de la danza escénica 24
- d. La oralidad en la historiografía de la danza 29

Capítulo 2. Proyecto Historia Oral de la Danza en México, en el siglo XX

- a. Recuperar la memoria 33
- b. Charlas de Danza 37
- c. Las Charlas de Danza y la fuente oral 45

Parte II. MEMORIA DE GRUPO. BAILARINES MEXICANOS CON FORMACIÓN CLÁSICA

Capítulo 1. La divulgación de la historia de la danza escénica, a partir de testimonios orales

- a. Oralidad y escritura 53

Capítulo 2. Testimonios

- a. César Bordes 59
- b. Socorro Bastida 78
- c. Guillermo Keys-Arenas 97
- d. Nellie Happee 118
- e. Laura Urdapilleta 140
- f. Jorge Cano 164
- g. Sonia Castañeda 182
- h. Cora Flores 211
- i. Susana Benavides 225

Capítulo 3. Retrato hablado

- a. Hacia una historia social de la danza escénica mexicana 246
- b. La consolidación de la danza escénica mexicana 249
- c. Señas de identidad 253

CONCLUSIONES 263

BIBLIOGRAFÍA 266

APÉNDICES

1. La fuente oral en la historiografía de la danza escénica en México
2. Entrevistas realizadas dentro del Proyecto Historia Oral de la Danza en México, en el siglo XX

INTRODUCCIÓN

La particularidad de la reflexión que se plantea en este trabajo está circunscrita a la fuente oral y su aportación a los estudios históricos de la danza escénica en nuestro país, siendo el detonante el proyecto *Historia Oral de la Danza en México, en el siglo XX*, que a lo largo de 14 años ha producido 255 testimonios de protagonistas de la danza escénica mexicana. El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (Cenidi-Danza) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) inició este proyecto en 1984, apenas un año después de haberse fundado.

Al conocer su existencia surgió en mí la inquietud de conocerlo y de destacar la importancia de la oralidad en la investigación histórica de esta disciplina, por lo que alrededor de dicho proyecto giran los temas que aquí se abordan; se habla de las condiciones en las que fue creado, se revisa el acervo oral que ha generado, se da información acerca del perfil de los informantes y de los entrevistadores y del tipo de material que contienen los testimonios, entre otros; siendo la parte central la presentación de nueve testimonios de bailarines del género clásico, que fueron editados como una propuesta para la divulgación del conocimiento histórico de la danza escénica.

No me detuve en la narración de los hechos de la danza escénica, que en el periodo que nos ocupa -los años cuarenta a sesenta- es significativo para la historia del ballet y de la danza escénica en general, porque es cuando se lleva a cabo la profesionalización, consolidación e institucionalización del campo dancístico en nuestro país. A cambio se ofrece una lectura que ubica un conjunto de experiencias que vivieron dicho periodo, tanto individuales como colectivas, destacando algunas problemáticas ligadas a la concepción que ellos

tienen de la disciplina que practican, el ballet, el papel que ocupa éste en su vida y cómo se conciben como un colectivo que puso las bases para el desarrollo del ballet en México.

I

En la primera parte, *La oralidad en la investigación histórica de la danza escénica en México*, ubico la fuente oral en el ámbito de la historiografía de la danza escénica, y al proyecto *Historia Oral de la Danza en México, en el siglo XX*, en el contexto de la incipiente investigación histórica de la danza escénica.

En el capítulo 1, *Los libros de la historia de la danza escénica en México*, hago una revisión de la bibliografía de la danza escénica mexicana, señalando desde una perspectiva meramente cuantitativa el papel destacado de la fuente oral. La investigación sobre la historia de la danza escénica en México es una actividad muy reciente en nuestro país, en donde hasta el momento sólo existe un centro de investigación de dicha disciplina (el Cenidi-Danza). En este contexto, la producción historiográfica resulta escasa, pero salta a la vista que en ella son predominantes los temas relativos a su historia, y en la escritura de su historia resalta el uso de la fuente oral.

En el capítulo 2, *Proyecto Historia Oral de la Danza en México, en el siglo XX*, hago una revisión de dicho acervo que, a mi parecer, constituye el más importante archivo oral de la danza, incluso de otras disciplinas artísticas en México. Formado a partir del proyecto *Historia Oral de la Danza en México, en el siglo XX*, ha generado un vasto *corpus* de testimonios de informantes que se han dedicado a la danza, incluyendo bailarines, coreógrafos, directores de grupos, escenógrafos, músicos, técnicos, críticos y funcionarios; todos ellos, testimonios que constituyen una fuente de primer orden para la historia contemporánea de la danza mexicana, y si tenemos en cuenta que la gran mayoría de los entrevistados desarrollaron su actividad artística entre las

décadas de los años cuarenta y sesenta, que es el periodo de la profesionalización, consolidación e institucionalización de la danza escénica mexicana, este acervo resulta de enorme importancia.

Sobra decir que muchos de los trabajos elaborados en los últimos años, que tratan el tema de la danza mexicana (libros, revistas, videos, programas radiofónicos, ponencias y reposiciones) han sido usuarios de dicho acervo oral.

II

En la segunda parte, *Memoria de grupo*, me propongo como finalidad utilizar algunos de los testimonios, teniendo en mente dos objetivos: a. elaborar una propuesta para la divulgación del conocimiento histórico de la danza escénica mexicana, a partir de los relatos de nueve bailarines con formación clásica, b. en base a dichos testimonios reflexiono en torno al tema del quehacer del bailarín de clásico y su autorrepresentación como miembro de una comunidad artística, que vivió un momento determinado en la historia de la danza escénica mexicana: la profesionalización, consolidación e institucionalización de esa actividad en nuestro país.

En el capítulo 1, *La divulgación de la danza escénica a partir de testimonios orales*, me refiero a las facilidades que nos ofrece este tipo de testimonios para divulgar el conocimiento histórico de la danza escénica mexicana. En estas breves historias (15 a 20 cuartillas) los informantes cuentan su vida profesional; planteándome aquí la importancia de la divulgación del conocimiento histórico de la danza escénica mexicana a través de las voces de sus protagonistas.

Aquí señalo algunos problemas referidos a la oralidad y la escritura, y a la transmisión de material producido por la fuente oral, específicamente por el relato de vida, en el sentido que le da Philippe Lejeune, en el sentido de que puede ser "un objeto ambiguo que flota entre la ciencia y la literatura".

También abordo algunas cuestiones sobre cómo se realizó la reescritura. En este capítulo también desarrollo algunos argumentos sobre cómo edité las entrevistas.

En el capítulo 2 aparecen los testimonios, ya editados, de los bailarines con formación clásica: César Bordes (1924-1994), Socorro Bastida (1925), Guillermo Keys (1928), Nellie Happee (1930), Laura Urdapilleta (1932), Jorge Cano (1932), Sonia Castañeda (1938), Cora Flores (1939) y Susana Benavides (1942).

Se revisaron las entrevistas del acervo oral estudiado, correspondientes a dichos bailarines, y cuando hubo alguna duda sobre la información o cuando los protagonistas lo solicitaron, opté por realizar nuevas entrevistas, siempre siguiendo la estructura de las anteriores. Quise seguir la misma tónica, con el fin de analizar material homogéneo. En cada caso se especifica el nombre del entrevistador.

En el capítulo 3, *Retrato hablado*, pretendo reflexionar acerca de la aportación de la fuente oral a la historia contemporánea de la danza escénica en México a partir de los testimonios del capítulo anterior. De esta forma, tomo los testimonios de los protagonistas de ballet seleccionados como un objeto de estudio. La reflexión histórica que planteo tiene que ver con una sensibilidad colectiva, con un conjunto de leyendas, elaboradas por los recuerdos de un grupo de bailarines.

A partir de la lectura de esos nueve testimonios de bailarines de ballet, trato el tema de su autorrepresentación como miembros de un gremio artístico. Con esto quiero decir que los grupos de formación clásica y los de moderna, a mediados del siglo XX, producen conglomerados cuya visión del mundo y de la danza difiere por la mística que los mueve, por el momento histórico que les toca vivir, por sus relaciones con el Estado, con otros artistas, incluso con la misma técnica dancística.

En ello quiero ver circunstancias históricas, aunque los bailarines, en general, a lo largo del tiempo están signados por una vivencia o un imaginario acerca de su quehacer; imaginario que tiene que ver con la concepción del cuerpo, del individuo, de su quehacer como ejecutantes, coreógrafos o maestros, y su papel en la sociedad. En la historia del ballet mexicano el imaginario se reactualiza en los bailarines que participaron en la consolidación de ese género en nuestro país.

En resumen, en este capítulo, a través de recuerdos, trato de subrayar cómo se conforma un agregado de experiencias individuales, un destino colectivo y cómo éste es representado y definido por una práctica cultural, la danza, específicamente el ballet, en un momento histórico dado. Para esta reflexión me basé en los testimonios mencionados, apoyada también en otras fuentes.

III

Los apéndices apoyan los dos primeros capítulos *La fuente oral en la historiografía de la danza escénica en México* y *Proyecto Historia Oral de la Danza en México, en el siglo XX*. En el primero aparece el resultado de una revisión bibliográfica sobre la historia de la danza escénica, que realicé, aportando un total de 80 títulos, que aparecen con su ficha completa; el segundo apéndice es un listado, con información general de las 355 entrevistas que forman el acervo, y que se localizan en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes.

Parte I

LA ORALIDAD EN LA INVESTIGACIÓN

HISTÓRICA DE LA DANZA

ESCÉNICA EN MÉXICO

CAPITULO 1. LOS LIBROS DE LA HISTORIA DE LA DANZA ESCÉNICA

Reflexionar a propósito de la escritura de la historia de la danza escénica mexicana es una tarea que se ha dejado de lado. Por ello quise iniciar este trabajo con un primer acercamiento a los libros que la han abordado con el fin de ubicar, a grandes rasgos, algunos aspectos de la producción historiográfica, como son: el tipo de editor, los temas y periodos predominantes, el tipo de fuentes utilizadas y la ubicación de la fuente oral en este contexto.

La literatura sobre la danza escénica en México, escrita en este siglo, ha sido escasa. En distintas bibliotecas institucionales y privadas pude localizar un poco más de cien títulos, de los cuales más del 80% abordan temas relacionados con su historia.

Para formar el corpus en el que basé mi estudio, seleccioné únicamente los libros editados en la ciudad de México, escritos en español, cuyo tema fuera la historia de la danza escénica -llamada también académica o teatral- mexicana, por lo que la danza llamada tradicional y la popular urbana no serán tema de este trabajo.

a. Una historia institucional

Encontré 80 títulos editados entre 1955 y 1997 (véase el listado bibliográfico en el apéndice 1). El propósito fue localizar el mayor número posible de libros; aunque la selección no es exhaustiva creo que reúne la mayoría de las ediciones.

La producción historiográfica de la danza ha sido relevante en este siglo principalmente en dos periodos: la década de los años cincuenta, ligada a un impulso que el Estado le dio a la danza moderna. Aunque los textos producidos en esta época se cuentan con los dedos de una mano, cabe mencionar que han sido la piedra angular para la escritura posterior de la historia de la danza

moderna en México, en el sentido del tipo enfoques que generaron. Existe un título, editado en 1967, que incluyo en la primera etapa por coincidir con las características (tipo de editor, de material publicado y enfoque) de los libros de la primera etapa.

Otro periodo se inicia al cierre de la década de los setenta y continúa hasta la fecha; unido al empuje que le confirieron instituciones culturales dependientes del Estado o descentralizadas, entre ellas, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a través del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) y de la Dirección de Difusión Cultural, y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), con la creación de su centro de investigación de la danza. A partir de entonces estas instituciones, en mayor medida, han producido y difundido el conocimiento histórico de la danza. Pocas publicaciones han sido producidas por editoriales independientes o privadas, como la Editorial Gaceta, con una colección especializada en danza, o por otras instituciones como la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

En esta etapa también se han concentrado archivos, en la mayoría de los casos provenientes de donaciones de los mismos artistas, contando hasta ahora con acervos especializados en danza escénica, aunque también son escasos. Entre ellos podríamos mencionar al más importante, que se encuentra en la Biblioteca de las Artes y los acervos de algunas bibliotecas de las escuelas oficiales de danza, como la Escuela Nacional de Danza "Nellie y Gloria Campobello", que en poco tiempo ha logrado reunir un importante acervo documental e iconográfico, relacionado con la historia de esa institución.

También en este periodo se ha impulsado en nuestro país el intercambio de conocimientos en encuentros nacionales e internacionales sobre investigación de la danza, y en algunos de ellos se han tocado temas sobre la historia de la danza, sobre todo enfocados a la tradicional o popular.

En la historiografía de la danza escénica mexicana de este siglo, el Estado ha tenido un papel preponderante como productor (vease cuadro 1). De un total de 80 títulos ha editado 70, incluyendo las coediciones.

Cuadro 1

<i>Editor</i>	<i>Número de títulos</i>
INBA	6
Cenidi-Danza/INBA	43
Cenidiap/INBA	1
CNCA	1
UNAM	12
UAM	1
Coedición (institucional/privada)	6
Editoriales privadas	10

Las dos etapas que distinguimos entre 1955 y 1997 son muy desiguales en cuanto al número de publicaciones. La que abarca los años cincuenta incluye sólo cuatro, producidas por editoriales privadas. Ellas están íntimamente ligadas al proceso de afianzamiento de la danza moderna mexicana. El libro publicado a finales de los sesenta también proviene de una editorial privada y está ligado al impulso dado a la danza folklórica escénica. Como mencioné, estas publicaciones dan la pauta para la producción bibliográfica de la segunda etapa (1979-1997), desde el punto de vista del tipo de libros producidos: uno es en torno a una personalidad de la danza moderna, Ana Mérida, bailarina y

coreógrafa; (45)* dos de ellos pretenden ofrecer un panorama general de la danza en México, en todos sus géneros, ya sea danza tradicional o popular urbana.

El primer texto (55) está escrito por un crítico, Luis Bruno Ruiz en el que adapta su conferencia (*Realidad y poesía de la danza*), sustentada en 1955, con la intención, nos dice el autor, de hacer un resumen histórico de la danza y el ballet mexicanos; forma parte de la colección Biblioteca Mínima que agrupa una gran variedad de títulos con temas sobre México.

El segundo título (12) reúne artículos inéditos y otros ya publicados, algunos firmados por destacadas personalidades de la cultura, entre ellos dos impulsores de la danza mexicana, el pintor Miguel Covarrubias y el historiador Raúl Flores Guerrero. Se trata de una edición monográfica de la revista *Artes de México*, que desde los años cincuenta viene editando temas sobre México. Esta misma revista publicó, en 1967, el número monográfico *El Ballet Folklórico de México*. (32) Las cuatro publicaciones aparecidas en este periodo provienen de editoriales privadas.

En la segunda etapa (1979-1997) el número de ediciones es mayor y existe más variabilidad en cuanto al tipo de editor, estando a la cabeza la producción institucional. El Instituto Nacional de Bellas Artes y sus dependencias han publicado hasta la fecha un total 50 libros, editados por tres de sus dependencias: la dirección general, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (*Cenidi-Danza*) y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas (*Cenidiap*).

De los seis libros editados por el INBA, entre 1984 y 1997, cuatro son lo que comúnmente llamamos libros de arte, y tres de ellos están ligados a algún

* Con el fin de ofrecer una mejor lectura, opté por anotar entre paréntesis y con negritas el número del libro que corresponde al apéndice 1.

aniversario. El primero (63) forma parte de una serie editada a partir de 1984, para conmemorar los 50 años de la inauguración del Palacio de Bellas Artes. Los títulos de la serie se hicieron por cada una de las áreas siguientes: artes plásticas, teatro, ópera, música y danza. El libro sobre danza consta de dos tomos; en el primero se reseñan las más importantes actividades dancísticas que durante 50 años pasaron por el escenario de ese inmueble, con breves biografías de los artistas; en el segundo tomo se asientan, por medio de cuadros, todas las actividades dancísticas presentadas en ese escenario, en forma detallada.

El segundo libro, (39) dedicado a Guillermina Bravo en sus 75 años de vida, forma parte de la colección Iconografía, que hasta la fecha ha plasmado en imágenes de la vida y obra de protagonistas destacados de las artes en México, como Carlos Chávez, Luis Herrera de la Fuente y David Alfaro Siqueiros.

Con el fin de conmemorar el 60 aniversario de la Escuela Nacional de Danza, se editó un libro (11) que trata en forma somera la historia de esa institución. El cuarto título (22) se dedica al tema de la danza contemporánea en nuestro país, y está formado por fotografías en color y textos sobre los grupos que han incursionado en esta tendencia, y los textos fueron escritos por conocidos poetas jóvenes.

Otros dos títulos, que tocan el tema de la danza escénica mexicana, completan los seis editados por el INBA; el primero (42) aborda el tema de un baile popular, el jarabe desde el punto de vista de su recreación en el escenario; el otro (60) es una edición trilingüe profusamente ilustrada y que trata someramente el tema del desarrollo de la danza moderna mexicana. Lo que avala al libro es que transcribe información del número de *Artes de México*, dedicado a la danza.

El papel del Cenidi-Danza ha sido vital en la producción bibliográfica de la historia de la danza en México. De 1985 a la fecha ha editado un poco más del 50% del total de la producción. Cuenta con dos series: Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época, iniciada en 1990, que hasta la

fecha tiene un total de 17 títulos, 10 de los cuales tratan sobre la historia de la danza escénica en México. Cabe aclarar que en esta misma serie el Cenidiap editó un título sobre danza (49). La otra serie son los Cuadernos del Cenidi-Danza que se inició en 1985 y hasta la fecha ha publicado 33 números, de los cuales 28 tratan sobre la historia de la danza escénica mexicana.

Hallamos otros cinco títulos editados por ese centro de investigación, que no pertenecen a ninguna de las series mencionadas.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, dentro de su serie Cultura Contemporánea Mexicana, dedica un título a la danza en el siglo XX en una edición de lujo, (18) cuyo autor es el crítico de danza Alberto Dallal.

La Universidad Nacional Autónoma de México ocupa el segundo lugar en cuanto a instituciones culturales que se han interesado en publicar textos sobre la historia de la danza, con 12 títulos. Desde 1979 a la fecha, ha tenido principalmente dos centros editores: el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) y la Dirección de Difusión Cultural.

El IIE ha editado únicamente los libros de Alberto Dallal, repartidos en tres series: *Cuadernos de Historia del Arte*, *Monografías de Arte*, y *Estudios y Fuentes del Arte en México*. Entre 1980 y 1982 la Dirección de Difusión Cultural, a través de su Departamento de Danza, lanzó su colección *Textos de Danza*, la cual llegó al número 5; tres de ellos (9, 12, 62) están incluidos en nuestra bibliografía. Cabe aclarar que el primer número de esta colección fue la reedición del libro *La danza en México*, editado en 1955 por *Artes de México*.

Por otro lado, *Difusión Cultural* ha publicado tres libros, cuyo tema ha sido el Taller Coreográfico. (6, 58, 59) Sobre el mismo grupo, la Coordinación de Humanidades y la Dirección General de Publicaciones tienen sendos títulos. (10, 47)

Otra institución universitaria que ha editado libros sobre danza es la Universidad Autónoma Metropolitana, con un título. (4)

Las editoriales privadas que han publicado libros sobre danza son diez, una de ellas con dos títulos (12, 32) y las demás con uno.

Detectamos cinco coediciones. En este rubro destaca la Editorial Gaceta que cuenta con la titulada Colección de Danza, iniciada en 1994 y que va en su número 5, siempre en coedición con alguna institución cultural (CNCA, INBA y UAM); de ellos, tres números tocan temas sobre historia de la danza escénica mexicana. (28, 35, 54)

A grandes rasgos, marcamos las tendencias seguidas por la producción bibliográfica sobre la historia de la danza escénica en nuestro país, desde el punto de vista del editor. Como se puede ver en el cuadro de arriba, la producción editorial es eminentemente institucional. Por una lado, impulsada por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza, desde su creación en 1983; por el otro, a partir de 1979 hasta la fecha, la UNAM ha conservado una producción constante, con dos focos de interés muy definidos: por una parte textos escritos por Dallal, el único investigador de danza de esa institución y, por otra, sobre el grupo oficial de ese organismo: el Taller Coreográfico de la UNAM. Las editoriales privadas, por su parte, desde 1955 han venido publicando muy esporádicamente textos sobre la historia de la danza escénica mexicana.

Con relación a circulación y a la recepción no existe información suficiente. Pero con los escasos datos con los que se cuenta y por la experiencia de cerca de 20 años en el ramo editorial en una institución cultural, puedo aseverar lo siguiente.

La mayoría de los casos, los tirajes han sido, de 1 000 ejemplares, aunque uno o dos títulos alcanzaron un tiraje de sólo 300 ejemplares. Las únicas reediciones las ha hecho la UNAM a través del IIE.

Podemos decir que hay facilidades para la adquisición de estos libros; por ejemplo, la UNAM ofrece un 50% de descuento a sus estudiantes y maestros, y por fortuna, hay temporadas que se ofrecen descuentos hasta de un 60% para el

público en general. En el caso del INBA se sabe que aproximadamente el 50% del tiraje, si no es que más, se destina a cortesías y donaciones de una manera poco sistemática. Con ello quiero decir que no se tiene un directorio de escuelas de danza o de otros centros de investigación en el interior de la República con el fin de enviar o anunciar sus publicaciones. Cabe señalar que tampoco existen intercambios con otros centros de investigación de la danza en el ámbito internacional.

Si pensamos en una distribución para el público en general, podemos decir que uno de los grandes problemas de la industria editorial nacional ha sido siempre la distribución. Se dice que en la ciudad México hay 1 000 librerías pero de las librerías llamadas de arte se cuenta, en la capital, con un poco más de 40. Habría que preguntarnos cuántas de ellas distribuyen los libros sobre danza. Sabemos que sólo lo hacen las librerías propiedad de las mismas instituciones editoras. Si acudimos a alguno de estos locales, muchas veces los libros nacionales sobre danza no están en existencia.

La recepción de los libros sobre historia de la danza resulta un misterio. ¿Quién lee esos libros? ¿cuál es el perfil del consumidor, sus expectativas? ¿Cómo producir libros si la industria mexicana del libro ha sido una de las más golpeadas en la última década? Según la INEGI, la caída general en las ventas de los impresos mexicanos a partir de la crisis de 1994 osciló entre un 35 y 45%. ¿Cómo hacer libros si no son una mercancía rentable para el editor, menos aún para el escritor, sobre todo si se trata de libros institucionales? La producción de un libro resulta cada vez más costosa; además, hay que tener en cuenta que en los libros institucionales no se carga al precio de venta el costo de la investigación. Ante este panorama tan drástico de la industria editorial nacional cabe preguntarse de nuevo ¿quién consume los libros sobre historia de la danza escénica en México? ¿En las escuelas de danza nacionales los conocen?

b. Hacia una tipología

Proponer una tipología de los libros referentes a la historia de la danza escénica en México, editados en este siglo, a simple vista parecería seguir una voluntad mecanicista de encuadrar una variedad de maneras de abordarla. Mi intención en este apartado es disponer de una vía que me permita señalar algunas tendencias en la escritura de su historia.

Un estudio de la danza desde el punto de vista de los géneros historiográficos es una empresa compleja porque en ella se trata de descubrir las reglas que funcionen a través de varios textos; esto se hace más difícil cuando revisamos la bibliografía sobre la historia de la danza escénica en México, porque en su gran mayoría se trata de productos híbridos; por ejemplo, una de sus peculiaridades es que en un sólo volumen se reúne teoría de la danza, crítica (se transcriben o reescriben crónicas o artículos periodísticos) y además se hace un recorrido histórico. Menciono esto por la dificultad que encontré en incluir a algunos libros dentro de un rubro específico. De ahí que mis observaciones son generales y pueden ser discutibles.

Debido a la dificultad de revisar libros "puros" armé bloques que se organizaron a partir de estas perspectivas: por su intención de plantear periodizaciones o cortes temporales; por el asunto que desarrollan (estudios de caso, biografías y teoría), y por ser documentales (hemerografía, fragmentos de libros, ponencias y fotografías). (Vease cuadro 2)

Cuadro 2

Periodizaciones	12
Documentales	17
Estudios de caso, biografías y teoría	51

Como lo mencioné, esta clasificación no es rigurosa, algunas de las obras podrían pertenecer a más de un rubro, pero sí permite tener un primer acercamiento al tipo de historiografía producida. Por ejemplo, un libro que parece ser una monografía reúne breves biografías y al mismo tiempo agrupa material hemerográfico, podría entrar en el rubro de reunión de material documental. (19) Mi intención aquí es señalar el tipo de material que reúnen y con la forma cómo lo organizan

Periodizaciones

En algunos libros existe la intención de dividir el acontecer en épocas; siete de ellos han abordado, sobre todo, panoramas generales y elaboraron su periodización a partir de los grandes cortes de la historia de nuestro país: por ejemplo, la época colonial, el siglo XIX, etc. Cubren temporalmente desde la Colonia hasta el siglo XX, abordando indistintamente danza tradicional y popular y danza escénica.

Los cinco restantes tratan específicamente sobre la danza escénica en el siglo XX. En estos últimos se nota la necesidad que se ha tenido de dividir el acontecer desde otras perspectivas: por ejemplo, en uno de ellos, a partir del proceso político sexenal mexicano se buscan las relaciones del Estado con la danza (61) en otro, al tratar de explicar un fenómeno reciente (la danza callejera) el investigador recurre al pasado para explicar ese hecho contemporáneo del cual fue testigo. (4)

Reunión de fuentes

Una constante en los libros revisados es la de agrupar varios tipos de fuentes en antologías, recopilaciones, memorias e iconografías.

Por un lado, están las antologías de artículos periodísticos de algunos críticos de danza, que han ejercido desde la década de los cincuenta hasta la fecha, y cubren temporalmente de 1953 hasta los años ochenta.

El título *La danza en México*, publicado en 1955, coordinado por Raúl Flores Guerrero y Miguel Covarrubias que, como se mencionó, agrupa textos inéditos y otros ya publicados con anterioridad, está dividido en breves artículos que tratan sobre una época determinada. Es importante mencionar que esta publicación cabría en el rubro *Periodizaciones*, porque cada texto se ocupa de una etapa histórica, y abarca temáticamente desde la danza prehispánica hasta la danza moderna que se desarrollaba en el momento de la edición de su edición.

Caso especial -aunque no en la línea del autor, Alberto Dallal- es el título *El aura del cuerpo*, (13) formado por artículos aparecidos en distintas épocas en revistas especializadas y después de revisados, algunos son ampliados por el autor y publicados como libro, al igual que la gran mayoría de sus obras, y cubren tres aspectos: “teoría, historia y ubicación técnico-artística”, según las palabras del escritor.

De singular importancia es la recopilación que se hizo de algunos documentos y textos ya publicados sobre el pensamiento y las actividades del pintor Carlos Mérida en el ámbito de la danza. Singular porque, además de presentar una concienzuda introducción que ubica el momento en que se escribieron y la inserción del artista y funcionario en el mundo de la danza, señala la importancia de cada documento en su contexto. (49)

Otros libros agrupan ponencias; se trata de las llamadas memorias, que aunque la mayoría de ellas no aborda temas relacionados con la historia de la danza. (34, 48)

Un rubro más reúne fotografías. Dos títulos dedicados a algún fotógrafo que ha incursionado en la danza, (43, 80) otro agrupa una muestra de la obra de 12 de ellos (29), uno más está dedicado a una personalidad de la danza. (39) El

último título, aunque no es de fotografía, presenta los diseños escenográficos y de vestuario de una compañía de ballet. (33)

Estudios de caso, biografías y teoría

Un rubro importante de los que llamamos estudios de caso o monografías es el se refiere a grupos o compañías de danza; en ellos se abordan algunos aspectos sobre su creación, integrantes, obra coreográfica y, a veces, se transcriben breves fragmentos de crítica periodística. Se trata, en su gran mayoría, de estudios breves y someros; tres de ellos (22, 58, 59), de gran extensión, son ediciones de lujo. Cabe mencionar que estos últimos tratan sobre el Taller Coreográfico y constituyen una especie de recopilaciones -incluso se agrupan artículos ya publicados y poemas. En los títulos que forman este rubro no hay intención alguna de ubicar a los grupos en el contexto de la historia de la danza mexicana, menos aún en un contexto cultural nacional.

Dos títulos abordan el tema de instituciones educativas de danza. (11, 23), y otro trata sobre un baile tradicional, el jarabe, como un géneroailable en el escenario. (42)

Por último, hay tres títulos que tratan el tema de la mujer en la danza. Uno de ellos desde un enfoque de género, (5) apoyado en la fuente oral. Los restantes reúnen breves semblanzas biográficas de bailarinas mexicanas y extranjeras (20, 21)

El último título (40) aborda la historia de la danza a partir de un nuevo enfoque. La autora propone la categoría “tecnologías corporales” para abordar la historia de la danza.

Los estudios de caso o monografías abarcan temporalmente el siglo XX.

El rubro biografías alcanza el mayor número de publicaciones con 35 títulos. La característica de todas ellas es que están centradas casi exclusivamente en el

quehacer del protagonista, sin tocar otros aspectos de su vida y sin insertarlos en el ámbito de la danza o en un contexto cultural.

Hay publicados 13 títulos de la serie *Una vida en la danza*, que reúnen cerca de 250 breves semblanzas biográficas de protagonistas que ejercieron en el siglo XX, a excepción de los artistas del siglo XIX, María de Jesús Moctezuma y André Pautret. Estas publicaciones apoyan el homenaje anual que el Cenidi-Danza organiza para reconocer a protagonistas de la danza mexicana, que en 1997 llegó a su edición número 14.

También se ha privilegiado la agrupación de fuentes con un tema o periodo determinado.

El número de títulos agrupados en el apartado de biografías nos plantea una constante en la historia de la danza escénica mexicana que insiste en ver que las grandes personalidades son las que hacen la historia, a la manera que argumenta Carlyle: "La historia de la humanidad no es sino la biografía de los grandes hombres"; otra tendencia es la de hacer crónica de los acontecimientos dancísticos u ordenar la masa de fenómenos de modo inteligible. Desde esta perspectiva, la danza se inserta en los enfoques tradicionales de la historia del arte, por no decir de las artes plásticas, que son el tema dominante en dichas historias generales.

Al señalar de manera muy general los asuntos y los periodos a los que se dedica la historiografía de la danza, notamos una marcada tendencia a estudiar la vida de sus protagonistas -bailarines, coreógrafos, escenógrafos, músicos, críticos y hasta técnicos, siguiendo esa corriente historiográfica del arte iniciada con Vasari, en el Renacimiento, que quiere desligar el arte de los demás aspectos de la vida.

Esta historia tradicional del arte, dice Henri Zerner, quiere ser restitución del pasado artístico y el historiador define su labor de esta forma:

...inventariar las obras, establecer la biografía de los artistas, atribuir y fechar la obras a partir de indicios exteriores (firmas, documentos de archivo,

tradiciones antiguas, etc.), atribuir y fechar obras por el estilo a partir de este corpus, en fin recomponer mediante el estudio de los textos la manera cómo las obras han sido vistas y comprendidas. (1)

La perspectiva desde la que se aborda la carrera profesional de los protagonistas de la danza podemos ejemplificarla con los dos párrafos siguientes: “En el presente libro he reunido ensayos y estudios que en su parte medular hablan específicamente de obras y de quehacer artístico. De allí parto para *ensalsar personalidades*.” Cuando se trata el tema de la mujer se hace en estos términos: “Cuando ella, la mujer, logra destacar por su hermosura, su gracia, su contundente entrega al arte dancístico, uno sigue dándole vueltas a la noria, *exaltando su belleza y sus virtudes...*” (20)

En el primer fragmento subrayo “ensalsar personalidades” porque veo este enfoque como una constante cuando se aborda la obra de algún protagonista de la danza; los historiadores tratan de sacralizarlos. El segundo fragmento es otra muestra del tipo de acercamiento que se le hace a la labor de la mujer en la danza, es decir, lo que resalta el autor para hablar de las bailarinas o coreógrafas son sus atributos extradancísticos.

Desde esta perspectiva, se puede plantear que en la historia de la danza escénica en México se ha seguido una de las tendencias más arraigadas en la historia del arte en general, que es la de abordar la vida de los grandes creadores.

c. Las fuentes de la historia de la danza

Los libros que abordan el tema de la historia de la danza escénica se han valido de toda una gama de fuentes para su estudio, como puede notarse en el cuadro 3.

Los porcentajes en cuanto a la utilización de las fuentes son parecidos, sobresaliendo las iconográficas por un amplio margen. A continuación comentaré brevemente sobre el uso de las fuentes en los libros de historia de la danza escénica mexicana y sus tendencias generales.

Cuadro 3

<i>Tipo de fuente</i>	<i>Títulos</i>
	%
Documentales	60.25
Hemerográficas	70.51
Secundarias	55.12
Iconográficas	91.02
Orales	60.25

Documentales

Las fuentes documentales son muy variadas. Mayormente se utilizan programas de mano, escasamente los curriculums, algunas -pocas veces- cartas, rara vez algún tipo de notación dancística o partituras, y cuando éstas últimas se usan ha sido sólo con fines de ilustrar los libros.

Muy peculiar resulta el libro sobre Ana Mérida, (45) escrito por el historiador Antonio Luna Arroyo (esposo de la bailarina y coreógrafa), donde existe un claro afán de incluir todo tipo de fuentes, sobre todo las documentales, pero al igual que las fotografías, las transcribe como un apartado independiente de su discurso.

Hemerográficas

La fuente hemerográfica ha constituido un gran apoyo para la escritura de la historia de la danza, aunque es importante mencionar que no siempre la danza ha ocupado un gran espacio en los periódicos, y que se ha contado con escasas revistas especializadas. En los años cuarenta y cincuenta podría decirse que algunos críticos especializados en alguna otra disciplina artística abordaron con mucha frecuencia el tema de la danza.

Por su carácter de inmediatez, las fuentes hemerográficas resultan poco precisas. En cuanto a su utilización en la bibliografía que venimos revisando, por lo general no hay una confrontación con otras fuentes; y se utilizan mayormente para apoyar un discurso, jamás para polemizar, argumentar, explicar o interpretar.

Además han funcionado de otras maneras: se han reunido en antologías o los críticos utilizan los mismos textos publicados en periódicos y revistas para reescribirlos y publicarlos como un libro independiente. Un caso paradigmático es el siguiente: “Los seis capítulos que componen este libro deben tomarse como consignaciones y, si se le antoja a alguien, como cuentos extraídos de la realidad. No son biografías completas ni historias cerradas. La única fuente de materia prima está en los ciento cincuenta artículos, comentarios y notas que sobre la danza escribí en diarios y revistas a partir de 1953”. Esto lo señala Raquel Tibol en su libro *Pasos de danza*.

En la bibliografía de Alberto Dallal, que es el principal productor de libros sobre la historia de la danza, se encuentra muy marcada la tendencia de reescribir o aglutinar textos ya publicados.

Es importante señalar que las notas, crónicas y reseñas de periódicos y revistas permiten la reconstrucción de eventos; dan idea, aunque vaga, de la puesta en escena; a menudo se ofrece una valoración de la representación y algunas veces la visión de la recepción de las obras coreográficas presentadas.

Secundarias

En nuestra caracterización decimos que una fuente es secundaria cuando los autores se basan en libros. En la mayoría de los casos que se utiliza es en forma tradicional, es decir, para apoyar un argumento o entresacar y transcribir información, y como lo señala el cuadro 3 es la fuente menos utilizada. Esto tiene que ver con la incipiente producción historiográfica. También cabe señalar que si son utilizados como fuente para escribir otros textos, se acude a los mismos títulos, que por lo general son: *La danza en México*, *La danza contra la muerte*, *Ana Mérida en la danza moderna mexicana*, *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: la danza y Pasos de danza* (12, 19, 45, 49, 62)

Iconográficas

En las fuentes iconográficas encontramos grabados, fotografías y dibujos, y la tendencia ha sido la de ilustrar libros; otros casos son cuando hay algún volumen dedicado a fotógrafos o a algún protagonista, como la iconografía de Guillermina Bravo.

Otros documentos iconográficos que consideramos una fuente poco explorada son los diseños de escenografía y vestuario, los cuales pueden apoyar la *reconstrucción ambiental de la coreografía*; ellos resultan fundamentales para estudiar la evolución del concepto escénico y de los estilos de una época.

Las fuentes iconográficas, a pesar de ser las más utilizadas, han sido poco exploradas, en el sentido del tipo de información que ofrecen. Las fotografías de danza -como cualquier otra fotografía- hacen un corte en el tiempo y en el espacio, y nos dan una selección del mundo, en este caso, cuando se trata de bailarines en el escenario, una selección de movimiento. Otro tipo de fotografías de protagonistas de la danza son las convencionales, en un estudio o un momento de la vida cotidiana.

Aunque la fotografía de danza casi siempre nos resulta “muy artística”, en términos del análisis de la imagen se trata de fotografías convencionales, en donde si es cierto que se intenta captar el momento decisivo (¿“el movimiento decisivo”?) también documentan y registran una realidad artística. Habrá que preguntarse qué tipo información pueden ofrecer para la historia de la danza, pues a simple vista registran aspectos más relacionados con la especificidad kinética de la danza: fragmentos de una obra, diseño compositivo, y cuando se abarca el conjunto, la limpieza técnica, la calidad de movimiento, soluciones escenográficas y vestuario, entre otros aspectos; todo esto, además de destacar la personalidad (el “áura”) de los bailarines. Desde la perspectiva de la fotografía como una fuente para la historia de la danza escénica, hay un campo abierto

Después de más de 150 años de haberse iniciado a fotografía; un siglo del arranque del cine; medio siglo de la invasión de la TV; escasas décadas del encuentro con el video y pocos años del asombro del CD-Rom y la multimedia, los historiadores de la danza tendrían que reconsiderar las aportaciones de los medios visuales para escribir su historia.

Fuente oral

Las entrevistas a los protagonistas de la danza mexicana han sido una fuente muy socorrida. Muchos de los textos sobre historia de la danza se han basado en ella.

La entrevista, como fuente, se ha usado principalmente como apoyo a un discurso, dejando que en propia voz del protagonista se recree algún momento importante de su carrera. Se han usado al igual que otras fuentes, es decir, citándolas para probar que lo que se está argumentando tiene una base, olvidando que en ellas la subjetividad envuelve el discurso del entrevistado.

Un uso destacado es el de la edición de breves relatos de vida de los protagonistas. Esta tendencia se ve en las semblanzas que se publican en los cuadernos que apoyan el homenaje *Una vida en la danza*.

Caso singular es el texto *Guillermina Bravo. Una historia oral* (24) que a pesar del título no es un relato de vida, no aplica la metodología ni las técnicas de la historia oral, ni está basado principalmente en ella; es cierto que transcribe grandes párrafos de entrevistas (periodísticas) que en distintas épocas fueron aplicadas a esa bailarina y coreógrafa, tanto por el autor como por otros periodistas, lo cual no quiere decir que el texto haya sido concebido desde la perspectiva de la historia oral.

Incluimos en nuestro *corpus* un libro (5) que utiliza la entrevista para un estudio psicoanalítico de la subjetividad de una muestra de bailarinas mexicanas, interpretando ésta en sus “tres registros: real, imaginario y simbólico”. Aunque no se trata precisamente de un libro de historia, lo incluyo porque el método investigativo de la autora se relaciona en gran medida con la historia oral, porque *hurga en representaciones*, es decir, las concepciones que las bailarinas tienen de la danza y de su cuerpo, desde una perspectiva de género.

Existe un título (35) formado exclusivamente por testimonios orales; se trata de entrevistas de un personaje de la danza editadas; aquí se intentó relacionar la literatura con la oralidad, y desde esta perspectiva, caracterizar el discurso del protagonista como el de un antihéroe, elaborando pequeños textos a la manera de la novela picaresca.

c. La oralidad en la historia de la danza escénica

Según el cuadro 3, la fuente oral es tan utilizada como la documental, y aunque no encontré estudios historiográficos donde se jerarquice el uso de cada tipo de fuente, a mi parecer, la oral por su constante utilización ocupa un lugar importante para la escritura de la historia de la danza escénica mexicana.

Dos tipos de entrevistas se usan para escribir la historia de la danza; las primeras, aplicadas por periodistas y críticos; de ahí que se encuentren principalmente en la hemerografía. Las segundas, han sido aplicadas por algunos investigadores del Cenidi-Danza dentro del Proyecto Historia Oral de la Danza en el siglo XX, en el cual ahondaremos en el siguiente capítulo.

Tanto las entrevistas aparecidas en un periódico como las aplicadas dentro del proyecto mencionado han sido concebidas para obtener información sobre los acontecimientos en el sentido clásico del término, es decir, tratando de reemplazar al documento escrito. Pensamos que se debe a que en el momento en que empezaron a surgir los estudios históricos de la danza se contaba con escasas fuentes, y lo que primero se pensó fue acudir a los protagonistas, con el fin de solicitar información.

Este primer acercamiento a los protagonistas fue muy importante para que investigadores y funcionarios se dieran cuenta de que los testimonios de los acontecimientos vividos por bailarines y coreógrafos podrían significar una fuente importante para escribir la historia contemporánea de la danza escénica.

Al revisar la historiografía de la danza escénica en México se percibe que la fuente oral ha sido usada igual que las escritas; aunque ambas, orales y escritas, no son mutuamente excluyentes, pues tienen características comunes, así como funciones autónomas y específicas; asimismo cada una de ellas requiere de instrumentos de interpretación diferentes y específicos. En la historiografía de la danza escénica se ha olvidado la especificidad de la fuente oral, sobre todo en lo que se relaciona con dos aspectos: el aparato crítico y el tipo de información que proporciona.

La crítica de fuentes, en la fuente oral, difiere de la de las escritas. Su credibilidad es diferente porque:

...la importancia del testimonio oral a menudo radica no en un apego a los hechos sino más bien en su divergencia de los hechos, donde aparecen la

imaginación, el simbolismo y el deseo. Por consiguiente no hay fuentes orales “falsas” .(2)

No hay fuentes orales “falsas” pero en la historiografía revisada se ha tendido a usarlas al igual que las escritas, y sin confrontarlas. Con relación al uso que se les da a las fuentes orales, este asunto tiene que ver con las preguntas que los que han hecho historia de la danza les hacen a sus fuentes, como comentaré más adelante.

Con relación al tipo de información que la fuente oral puede aportar, ésta nos dice menos acerca de los sucesos que de sus significados. Los recuerdos personales permiten aportar una frescura y una riqueza de detalles que no podríamos encontrar en la fuente escrita. Lo importante sería establecer un diálogo entre “la fuentes escritas, acabadas y limitadas, y las fuentes orales, abiertas y “vivas”, porque unas y otras dan versiones diferentes y por lo mismo, se potencian y dinamizan”. (3)

Poco se ha hurgado en la historiografía de la danza escénica en los sucesos que la misma fuente oral pueda aportar, teniendo en cuenta uno de sus valores: la subjetividad. Comenta Portelli su encuentro con la fuente oral:

... más que la verdad, la realidad, “lo vivido”, la materia de la experiencia, lo inmediato del testimonio, compilábamos mediaciones, interpretaciones, mistificaciones, memorias, impresiones, errores, mentiras... (4)

Los historiadores de la danza en México tendrían que preguntarse acerca de lo que esta "materia de la experiencia" podría aportarles, para reconstruir un hecho del pasado inmediato -un hecho artístico no oral-, a través de la voz de sus coreógrafos que, por ejemplo, nos podrían contar acerca del proceso creativo o de los bailarines cuando quieran expresar con palabras cómo viven el movimiento, y si sienten lo mismo en el foro que en los ensayos o en clase, y si las concepciones que el bailarín tiene de su cuerpo y de su quehacer, que se han

considerado de larga duración -como en el ballet- cambian según la relación que establezcan con su disciplina y con el contexto en el que se desenvuelven.

Notas

1. Henri Zerner. "El arte" , en *Hacer la historia, 2a. parte, Nuevos enfoques*, dirigida por Jacques Le Goff y Pierre Nora, Barcelona, Editorial. Laia
2. Alejandro Portelli. "Peculiaridades de la historia oral", en *Christus*, n. 616, junio 1988, p.38.
3. Mercedes Vilanova, prólogo al libro *La voz del pasado. La historia oral*, Valencia, Editorial Alfons el Magnànim, 1988.
4. Alessandro Portelli. "La verdad del corazón humano. Sobre los fines actuales de la historia oral", en *Secuencia. Revista Americana de Ciencias Sociales*, n. 12, septiembre-diciembre 1988, p. 192.

CAPÍTULO 2. PROYECTO HISTORIA ORAL DE LA DANZA EN MÉXICO, EN EL SIGLO XX

a. Recuperar la memoria

El proyecto

En 1984 se inició en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (Cenidi-Danza) el proyecto Historia Oral de la Danza en México, en el siglo XX, que se planteó como finalidad:

... rescatar las versiones de primera mano de protagonistas y testigos claves del acontecer dancístico del siglo XX, y a partir de ahí, generar información inédita que sirva para la reconstrucción de la historia de la danza mexicana
(1)

Varias circunstancias e intereses contribuyeron a que los investigadores y directivos se acercaran a los protagonistas de la historia contemporánea de la danza en nuestro país para recabar información acerca de su vida profesional, pero hubo dos factores claves para que arrancara el Proyecto Historia Oral de la Danza en México, en el siglo XX.

Un proyecto editorial institucional que, en gran medida, impulsó la localización de nuevas fuentes fue el libro *Palacio de Bellas Artes. 50 años de danza*, publicación editada por la dirección general del INBA, dentro de una serie que, aparte de la danza, incluía otras áreas (artes plásticas, teatro, ópera, música). En 1984 se celebraba el cincuentenario de ese inmueble dedicado a la cultura, y se solicitó a los recién formados centros de investigación el material necesario para la edición de los libros conmemorativos.

Se contaba con escasa bibliografía para reconstruir lo que había pasado en 50 años por el escenario del Palacio de Bellas Artes, en lo que se refiere a danza, así es de que se tuvo que localizar otro tipo de fuentes, como la hemerográfica, la oral y la documental.

Otra circunstancia que coadyuvó a que se considerara la entrevista como una fuente importante está relacionada con Patricia Aulestia, la primera directora del centro de investigación del INBA. Su interés en grabar los testimonios de los protagonistas de la danza data de 1972 cuando entrevistó a Nellie Campobello. (2) Aulestia comenta que desde la fundación del centro se planteó el Proyecto Historia Oral de la Danza en México, en el siglo XX, (3) a raíz de esa experiencia, y a las entrevistas que aplicó en esa época a algunos bailarines, cuyos testimonios fueron publicados en *Cine Mundial*.

Esta propuesta mía de Charlas de Danza, ya en 1984, está enriquecida en propósitos y objetivos por Anadel Lynton (lo que ella hizo fue) afinar, afinar ideas muy precisas, ya como una cosa académica, y en general no ha cambiado mucho, es decir, situar al entrevistado en el tema que queremos indagar, dejarlo que hable, no poner mucho hincapié en fechas, y, por ejemplo, algo muy importante: no interrumpirlo. (4)

Anadel Lynton, investigadora del Cenidi-Danza, tiene la especialidad en antropología y trabajó con el equipo de Óscar Lewis en Cuba. Otra de las aportaciones de la investigadora al proyecto fue en lo que se refiere al tipo de informantes:

No todos son destacados, esto tiene que ver con Anadel; para este trabajo era tan importante el señor que había estado en un quinto nivel, trabajando 50 años en una escuela de danza, como una primera figura, incluso los primeros aportan más información, porque las grandes figuras ya no se acuerdan. (5)

Un homenaje a los protagonistas de la danza

A finales de 1984 se celebró la primera entrevista en el Teatro de la Danza; había un conductor que en esa ocasión fue Clementina Otero, quien tuvo el cargo de jefa del Departamento de Danza del INBA. Esta sesión se anunció con un

desplegado en algunos periódicos de la capital; se invitó a cuatro informantes y participó el público haciendo también preguntas, por medio de un volante que se les entregaba con anticipación.

Además de recabar un testimonio, la idea era rendir un homenaje a los informantes:

Nos dimos cuenta de que para que la gente tomara más importancia lo íbamos a hacer con público, y en cada una de las sesiones le íbamos a dar (al informante) una rosa. Entonces matábamos muchos pájaros de un tiro: iban a ser pequeños homenajes a toda esa gente que se nos estaba yendo... (6)

Cabe señalar que la profesionalización, consolidación e institucionalización del campo dancístico mexicano se verificó entre los años treinta y sesenta, (7) por lo que la gran mayoría de sus protagonistas estaban vivos en esos momentos y muchos de ellos en activo, ya fuera como coreógrafos, profesores o como directores de alguna compañía o institución relacionada con la danza.

Las subsiguientes entrevistas se realizaron en el Cenidi-Danza, cuyas instalaciones se localizaban en ese entonces en la colonia Polanco; también fueron abiertas al público y se seguía invitando a varios informantes a la vez. No está por demás decir que algunos de ellos llegaron con periodistas y algún otro, como lo atestigua el conductor: "...llegó con su *claque* y a cada frase que decía le gritaban ¡Bravo! Era muy desagradable." (8)

Un nuevo conductor

Poco tiempo duró esta dinámica; el investigador Felipe Segura se hizo cargo del proyecto y empezó a modificar algunos de sus aspectos. Por ejemplo, se dio cuenta de los inconvenientes de entrevistar a varias personas y de la participación del público, así que decidió que se convirtieran en un acto más íntimo, sólo el investigador y el informante.

La creación del *Homenaje Una vida en la Danza*, en 1985 mostró a los investigadores que podrían ser usuarios del material proveniente de los testimonios recopilados. Las fuentes documentales de la danza seguían siendo insuficientes. Había que acudir a las voces de los protagonistas. El *Homenaje* organizado anualmente por el Cenidi-Danza es el proyecto que más se ha valido de este acervo oral; siguiendo la idea de reconocer el mérito de los miembros destacados del gremio dancístico se ofrece al homenajeado, en una ceremonia que se celebra anualmente en espacios como el Teatro de la Danza o Teatro del Palacio de Bellas Artes, una medalla; por otro lado, los investigadores se encargan de elaborar una semblanza biográfica. Estas breves biografías, que van desde una cuartilla a 20, suman hasta el momento 250 y se publicaron en la serie *Cuadernos del Cenidi-Danza* (números 4-7, 16, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 32 y 33):

...todo mundo empezó a descubrir qué maravilloso era tener el material de las entrevistas, desafortunadamente no era material muy completo ni muy bueno, pero se volvió una fuente y así todo se fue relacionando. Yo mejoré como entrevistador y me puse consciente de que ese material podría servir. Ahora, las entrevistas que hago en el año debo incluir básicamente a los homenajeados. (9)

A la pregunta de cuál fue el criterio de selección de los informantes, el investigador nos contesta:

Fue a mi gusto porque en ese tiempo eran tantos que me podía dar el lujo de escoger, pero siempre que fueran de todas las ramas de la danza. Es el mismo criterio del homenaje: tienen que entrar los que empezaron primero. Yo prefería la gente con una carrera hecha, que ya hubiera dado color como coreógrafo, bailarín o maestro... El primer enfrentamiento fue cuando se empezaron a morir los entrevistados, entonces decías ¡Qué bueno que lo entrevisté! (10)

Durante 14 años, el investigador ha logrado reunir, a través de las voces de los protagonistas de la danza, la experiencia del gremio al cual pertenece. Con el paso del tiempo se han muerto muchos de ellos, sobre todo los mayores, que son los precursores de la danza escénica mexicana, de ahí la importancia de este proyecto.

Como lo indica el entrevistador, se tomaron en cuenta los tres géneros académicamente reconocidos (clásico, moderno-contemporáneo y folklórico), y otros como la revista y el español, además se incluyó a gente relacionada con la danza en todos sus aspectos: músicos, escenógrafos, dramaturgos, funcionarios, diseñadores de vestuario, jefes de foro, promotores, críticos, etc. Al constituir la danza un acto escénico, ha sido de enorme importancia no sólo entrevistar a bailarines y coreógrafos, sino a toda una gama de especialistas, tanto técnicos, como a creadores, incluso funcionarios para conformar la memoria de un gremio artístico, que para crear una obra requiere de un trabajo interdisciplinario.

En los primeros años, el ritual se celebraba una vez a la semana, y por lo general la duración de la entrevista fue de una hora, pero cuando el entrevistador lo creía necesario, citaba a los informantes para una o más sesiones. En la actualidad el conductor sólo entrevista a los protagonistas que serán homenajeados.

b. Charlas de Danza

El acervo oral

Hasta finales de 1997, el producto de esta labor son 352 entrevistas, la mayoría de ellas con su respectiva transcripción. Con el fin de tener un primer acercamiento a este acervo, elaboré un listado de las entrevistas existentes, (11) el cual aparece como el apéndice 2 de este trabajo. Pero antes es necesario

comentar sobre las condiciones en las que se encontraba este acervo en noviembre de 1998.

En el año de 1994 cuando el Cenidi-Danza, junto con los demás centros de investigación del INBA, se trasladó al Centro Nacional de las Artes gran parte de sus acervos pasaron a formar parte de la Biblioteca de las Artes, por lo que todas las entrevistas realizadas, audio y transcripción se encuentran en dicha Biblioteca. En el apéndice 2 se incluyen los siguientes datos: nombres del entrevistado y del entrevistador, fecha en que se realizó la entrevista, si se cuenta o no con transcripción (algunas veces sólo está la transcripción), y observaciones generales.

Los testimonios -audiocasetes y transcripciones- hasta finales de 1998 se encontraban dentro de los expedientes del llamado Archivo Vertical, clasificado por personalidades, grupos, encuentros, premios e instituciones; en los expedientes se encuentran materiales de todo tipo como actas de nacimiento, recortes de periódicos o revistas (la mayoría de las veces sin su referencia bibliográfica), currículums, diplomas, constancias, correspondencia, listados de obra coreográfica, diplomas (copias), cronologías y breves textos con biografías (sin ninguna referencia de quién recabó la información, sus fuentes, ni están fechados), entre otros documentos. El material contenido en los expedientes del Archivo Vertical, que por cierto se encuentra dividido por áreas (danza, música, teatro y artes plásticas), es heterogéneo.

Posteriormente, las autoridades de la Biblioteca de las Artes se dieron cuenta del tipo de material contenido en los testimonios y la necesidad de controlar dicha información, por lo que se optó por guardarlo en orden alfabético en un solo bloque, bajo el título de Charlas de Danza, y facilitarlo a los usuarios mediante una autorización de la Dirección del Cenidi-Danza. Los audiocasetes son resguardados en la fonoteca, y las transcripciones se localizan el Archivo Vertical.

La charla

El entrevistador fue también protagonista o testigo de los hechos que se narran. “Mi privilegio es que al 90% o tal vez más de los entrevistados los conozco, los vi bailar, vi sus coreografías o tomé clases con ellos” (12)

Ello se refleja en el rumbo que toma el discurso del informante porque a menudo sus recuerdos se ven interrumpidos para hacer correcciones o acotaciones, para contar una anécdota u ofrecer su propia versión de los hechos. Desde esta perspectiva nos hallamos con un tipo de entrevista que no se podría caracterizar como una entrevista de historia oral, por varias razones, entre las que destaco éstas: **a.** el testimonio oral no se construyó como parte de un proceso investigativo y **b.** el papel que asume el entrevistador está ligado a la relación establecida antes del diálogo, hecho que hace que la entrevista se desenvuelva en un ambiente de gran familiaridad, donde aparecen a menudo bromas y discusiones, lo mismo hechos y anécdotas que se dan por sentadas, pero que no se cuentan en el tiempo del diálogo que se está grabando. Desde mi perspectiva este tipo de entrevista realmente parece una “charla”.

Aunque la forma como se recuperó este material -a través de una charla- no va en demérito de la información proporcionada. El investigador que la llegara a utilizar tendría que tener en cuenta esta peculiaridad en la construcción de la fuente.

La relación establecida de antemano entre el informante y el entrevistador es muy importante, afectando tanto la manera como se conduce la entrevista como el grado de injerencia del entrevistador en el diálogo, que es mucho mayor con los bailarines de ballet, porque en este género se desarrolló la vida artística del mismo.

Para llevar a cabo la entrevista no existe ninguna investigación o preparación previa. Creo que esto se debe al gran capital dancístico que posee el conductor que conoce la vida artística de la gran mayoría de ellos:

... hay que tener mucho cuidado cuando vas a hacer la entrevista porque ahí la ventaja mía como entrevistador es que los vi bailar y sé quiénes han sido figuras en México y quiénes, por más que me insistan, no lo han sido... Cuando tú entrevistas a una persona que te platica con quién estudió y en qué escuela, y tú sabes que le fue de la patada, porque ese maestro era de la patada y la escuela "rascuache", entonces qué puedes esperar de una persona así, pues solamente un milagro celestial, porque por más talento que tuviera no era posible que se desarrollara. (13)

Desgraciadamente, junto a la transcripción no hallamos documentos o comentarios acerca del entrevistado o del proceso de la entrevista que funcionen como un informe de "historiador a historiador". El saber del investigador se queda en él mismo.

Otro aspecto que hay que hacer notar es que en el acto de las entrevistas de este proyecto se produce lo que se ha llamado "efecto aureola", (14) que es cuando lo que el entrevistador quiere oír determina el testimonio del narrador. Este efecto, a mi parecer, está presente en la historia en general. El historiador es quien determina la lectura que le va a dar a las fuentes que utiliza.

La voz de los protagonistas

El interés por reconstruir la vida profesional dio la pauta para la narración, que debido a la edad de los informantes -que oscilaba entre los 60 y los 80 años-, resultaba una especie de balance de su vida. Consideramos que el tipo de informante que nos ocupa forma parte de elite, definiendo a éstas "... como los grupos integrados por los mejores en cualquier cosa dentro de una colectividad o conjunto", (15) lo que para nosotros significa un grupo de individuos destacados en la esfera de la danza escénica mexicana, figuras protagónicas que además de influir en su propia generación lo hicieron en las siguientes.

Se trata de minorías especializadas que a nuestro parecer cuentan una “historia oficial”. Con historia oficial no me refiero a una memoria dominante, institucional, sino al momento cuando el informante toma conciencia de sí mismo. Comentan los historiadores Schnapper y Hanet que se construye “un discurso-sobre-nosotros-listo-para-los-otros”. (16) Es decir cada uno de nosotros posee una versión “oficial” de su propia historia.

Los protagonistas entrevistados están conscientes de que, a pesar de que los entrevisté otro protagonista (un “igual a ellos”), acuden al llamado de una institución. Aquí veo una especie de contradicción con relación a lo que quieren provocar con sus palabras: charlan con “un igual” pero lo que dicen es para una institución, y están conscientes de que lo que van a decir es para “la historia”, “su historia”, es decir, su lugar en la danza mexicana, sobre todo cuando se trata de entrevistados que van a recibir el homenaje, que son la gran mayoría.

Al revisar algunos de los testimonios sentimos que estábamos leyendo una historia ya aprendida., lo que se confirmó cuando se revisaron entrevistas del mismo informante realizadas en distintas épocas y por diferentes entrevistadores. No es de extrañar el hecho de escuchar una historia ya aprendida (o ensayada), cuando muchos de ellos han tenido la experiencia de hablar frente a micrófonos (o en programas de TV), y han sido a menudo entrevistados por periodistas.

La información

Con el fin de revisar el material proporcionado por las entrevistas, formé una muestra de 19 informantes que cubrieran los tres géneros más destacados de la danza escénica: el ballet o danza clásica, la danza moderna o contemporánea y la danza folklórica. Procurando que todos fueran más o menos de la misma generación, entrevistados en la misma etapa y por el mismo investigador -que en realidad es el que ha producido más de un 90% del total de las entrevistas. Al realizar esta selección mi intención era revisar material homogéneo, aunque

quiero comentar que mi experiencia como usuario de este acervo me lleva a afirmar que los testimonios conservan las mismas características.

Las entrevistas aplicadas tenían como objetivo recabar información sobre el interlocutor, por lo que el interés se centró en desarrollar un tema específico: su vida profesional y su experiencia en la danza. Los recuerdos tomaron la forma de narraciones lineales, teniendo como ejes rectores lo temporal y lo temático.

De la lectura de las entrevistas observamos datos imprecisos, sobre todo en el manejo de fechas; desgraciadamente en pocos casos se solicitó curriculum; incluso no se obtuvieron fechas de nacimiento de la gran mayoría. Un hecho relevante es que ellos no dicen su edad; pensamos que esta actitud puede derivarse de la relación que el bailarín guarda con el tiempo: inmediatez, en el sentido que el tiempo los rebasa entre disciplinar el cuerpo y participar en montajes y funciones; ceguera ante su paso por considerarse la danza como una actividad principalmente para jóvenes, y angustia al tomar conciencia de lo efímero de su quehacer. Al ser una profesión de muy corta duración, el bailarín establece una carrera permanente contra el tiempo; la temporalidad es una amenaza que prefiere soslayar. (17)

Con relación a la edad en la que los bailarines dejan la práctica dancística es muy variable, depende de varios factores, por ejemplo, el tipo de danza practicada, el entrenamiento, la fuerza corporal. Podríamos decir que, con contadas excepciones, muchos se retiran del foro entre los 40 y los 50 años. Por ejemplo, la bailarina de ballet mexicana Susana Benavides, se retiró a los 45 años, en pleno uso de sus facultades, porque como lo afirmó en su función de despedida, quería que el público tuviera un buen recuerdo de ella.

Como lo mencioné, el establecer contacto con los protagonistas de la danza tenía como fin principal recopilar información de cualquier tipo. Con relación al material documental que proporcionaban, ellos pueden situarse en dos extremos: unos guardan álbumes principalmente con recortes periodísticos sobre sus actuaciones, programas de mano y fotografías pero sin ninguna

referencia hemerográfica y por desgracia los programas de mano de las funciones de danza la mayoría de las veces no traen anotadas fechas; los demás están en el otro extremo, no cuentan con la más mínima información; incluso cuando se les pide alguna fotografía para que se publique en su semblanza biográfica algunos entregan fotografías para credencial, que se tomaron recientemente. Es difícil para un investigador obtener de ellos su curriculum o documentos, sobre todo constancias escolares. Felipe Segura comenta:

Les pido su curriculum, inclusive les pido que me dejen ver su material. Me lo traen, si es valioso se los pido prestado para fotocopiarlo. Lo pavoroso es que son tres o cuatro gentes entre cinco mil las que tienen algo o que recortaron el periódico con nombre y fecha o que recortaron el artículo completo, en lugar del pedacito donde está su nombre. (18)

Con relación a las expectativas, en lo que refiere a la información que proporcionaban, los entrevistadores hacen este tipo de comentarios:

Nos dimos cuenta de que la gente no tenía memoria para las fechas, pero nos daban esa referencia que viene de lo más íntimo de su vida, porque nos situaban: “cuando bailé en tal obra, iba a tener a mi primer hijo” o “cuando me casé pasó tal cosa”. (19)

El hecho de que en los testimonios el interlocutor no proporcione fechas exactas llama la atención del entrevistador porque su manera de ubicar los acontecimientos en el tiempo casi siempre los relacionan con los hechos significativos de su vida: su matrimonio, el nacimiento de un hijo, etcétera.

Con las Charlas de Danza se han obtenido conocimientos del pasado de la danza, algunos de ellos a los que no se tenía acceso en las fuentes escritas. Este tipo de información que ofrecen las entrevistas ha sido señalado por los usuarios del proyecto; por ejemplo, cuando comentan que los entrevistados “dan cantidad de información que no existe en artículos o en libros”. (20) Esta

peculiaridad la han destacado también historiadores y teóricos oralistas, tema que abordaremos en el capítulo 3 de la segunda parte.

Una vida en la danza

Lo que encontramos en las entrevistas es un relato construido, en el sentido de que el narrador se limita a responder a la petición de que cuente el conjunto de su trayectoria artística, guiado por las preguntas tema que propone el entrevistador, que por lo general son fijas; por lo que podemos definir a la entrevista como directiva, centrada temáticamente y con un desarrollo cronológico. Los testimonios ofrecen secuencias estructuradas por los grandes momentos de la vida profesional del informante, siendo los más importantes: su encuentro con la danza, su formación, el debut, las compañías a las que perteneció y los papeles que interpretó. Para el entrevistador es muy importante la primera pregunta:

Fijate que me resulta muy bien preguntarle "¿Por qué la danza?". Eso los remueve, los lleva a su infancia. Entonces te encuentras con que desde niños algunos querían ser bailarines; otros se topan con la danza cuando ven bailar a alguien y dicen: "Eso es lo que yo quiero hacer en mi vida". Entonces, esa pregunta es clave. Me espero a que me expliquen todo ese proceso de sus primeros años hasta que van a la escuela. Ahí ya empiezo a intervenir para que me precisen quiénes eran sus maestros... (21)

Otras preguntas generales son: ¿Con quiénes te tocó tomar clase? ¿Cuándo te iniciaste profesionalmente? ¿Cuál fue tu primera coreografía? ¿Qué repertorio llevaban? ¿Cómo empezaste a dar clases? Se trata de preguntas abiertas, que a pesar de situarse en el plano de los hechos, lo hacen también en el ámbito subjetivo: dejando ver los sentimientos, la atmósfera, el ambiente, el estilo de las relaciones, etc. (22)

Distinguimos como estructura básica de las entrevistas el relato de una vida, la artística, que para el bailarín, y por lo que pudimos notar en la lectura de los testimonios estudiados, es la única. La gran mayoría de los informantes no se concibe de otra manera que como bailarines: “No me arrepiento, si volviera a nacer, volvería a hacer exactamente lo mismo”. En esta frase se concentra el objetivo de la vida de muchos de ellos, ya se trate de destacados bailarines o de maestros que no hayan tenido una trayectoria destacada.

c. Las Charlas de Danza y la fuente oral

El acervo proveniente del Proyecto Historia Oral de la Danza en México, en el siglo XX, constituye un paradigma único en la historia del arte en nuestro país, en lo que se refiere a la creación de fuentes orales. (23) En él se ha recuperado la memoria de cientos de actores que vivieron un momento histórico importante en la danza escénica mexicana: la profesionalización y consolidación de ese campo en nuestro país.

Una mirada desde la perspectiva de la historia oral a este acervo podría ayudarnos a ubicar el tipo de fuentes construidas.

Si bien ha producido una información verbal vasta, un aspecto que no se ha tenido en cuenta es el que relaciona al método de la historia oral con el método histórico tradicional, en el sentido en que ambos comparten las diversas fases y etapas del examen histórico:

En principio se plantea una problemática, y ubicándola dentro de un proyecto de la investigación; en seguida desarrolla los procedimientos heurísticos apropiados en la construcción de las fuentes orales que se ha propuesto producir; al tiempo de realizar esa tarea, procede con el mayor rigor posible al control y crítica interna y externa -de la fuente construida, así como con las complementarias y documentales; finalmente, pasa al análisis e interpretación de las evidencias y examen detallado de las fuentes recopiladas o accesibles. (24)

De ahí la diferencia entre la entrevista producida dentro de este proyecto y la de la historia oral. Aunque ambas son consideradas documentos orales, la segunda es producto de todo un proceso investigativo.

Como se mencionó, su objetivo era la producción de testimonios orales; no pretendió desarrollar algún tema definido, ni se planteó resolver algún problema específico, tal como lo propone la historia oral.

Al hablar de la historia oral, nos referimos al procedimiento establecido de construcción de nuevas fuentes para la investigación histórica en base a los testimonios orales recogidos sistemáticamente en investigaciones específicas bajo métodos, problemas y puntos de partida teóricos explícitos.(25)

Si queremos relacionar este acervo con alguno de los estilos más usuales de hacer historia oral, dentro de la tipología que ofrece Jorge Aceves se parecería más al “estilo del archivista y documentalista”, en donde:

... la historia oral significa principalmente crear y organizar archivos de documentos escritos -transliterados- procedentes de entrevistas grabadas para su posible y futura utilización por historiadores interesados por nuestros tiempos. (26)

Este archivo oral permitirá recuperar información muy específica; por una parte, pequeños hechos ciertos que han sido confrontados con otras fuentes y utilizados en algunos libros, y por la otra, puede aportar interpretaciones cualitativas, como por ejemplo el nacimiento y vida de una institución, como la Compañía Nacional de Danza, desde la perspectiva de que:

Los testimonios orales recuperan [...] lo vivido por los actores históricos [...] es decir, la diferentes significaciones que los actores han dado a su acción y a la de los otros: a través de las fuentes escritas, no sólo es imposible conocer a las personas, sino a las relaciones entre ellas. La evocación de las personas (algunas de ellas olvidadas), las opiniones recíprocas que los actores

dan unos de otros, el estilo de las relaciones interpersonales, forman parte de la realidad que ha de estudiarse en la medida en que las instituciones, cuando surgen, quedan profundamente marcadas por las personalidades de quienes se encuentran en su origen, a veces de manera definitiva. (27)

Otro tipo de información ya específicamente ligada al quehacer dancístico es, por ejemplo, la visión del mundo de los bailarines que practican un género específico dentro de la danza, la localización de grupos que poseen un conjunto de leyendas, cómo se visualizan frente a los bailarines de otros géneros, qué significa para ellos la expresividad en el arte que practican, etcétera.

El uso que se le ha venido dando a los testimonios de este acervo (solamente extraer información) y lecturas de primera intención que se han hecho de ellos los han caracterizado como una mera colección de anécdotas, lo cual ha impedido buscar su riqueza. Creo que los investigadores pueden plantear, aunque de una manera restringida, (28) algunas problemáticas relacionadas con la *investigación dancística*. Exploración que intentaré hacer en el capítulo 2 de la segunda parte.

Uno de los pasos más importantes que se ha dado en el ámbito de la historiografía de la danza escénica contemporánea en nuestro país es haber recurrido a la memoria de sus protagonistas para que ofrecieran “su visión y versión de los hechos”. (29)

El proyecto estudiado ha conseguido recolectar testimonios orales de un grupo de artistas mexicanos, o extranjeros que han desarrollado su actividad en nuestro país. De esta forma, el acervo constituye la memoria colectiva de un sector artístico.

Notas

1. *Anuario de la investigación artística: 1/1984*, México, INBA, p. 69.
2. Hay que aclarar que no podríamos llamar a ésta una entrevista porque la gran artista mexicana Nellie Campobello no se enteró de que la estaban grabando.
3. En el Cenidi-Danza este proyecto es llamado de manera familiar Charlas de Danza.
4. Patricia Aulestia entrevistada por Alejandrina Escudero el 16 de marzo de 1998.
5. *Ibidem*.
6. *Idem*.
7. Vease Margarita Tortajada. *Danza y poder*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1995.
8. Felipe Segura entrevistado por Alejandrina Escudero el 2 de marzo de 1998.
9. *Ibidem*.
10. *Idem*.
11. Pa elaborar este listaqueo, que aparece como el apéndice 2 de este trabajo se revisaron algunos documentos elaborados por la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes, y se hizo la comprobación en sitio de los audiocasetes y transcripciones que están a su resguardo.
12. Felipe Segura, entrevista cit.
13. *Ibidem*.
14. David King Dunaway. "La grabación de campo en la historia oral", en *Historia y Fuente Oral*, n. 4, Barcelona, p. 74.
15. Graciela de Garay, "La historia oral de las elites", en *Historia con micrófono*, México, Instituto Mora, 1994, p. 111

16. Citado por Philippe Joutard. *Esas voces que nos llegan del pasado*, México, FCE, 1986 (Colección Popular, n. 345) 350 p.
17. La información sobre el significado del tiempo en el bailarín fue proporcionada por la bailarina, coreógrafa e investigadora de la danza Cristina Mendoza.
18. Felipe Segura, entrevista cit.
19. Patricia Aulestia, entrevista cit.
20. *Ibidem*.
21. Felipe Segura, entrevista cit.
22. Philippe Joutard. *op. cit.*, p. 260.
23. Después de haber platicado con los directores de centros de investigación del INBA y con personas relacionadas con la historia y crítica del arte en México me han comentado que no conocen proyectos de historia oral enfocados al arte mexicano. En el Lincoln Center de Nueva York, específicamente en *The New York Public Library for the Performing Arts. The Dance Collection*, existe un proyecto de historia oral de la danza (*Oral History Project*), iniciado en 1973, el cual cuenta también con 484 testimonios de bailarines y coreógrafos; la coordinadora del proyecto es Susan Kraft.
24. Jorge Aceves. "Práctica y estilos de la investigación en la historia oral contemporánea", en *Historia y Fuente Oral*, Barcelona, n. 12, p. 144 .
25. Jorge Aceves. *Historia oral... op. cit.*
26. Jorge Aceves. *Historia oral e historias de vida. Teoría, métodos y técnicas. Una bibliografía comentada*. México, SEP-Ciesas, 1991, p. 10 (Cuadernos de la Casa Chata)
27. Philippe Joutard. *Esas voces que nos llegan del pasado*. México, FCE, 1986, p. 253 (Col. Popular n. 345)

28. Digo que es restringida porque no fueron contruidos para un análisis de ese tipo.

29. Jorge Aceves. "Práctica... *op. cit.*", p. 14

Parte II

MEMORIA DE GRUPO.

BAILARINES MEXICANOS

CON FORMACIÓN CLÁSICA

Preliminar

Como lo vimos en la primera parte de este trabajo, el Proyecto Historia Oral de la Danza en México, en el siglo XX, ha cumplido con el objetivo para el cual fue creado: la producción de fuentes inéditas para el estudio de la historia de la danza mexicana. En esta segunda parte quisiera revisar, desde otra perspectiva, las fuentes orales producidas por dicho proyecto. Mi intención es hacerlo teniendo en mente dos objetivos: **a.** la divulgación del conocimiento histórico de la danza a partir de los testimonios de sus protagonistas y **b.** la lectura interpretativa de ellos, a partir de un eje temático, que es la identidad en un grupo de bailarines de ballet.

Para ello seleccioné nueve bailarines con formación en danza clásica, que lograron un desarrollo profesional más allá de la ejecución, aportando su “saber” a otros campos como la docencia, la creación coreográfica, las labores artístico-administrativas y la promoción y difusión de la danza, encontrándose ocho de ellos todavía en activo.

Todos alcanzaron renombre artístico, reconocimiento del público nacional y una trayectoria duradera dentro del ambiente dancístico nacional. Se trata de César Bordes (1924-1994), Socorro Bastida (1925), Guillermo Keys (1928), Nellie Happee (1930), Laura Urdapilleta (1932), Jorge Cano (1932), Sonia Castañeda (1938), Cora Flores (1939) y Susana Benavides (1942).

Para la selección de este grupo, tomé en cuenta dos factores: **a.** que su formación y actividad dancística la hubieran desarrollado en el periodo comprendido entre los años treinta y sesenta, periodo en el surge el acontecimiento más importante de la danza escénica de este siglo: la profesionalización y consolidación de este campo y **b.** que fueran los más destacados de ese periodo.

CAPITULO 1. LA DIVULGACIÓN DE LA DANZA ESCÉNICA MEXICANA A PARTIR DE TESTIMONIOS ORALES

a. Oralidad y escritura

En esta sección apuntaré algunas precisiones metodológicas acerca del trabajo de edición de los testimonios orales, con miras a su publicación. La reescritura de ellos aparece en el capítulo 2.

Mi intención fue presentar un conjunto de historias narradas por los mismos protagonistas y complementadas con otras fuentes, información que aparece en LAS notas de pie de página. Estos testimonios se caracterizan por estar centrados en un tema: la trayectoria artística del interlocutor. Aunque no se trata de estudios intensivos y hechos a profundidad -recuérdese que las entrevistas por lo general duraban un hora- los testimonios están caracterizados por una estructura: “la reconstrucción de un experiencia vivida en un discurso”, (1). En este discurso el individuo aparece en su doble dimensión, como personalidad única y como sujeto histórico.

Para la reescritura tomé en consideración tres aspectos. a. cuando se trata de la publicación de relatos de vida, el trabajo del investigador consiste en poner de relieve los “pasajes sociológicos”; (2) b. las diferencias entre la palabra hablada y la escrita, c. la relación entre la oralidad y la literatura.

Si partimos de la premisa de Daniel Bertaux, que se transcribe a continuación, la reescritura de los testimonios de los bailarines de ballet que propongo constituye una interpretación consciente del material.

En el trabajo de reescritura, el investigador se borra: lo que ha comprendido, en lugar de expresarlo él mismo, buscará *hacerlo expresar* a través de una elaboración de la forma escrita, autobiográfica. Ello no es posible más que porque “lo que él ha comprendido” venía precisamente en el propio origen de los relatos, incluso si en ese momento su sentido no se había

percibido. El investigador se borra: publica una autobiografía que no es “suya” incluso siendo, finalmente, su obra...(3)

Este autor subraya el papel del editor de los testimonios con relación a la lectura que proponga de los mismos. Para Bertaux primero debe de haber una comprensión “histórica” para poder transmitirla al lector; en este sentido, el historiador tendrá que trabajar el plano de la expresión.

Mi propósito fue seguir su argumento, en el sentido de no sólo reescribir una suma de recuerdos de un grupo de artistas, sino destacar en el discurso significaciones de lo social, esto es, significaciones relevantes que un grupo artístico específico le diera a su intervención en la historia, en este caso la de la danza. En este sentido, los relatos editados podrían proporcionar información a quien pretendiera entender lo que vive y cómo lo vive un grupo artístico por medio de sus testimonios, pero éstos permeados por comprensión del investigador. En el segundo capítulo me detendré en la interpretación que la reescritura sugiere.

La selección de contenidos que realicé tomó en cuenta casi la totalidad del testimonio.

Otro aspecto que tuve en cuenta para la reescritura de los testimonios fue las diferencias entre la lengua escrita y la hablada. Thompson hace esta distinción:

La lengua escrita es gramaticalmente elaborada, lineal, concisa, objetiva y analítica en sus formas, precisa aunque rica en vocabulario. La hablada en cambio es gramaticalmente rudimentaria, llena de redundancias y discontinuidades, empática y subjetiva, vacilante y reiterativa respecto a la palabras y muletillas. (4)

A partir de esta distinción me planteo el problema de ofrecer textos bien escritos, pero que conserven la frescura y espontaneidad que ofrece la lengua hablada. Así el paso de la lengua hablada a la escrita pretende reproducir el

ambiente, la atmósfera, conservar el tono de confidencia y rescatar la voz del hablante. Al planteamiento cronológico lineal de los testimonios quise oponer emoción y sentimiento.

Para la escritura de los testimonios, con la finalidad de su divulgación, he optado por un método que tenga la ventaja de permitirme la circulación de los relatos de vida en forma manejable y de ningún modo demasiado infiel, tanto en el interior del mundo de la danza, como dirigidos a un gran público masivo, por lo que realicé un trabajo de retoque, suprimiendo o atenuando elementos que perturbaran la comunicación en el escrito pero intentando ser textualmente fiel a lo dicho por el informante.

El método utilizado para transformar la entrevista en una autobiografía fue el de montaje, “ligado a la decisión de transformar el diálogo en monólogo”. (5) Eliminé las preguntas para que las respuestas constituyeran un texto a una sola voz, de esta forma el diálogo se convirtió en monólogo. Aunque la presencia del entrevistador no está suprimida.

En el interior del texto su presencia queda en adelante marcada por un vacío. Vacío que el lector deberá llenar ocupando el lugar de escucha que así se preserva: oye respuestas dadas a preguntas ausentes que él reemplaza y dirigidas a un interlocutor invisible al cual sustituye. (6)

El orden del relato cuenta con una estructura recurrente, que ya se delineó cuando se revisaron las entrevistas: los recuerdos de la infancia, que es el momento decisivo para este tipo de interlocutor, ya que es cuando tiene su primer contacto con la danza, de forma de que la primera pregunta es el catalizador: ¿cómo te iniciaste en la danza? Después vienen las demás: la entrada al mundo de la danza a través de las escuelas, las diversas etapas en la actividad profesional (el debut, el ascenso, de cuerpo de baile a primera figura, si es que llegó a serlo, su paso por las diferentes compañías, sus *partners*, etc.)

hasta el presente, cerrando la entrevista con el “balance” de su vida. Con el fin de limitar esos momentos, los relatos están divididos en capítulos.

A cada testimonio le antecede una breve nota biográfica del informante, que funciona principalmente para ubicarlo en el desarrollo del ballet en México, por lo mismo no se trata de una nota curricular, sino se pretende brindar un esbozo de la importancia del bailarín, en el mundo de la danza.

También opté por utilizar notas de pie de página. A menudo el informante habla de personajes o eventos que para él son conocidos pero posiblemente no lo sean para el lector, incluso aquél con una cierta cultura dancística. Estoy consciente de que ellas rompen con un elemento de identificación entre personaje y lector, y con el ritmo de la lectura, pero los consideré de suma importancia para ofrecer una visión más amplia del tema.

El riesgo que se corre al presentar relatos paralelos, es decir, los emitidos por miembros de una misma categoría, de una misma generación o de un mismo gremio, es que el lector llegue a aburrirse, debido a que se produce un efecto de monotonía debido, por ejemplo, a las preguntas idénticas y al paralelismo de las mismas vidas.

Otra opción era presentar los relatos de vida cruzados, aspecto que tiene más que ver con la estructura de una novela polifónica. Adoptar esta técnica tendría que ver más con la literatura y, como se mencionó, con la manera como se construyen los testimonios.

Espero que al presentar no sólo un relato sino el de varios bailarines de una misma comunidad artística, se ofrezcan varios puntos de vista. A pesar de ser relatos paralelos, la información se cruza y el lector no está sujeto a una sola memoria porque se encontraría:

... situado en una posición de omnisciencia respecto al pequeño grupo estudiado, su “experiencia” imaginaria desborda la de cada uno de los individuos y le hace tomar conciencia más fácilmente del hecho de que la vida

del grupo en sí, no es autónoma, que es producida por algo que el grupo no controla. (7)

La vida del artista se desarrolla con claridad, tratando de provocar una actitud de lectura que tenga que ver con que la voz y la perspectiva del testimonio se reproduzcan de una manera evocadora, destacando el interés dramático que el narrador tiene de su propia vida; ello provocará en el lector un efecto de identificación, efecto mismo que produce una novela o una autobiografía.

Si el quehacer literario se detiene en el análisis de personajes, de la intimidad social, del ambiente en el que se vivió y de los pequeños hechos, es en este sentido que se editan los testimonios. Philippe Lejeune explica que las propiedades de los relatos de vida podrían considerarse en sí mismas como formas de lenguaje que la poética puede analizar, desde esta mirada relacionaríamos los relatos de los protagonistas de la danza estudiados, a grandes rasgos, con los relatos épicos en contraposición a los novelescos. (8) La forma del discurso, el tono y la historia contada están muy relacionados con el perfil de un héroe, pero no el de la novela decimonónica del siglo XIX - recordemos *El rojo y el negro*, *Madame Bovary* o *Anna Karenina*. Se relacionan más bien con los relatos épicos donde hay más acción que interiorización.

Los relatos están armados como discursos completos: principio y fin de una vida llena de sacrificios, que vale la pena vivir. Lo peculiar del entramado de experiencias que aquí se presentan es que, aunque cada uno de ellos ve su vida en la danza como única, se sienten parte de un grupo, el grupo originario, que abrió el camino a las nuevas generaciones. Si existe una Compañía Nacional de Danza se debe a ellos, porque llevaron a cabo una especie de cruzada en favor de la danza; su retribución está en lo que sienten cuando están frente al público, cuando se expresan con el cuerpo, cuando interpretan diversos papeles, cuando

escuchan el aplauso y sienten el reconocimiento, sobre todo al contar su vida al entrevistado, que es el momento de hacer un balance de su vida artística y atestiguan que valió la pena escoger la danza como forma de vida.

Notas

1. Philippe Lejeune. "Memoria, diálogo y escritura", en *Historia y Fuente Oral*, n. 1, p. 34
2. *Ibidem*
3. Daniel Bertaux. "Los relatos de vida en el análisis social", en *Historia y Fuente Oral*, n. 1 p. 95
4. Paul Thompson *La voz del pasado*. La HO: Valencia, Ediciones Alfons el Magnánim 1988, p 261 (Estudios Universitarios, 26)
5. Philippe Lejeune, *op. cit*, p. 5.
6. *Ibidem*.
7. *Idem*.
8. *Idem*.

CAPÍTULO 2. TESTIMONIOS

César Bordes (1924-1994)

Su carrera, corta y brillante, estuvo marcada por el espíritu de aventura de César, podríamos decir que su signo fue la mudanza.

Desde pequeño comenzó a actuar, pero fue hasta 1943 cuando tomó en serio su actividad como bailarín, y debutó con el Ballet de la Ciudad de México en su primera temporada.

Salió del país a "recorrer mundo", y estuvo fuera varios años. En 1945, en Cuba, después de breves actuaciones en el Casino Nacional, con la Ópera Cubana y con madame Leontieva, da su primer concierto de danza en plan estelar.

En 1946 se une al Original Ballet Ruso del Coronel de Basil dentro del cuerpo de baile. Con ellos hizo una larga gira: ofrecieron funciones en el Teatro de Bellas Artes, recorrieron el interior de la República mexicana, el Caribe y algunos países de Sudamérica, además, las llamadas giras de costa a costa por Estados Unidos. Dejó la compañía para unirse a la revista musical Carrousel en Broadway y participó en otra, Annie, get your gun.

1948 es un año trágico para el bailarín. César sufre una caída y se fractura la base de la columna vertebral; los largos meses entre sanatorios y operaciones le permitieron forjar sus sueños. El principal, bailar; el otro, tener su propia escuela de danza, y logró los dos.

A su regreso a México en 1949, inaugura su escuela de danza. Este sueño le duró poco, ya que pronto la cerró. Por otro lado Sergio Unger quien había sido también su maestro lo convence de hacer pareja, en la compañía de Nelsy Dambre, con la bailarina Lupe Serrano. Después del accidente, ya recuperado bailó mejor que nunca.

En 1950 César Bordes tiene el don de la ubicuidad: es miembro del Ballet de Nelsy Dambre, de la Academia de la Danza Mexicana (ADM) y del llamado Ballet 1950 de Sergio Unger.

Su corta carrera de bailarín está ligada a la de Lupe Serrano. En la compañía de Nelsy Dambre, César ya tenía la talla de un primer bailarín y Lupe empezaba a sobresalir para convertirse en una de la representantes más destacadas de Latinoamérica en la danza clásica mundial. Con ellos, por primera vez, se pusieron los pas de deux, El cisne negro, El pájaro azul y El cascanueces; "ambos, César y Lupe, iniciaron el uso de cargadas espectaculares y revolucionaron en muchos sentidos el ballet clásico de México", comentó Sylvia Ramírez.

Para César significó un gran gozo ser partner de Lupe Serrano, pero este sueño también duró poco, porque a fines de 1951 ella parte rumbo a Nueva York para continuar su carrera en compañías internacionales.

César también incursionó en la coreografía con la obra Troyana (1951) y Don Juan, esta última para la televisión. En la ADM, Lucas Hoving de la compañía José Limón montó la obra La tertulia (1951) para César y Lupe.

Después de la gira que hizo con el grupo de Nelsy Dambre por San Salvador, César continúa con su activa vida profesional, pero en un ensayo se vuelve a lastimar la columna y decide no volver a bailar.

Será hasta 1979 cuando regrese al mundo de la danza, invitado por su amigo Felipe Segura, en ese momento director artístico de la Compañía Nacional de Danza. (CND)

Empezó por ayudar a Felipe Segura en pequeñas tareas; estando dispuesto a todo; por ejemplo, permanecer una hora como uno de los guardias en La Bella Durmiente o ayudar en enfadosas labores administrativas. El ingeniero Salvador Vázquez Araujo, director de Danza, que siempre lo veía solícito por todos lados lo envió a que tomara clases. Muy disciplinado, César se volvió a poner las mallas y nuevamente se entrenó, con gran beneplácito, porque de esta manera ya no supervisaría las clases de la CND. Pero sobresalieron sus

dotes en las tareas administrativas y en poco tiempo llegó a ser gerente de la Compañía.

Así terminó la vida de César, sirviendo a la danza.



Siempre fue mi obsesión

La primera vez que me di cuenta de que existía la danza fue cuando acompañé a Olga Puig a la escuela de Nina Shestakova.¹ Debo haber tenido ocho años, de allí en adelante la danza siempre fue mi obsesión.

No era costumbre en las familias de México que un hijo bailara. Por parte de mi madre vengo de una familia clase media, de rancheros conservadores; mi abuela fue la fundadora de la primera Escuela Normal de Guanajuato; por parte de mi padre mi ascendencia es francesa. En mi familia no cabía la danza; se apreciaba el arte, pero en abstracto. El ballet no formó parte de la familia. Debo decir que mi madre sí me ayudó y me prestó un poquito de atención pero no lo pensaba como futuro para mí.

Con la Shestakova tomé dos o tres clases, de "gorra" por supuesto pero nada más; no fui alumno de ella.

Mi primer trabajo en el escenario fue con una compañía infantil de zarzuela y opereta, la compañía de Carlos Pardavé. Hice dos temporadas para las fiestas de Covadonga; cantaba "El patito y la patita", *La marcha de Cádiz*, en fin...

En 1940 tomé formalmente clases con Sergio Unger y con Waldeen.

En mis primeros años, las dos figuras de danza que más me impresionaron fueron Alicia Markova y un muchacho que ya nadie recuerda, Ian Gibson, del Ballet Theatre. No recuerdo que alguna bailarina me haya impresionado tanto como la Markova.² A Ian Gibson lo considero superior en calidad a Nureyev. La habilidad técnica y el don, ese don de dios, no lo he visto en nadie.

La primera compañía grande que vi fue el Ballet Ruso de Montecarlo,³ todavía estaban unidos el Coronel de Basil y Massine en esa compañía; Danilova era la estrella y Baranova, Toumanova y Riabouchinska, las *baby ballerinas*. Lo recuerdo, pero no puedo precisar cuándo, fue una experiencia increíble.

La mística del respeto

En el Ballet de la Ciudad de México teníamos un sueldo de \$30.00 mensuales, pero descontaban si faltabas a clase, si faltabas a ensayo; todo dependía del estado de ánimo de la señorita Nellie; también te quitaba la parte del conjunto que ibas a bailar o te corría. Había disciplina en aquella época; no era tanto la disciplina, sino la mística del respeto a la gente que sabía más que tú. A la señora Sokolow, a la señora Waldeen, a las Campobello, a toda esa gente la mirábamos de veras con respeto, lo que ahora se ha perdido.

Las clases las daban Linda Costa y Gloria Campobello. A mí me gustaban más las de Gloria, porque eran más bailadas. Las clases de Linda eran un poquito más hacia la limpieza de técnica. A las tres o cuatro de la tarde llegábamos allí. Primero era la clase y después ensayábamos, ensayábamos y ensayábamos, hasta las nueve y media de la noche. Pasaron largos meses y todavía no veíamos la fecha para el debut.

Martin Luis Guzmán asistía muy ocasionalmente a clases, pero con mucha más frecuencia a los ensayos; se sentaba, nos veía con el entrecejo arrugado. Nos sentíamos como en la Inquisición, parecía que nos iba a matar... pero era una persona dulce, muy agradable, muy paternal con nosotros... bueno, teníamos la edad. La señorita Nellie le daba un lugar privilegiado. Nos amenazaba: "Hoy va a venir el Sr. Martín Luis Guzmán, así es de que pónganse las mallas limpias y la camiseta limpia". Llegaba el señor y no era el ogro que ella nos decía. De veras, había un respeto entre ellos y además armonía: "¿Le parece a usted bien, señor Guzmán?" "Sí, Srita. Nellie"; todo con absoluta corrección y respeto mutuo. Nosotros nos dirigíamos a ellos igualmente: "Srita. Nellie", "Srita. Gloria", "Sr. Guzmán". Jamás perdimos eso.

El maestro Orozco apareció casi simultáneamente cuando empezaron los ensayos. Llegaba, se sentaba, nos observaba y después, tres o cuatro semanas después, volvía y se encerraba en el despacho de la Srita. Nellie a discutir los detalles. Me acuerdo que la primera vez que vi los diseños de Orozco, todavía no aprendía a apreciar el genio de este pintor, pero poco a poco fui descubriendo la maravilla que era ese hombre.

Para el inicio de la temporada había mucho nerviosismo. Todo mundo estaba histérico, nervioso; hubo como 35 ensayos generales con orquesta; en esa época si lo podíamos hacer. Nellie se sentaba en la sala para vernos e insultaba a Armida Herrera;⁴ fue cuando la famosa frase para Armida cuando bailaba *El espectro de la rosa*: "Esta mujer no sé lo que es: mula, mujer o quimera". Todavía no he visto un hombre en México que lo pueda bailar como ella. Dos únicos *Espectro de la rosa* he visto: el de Armida con las Campobello; ella hacía el espectro y Carolina del Valle, la niña; Armida tenía un *grand jeté* increíble y además resistencia física. El otro espectro bueno que vi fue el de André Eglevsky.⁵

Recuerdo que en esa época estaba cerrado el mercado europeo; lo que había se concentraba en Estados Unidos. La economía de México no permitía traer compañías con frecuencia y la gente estaba hambrienta de danza. Entonces si había público y verdadero entusiasmo, me acuerdo de los aplausos prolongados.

Entre nosotros siempre juzgábamos que todo mundo era malo, excepto uno. Siempre reconocí que el único bailarín de verdad dentro del Ballet de la Ciudad de México era Enrique López Rueda,⁶ pero no sé por qué circunstancias decidieron que Fernando Schaffenburg y Ricardo Silva fueran los primeros bailarines. Me pareció injusto eso; después de Enrique considero que yo era el mejor; también estaban Martín Lagos, José Silva y Reinaldo Herrera.

Técnicamente no había bailarina en el Ballet de la Ciudad de México que le llegara a Blanca Estela Pavón.⁷ Ella participó en la primer temporada. Gloria Campobello tenía la proyección, en escena, de una linda bailarina, con un lindo

estilo, pero nunca tuvo la técnica de Blanca Estela que como artista tenía mucho más profundidad. Gloria era una bailarina muy completa indudablemente; su proyección en el foro era extraordinaria, pero no tenía el nivel técnico de Blanca Estela. Al Coronel de Basil le interesó llevársela al Ballet Ruso como primera solista; desgraciadamente, su familia se opuso. Blanca Estela dejó el ballet, obligada por el mal ambiente que le hicieron las hermanas Campobello; fue muy desagradable.

No me tocó ir a Jalapa, para entonces ya me habían corrido de la compañía, pero no me tocó ser tan insultado por la Srita. Nellie, como a Martín Lagos y a Javier Lavalle. Me acuerdo que me dijo:

- Un señor no recibe flores en el camerino; esas flores deben ser para mi hermanita Gloria.

- Perdóneme, pero me las mandaron a mí y yo me llevo mis flores.

- Pues ya no vuelva.

- Pues ya no vuelvo...

Todos entramos en el conjunto

En esa época vivía en Cuba. Ocasionalmente tomaba clases en Pro Arte Musical, en las temporadas de verano cuando llegaban desde Nueva York los Alonso. Tomaba clase con Alberto que era el que más me gustaba porque estaba más dentro de mi estilo. Entonces llegó a Cuba el Coronel de Basil que tenía su compañía en Sudamérica; le pedí a Nina Verchinina que me recomendara para audicionar para el Original Ballet Ruso. El Coronel me aceptó pero quería que los alcanzara en Colombia, pagando yo mis pasajes. Le pregunté sobre los proyectos de la compañía. Me contestó que iba rumbo a Estados Unidos pero que antes estarían en México. Le dije que prefería reunirme con la compañía allí. Así lo hice, llegué a fines de enero del 46 y aproveché para visitar a mi familia. Aquí, otros mexicanos se unieron a la compañía a través de Sergio Unger; el Coronel Basil estaba un poquito corto, sobre todo, de varones. Todos entramos en el conjunto. Había diferentes

calidades de bailarines, diversas experiencias, pero todos entramos en el mismo nivel. Estaban los hermanos Silva, Armida Herrera, Gloria Mestre, Martín Lagos, Reinaldo Herrera, Enrique López Rueda, Carmen Gutiérrez y yo.

Me presenté y a los dos días ensayé mi primer ballet con ellos, *Sinfonía fantástica*, fue una experiencia extraordinaria. Los maestros que formalmente teníamos eran Marian Ladre, Vania Psota y madame Tchernicheva que era la mejor; decidí tomar dos clases diarias y pagaba mis clases extras con madame Tchernicheva; lo hice durante seis meses; trabajé mucho.

En México hicimos una temporada: dos meses en la ciudad de México, después nos llevaron a Monterrey, Laredo y Guadalajara. En la ciudad de México cerramos y salimos rumbo a Cuba. Allí hubo contratos, porque en ese momento el Coronel de Basil estaba económicamente mal, entonces había que aprovechar lo que saliera.

Llegamos a Nueva York a fines de septiembre para abrir en el Metropolitan a mediados de octubre; trabajábamos un promedio de catorce horas diarias: clases y ensayos para adquirir un repertorio nuevo, tomar el repertorio que había sido de la compañía Dolin-Markova. Un trabajo bárbaro. Cuando abrió la compañía en Nueva York hubo críticas excepcionales; esa temporada fue cuando surgió como primera bailarina Rosella Hightower; se enfermó la Sra. Markova quien iba a bailar *Giselle* y Rosella la bailó esa noche. Creo que es una de las noches más memorables que recuerdo.

Terminamos la temporada en el Metropolitan y la consabida gira por Estados Unidos. A la hora de la firma de los contratos para Europa sólo tres bailarines mexicanos le interesamos al Coronel de Basil: Carmen Gutiérrez,⁸ quien llevaba un buena carrera, Enrique López Rueda, que quizá era el mejor de los tres, porque técnicamente era excelente, y yo.

El Coronel me ofreció que fuera como sofista de la compañía pero con un sueldo de 48 dólares a la semana. En ese momento, en París una pastilla de jabón te costaba 50 centavos de dólar, era la posguerra. Le dije que no me

interesaba; a Carmen tampoco y Enrique tenía un ofrecimiento para ir como primer bailarín al Teatro Municipal de Río.

En Nueva York

Me quedé en Nueva York, en realidad sin ninguna perspectiva, sin dinero, sin nada, pero decidí jugármela. Agnes de Mille abrió audiciones para la comedia musical *Carrousel*, que había estado dos años y medio en Broadway y se la llevaba de gira. Me tomaron como solista y como suplente del primer bailarín; llevé a Carmen a audicionar y también la tomaron como solista; nos aceptaron a siete elementos de Original Ballet Ruso nos aceptaron. No entramos a semifinales ni a finales, en la primera audición nos firmaron contrato. Éramos las estrellitas.

Estuve en Chicago con *Carrousel* como siete meses, después seguimos la gira; en esos momentos fue cuando arreglé mis papeles de residencia en Estados Unidos; Carmen y yo los arreglamos, porque decidimos hacer nuestra carrera allá. A finales de la temporada de Chicago, en una ocasión bailaba de marinero, un papel principal con una buena bailarina pero con un mal oído. Al levantarla me fracturé la espina; una de las vértebras se rajó y tres discos quedaron totalmente machacados. El dolor fue intensísimo, me sacaron de la escena arrastrando, no podía mover las piernas. Un médico muy brillante me dijo que se había torcido el sacro iliaco, me puso tela adhesiva y me mandó a descansar por tres días. Doce días después no me podía mover. Poco a poco empecé a bailar y así estuve durante cinco meses. Pero ya al final me arrastraba para salir al escenario porque el dolor era muy intenso. Fui a Nueva York, puse mi renuncia a la compañía y otro médico me empezó a atender. Tuve cuatro meses de tratamiento y no me sentía nada bien. En el hospital dijeron que la vértebra ya había soldado pero que estaban creciendo varios espolones que obstruían todos los nervios de la pierna izquierda; el médico me dijo: "Cirugía y no creo que vuelva a bailar". Para mí fue un *shock* horrible; se trataba de mi carrera, de lo único que sabía hacer, de lo único que me interesaba hacer. Acepté y me

operaron el 15 de septiembre de 1948. Salí en noviembre del sanatorio y estuve una temporadita trabajando como mesero y lavaplatos, en lo que podía, porque tenía que sostener a mi madre que se había ido a vivir conmigo.

Un día me encontré a un amigo que era uno de los directores de Rogers & Hammerstein, los que manejaban las mejores comedias de Broadway en esa época. Me contrataron como primer bailarín en *Annie, get your gun*. Me quedé con la compañía seis meses y medio. Pensé que era mucha molestia seguir bailando en Nueva York, y decidí venirme a México a abrir una escuelita y ganarme el sustento de cada día.

Sí vuelvo a bailar

Aquí puse mi departamentito e inmediatamente busqué local para abrir la escuela, encontré uno allá en la calle de Independencia, frente al cine Metropolitan.

No pensé que fuera a tener tanto trabajo con los alumnos, pero lo hubo; entonces lo que hice fue invitar a Sergio Unger a que viniera a dar clases. Creo que tenía 15 o 20 días de haber abierto el estudio cuando de repente se aparece la mamá de Elena Poniatowska para invitarme a bailar. Le pregunté:

- ¿Cómo sabe usted que bailo?

- Pues Sergio Unger es maestro de mi hija Kitzia, entonces sé que usted baila muy bien, pero dice el maestro que usted no quiere bailar. Esto se lo pido en nombre de los niños polacos.

- Señora, no me interesa bailar.

- Anda, tienes que bailar. -Sergio insistió.

-No Sergio, ya no quiero volver a bailar.

-Sí mira, bailas con Armida Herrera o con Gloria Mestre.

- Ay Sergio, si me traes una bailarina que valga la pena, quizá acepte.

-Sí, yo te voy a traer una chica.

Me llevó a Lupe Serrano.⁹ Cuando la vi en clase dije: "Sí vuelvo a bailar", porque la niña tenía todo el talento del mundo. Era muy cursi: los chinitos y los rizos. Cursi y todo, pero qué talento de mujer, de veras. Inmediatamente acepté. Pensé que si yo podía aportarle algo a ella, ella me iba a dar la calidad de una bailarina.

Pues hicimos la funcioncita y allí nos vio la maestra de Lupe Serrano, Madame Dambre, una persona muy admirable. Vino y me dijo: "Chico, yo quiero hacer una compañía, ¿te interesaría venir a colaborar?". Acepté. Para entonces vi que mi hermana Diana tenía bastante menos interés que yo en la escuela; Sergio tenía compromisos con Ballet Chapultepec y aquí y allá. Nadie tenía tiempo, entonces cerré la escuela.

Le interesaba yo a Nelsy Dambre no por mí, sino por Lupe. Todo lo que hizo Nelsy Dambre fue para promover a Lupe. No fue por amor a ninguno de nosotros. Fue la pareja con la que más me acomodé. Desde el principio nos entendimos en movimiento y había perfecta armonía. Funcionamos muy bien como pareja. Después me tocó bailar con Laura Urdapilleta. Era muy buena, pero nunca sentí el *raport* con ella como lo sentí con Lupe. En Nueva York había una bailarina, Roszika Sabo, on quien me acomodé muy bien bailando, pero nunca como con Lupe. Creo que el último año que bailamos Lupe y yo ya habíamos logrado esa unidad absoluta.

Fui a ver a Fernando Wagner que era subdirector de la Academia de la Danza Mexicana y le dije:

- Óyeme Fernando, fijate que cierro la escuela, no es negocio, quiero volver a bailar.

- ¿En serio? Ya estás adentro de la Academia; vienes como primer bailarín.

- Pues no que tan socialistas, que aquí no había primeras figuras.

- Bueno, todos son iguales, pero hay unos más iguales que otros...

-Y los sueldos ¿cómo están?

Me pagó exactamente lo que se les pagaba a los principales, a Rosa Reyna, a Raquel Gutiérrez y a Ana Mérida.

Entonces, trabajaba al mismo tiempo en la Academia de la Danza y en el Ballet de Nelsy Dambre, y más o menos por esas fechas apareció el señor Jacobs, productor del canal 4. Me propuso que hiciéramos un programa de danza en vivo. Se había presentado danza en televisión a base de películas, jamás en vivo. Le dije que sí me interesaba ese campo nuevo. Yo había hecho un solo programa de televisión en el 48 en Nueva York con el Ballet de Katherine Dunham, cuando estuve tomando clase con ellos.

Lupe y yo preparamos dos o tres *pas de deux* y nos presentamos en el estudio. Jacobs propuso que formáramos un grupo permanente y de allí surgió la idea de *Un instante de Danza*, un programa ya permanente, que se transmitía cada semana por el canal 2, que era el canal estrella en ese momento; el *rating* de nuestro programa fue el más alto.

Ya había adquirido el compromiso de ir a dar clases a Veracruz dos veces al mes. Me iba el domingo en la noche, después de mi función por la televisión; de allí me subía al Tres Estrellas y me iba a Veracruz; daba clases todo el lunes y el martes por la mañana corría a dar clases a Orizaba, en la noche tomaba el tren y llegaba el miércoles con la lengua de fuera y directamente a la Academia de la Danza a clases y ensayos.

Hay buena danza y hay mala danza

En la Academia de la Danza en realidad no tuve ninguna oportunidad, fui totalmente desperdiciado; creo que todos los que teníamos entrenamiento clásico allí fuimos despreciados. Lupe Serrano y yo éramos los apestados, nos hacían burla; había absoluto predominio de lo moderno sobre lo clásico. Teníamos todo el afecto, todo el cariño y toda la simpatía del maestro Chávez, del maestro Covarrubias y de Santos Balmori. No se explicaban por qué nos pagaban lo mismo que a las estrellas del contemporáneo, si lo único que hacíamos era una cosita aquí, una cosita allá.

Un día nació la brillante idea de que se hiciera un ballet para Lupe y para mí como las figuras principales, pero sólo para justificar. Fue cuando Lucas Hoving nos hizo una coreografía, *La tertulia*. Muy bello ballet; fue la primera vez que Toño López Mancera tuvo el "chance" de hacer una escenografía, sin que interviniera Julio Prieto; la hizo a base de tres reatas y dos telones. *Guillermina Peñalosa bailaba allí la mujer mala*. De veras me sentí contento, porque habíamos entendido lo que nos quiso decir Lucas Hoving. No se usaban puntas dentro del ballet pero todo estaba basado en técnica clásica, por supuesto. Me sentí muy contento con ese ballet.

Me va a insultar mucha gente después de lo que voy a decir sobre la época de oro de la danza mexicana, y me refiero a las coreografías que se presentaron en aquella época. La danza, mirándola retrospectivamente, no tuvo nada de auténtica, extraordinaria o de calidad como para haber sobrevivido todos esos años. Dentro de la danza contemporánea siento que lo único que queda de ella es *Bernarda Alba*¹⁰ de Ana Mérida y ésa es de los años sesenta, no de la época de oro, cuando lo que se hizo fue pantomima en escena, no danza. Especialmente la gente contemporánea no tenía armas técnicas para hacer danza. Yo venía de ver ese tipo de danza, inclusive de participar en *Annie, get your gun* de Helen Tamiris, que es una de las coreógrafas más importantes de danza contemporánea; era un concepto totalmente diferente de danza lo que existía en la corriente mundial y lo que vine a encontrar en México. Por eso acepté la Academia de la Danza Mexicana como beca, por el dinero, no por la calidad de lo que producían allí. Con Nelsy Dambre había cierta limitación, cierta tradición que ella traía. Sí, *había mucho más tradición pero más comprensión de lo que era la verdadera danza*.

Hay buena danza y hay mala danza, no importa la técnica. Creo que para apreciar la danza moderna debes tener cierta madurez intelectual y edad. Claro, basado en una buena técnica que te dé la cimentación; las dos tienen mucha importancia. Ahora, no creo que coreográficamente se haya logrado lo mismo que en la técnica clásica; no creo que la danza contemporánea haya producido

muchas obras, coreográficamente hablando, importantes y que vayan a tener trascendencia histórica, como sucede en la danza clásica. Pero como danza es buena y es mala, y las dos para mí son maravillosas.

El mejor rating

Afortunadamente por la diversidad de trabajos que teníamos, podíamos ganar algo, y de eso podíamos vivir; de todas las funciones con la compañía de Madame Dambre creo que sólo cobré un 40 por ciento. La señora perdió hasta la camisa con la danza; jamás tuvo un subsidio, jamás tuvo una plaza. La señora todo lo hizo con su dinero y su esfuerzo; cuando se fue a El Salvador a Sergio Unger se le quedó el hábito, sólo que él no aportaba, nada más nos trinqueteaba.

- No te preocupes, tú tienes dinero. Nos decía

- No, yo no tengo dinero, yo trabajo para vivir.

Claro, trabajaba yo mucho. Ya para entonces también daba clases en Tampico.

Llegó un momento en que estaba bastante bien, ya tenía otro programa permanente en la televisión; lo inicié con Lupe Serrano, lo presentaba Publicidad Darcy y lo patrocinaba... no recuerdo si fue primero Ford Motor Co. o Mexicana de Aviación. Fue el programa de mejor *rating* en aquel momento; ahí se presentaron Alfredo de Stefano, Oralia Domínguez; nuestro director permanente de orquesta era el maestro Raúl Lavista. El programa se transmitía cada domingo a las ocho de la noche. No estábamos tan devaluados y venía a México lo mejor, pianistas, violinistas, cantantes, y todos iban a dar al programa. Los miembros permanentes éramos el maestro Lavista, Lupe Serrano y yo. El sueldo era de mil pesos por programa, significaba mucho dinero: en aquel entonces a los artistas populares como Toña La Negra o Pedro Vargas se les pagaba unos 800 pesos por programa. Claro, si no me pagaba la Dambre, no me importaba, porque con ella hacía lo que daba más satisfacción.

Dejé lo de Tampico y Veracruz porque ya era demasiado trabajo para mí aquí en México, con la televisión y con el grupo de Nelsy Dambre.

Michel Panaieff ¹¹ vino a México a dar clase y se ofreció a colaborar con nosotros en el programa, para darle un poquito de variedad a las coreografías. En esa época Lupe hizo los últimos programas porque se fue a Nueva York; la sustituyó Laura Urdapilleta. Panaieff nos montó a Laura y a mi *Danzas eslavas*, por ahí hay fotos bellísimas. De repente él quería bailar; me parecía un poquito absurdo porque Misha para entonces ya estaba "cascado" y barrigoncito.

Con la compañía de Madame Dambre hicimos una temporada en el teatro Lírico; la hicimos para que hubiera un estímulo económico para los muchachos porque se nos desbandaban. Allí bailamos Laura, Armida y yo.

Un día descubrí que había gente que no me quería ver bailando, bajé de mi camerino ya maquillado y escuché:

"No, ya está viejo ¿cómo se atreve? no nos da la oportunidad a la gente joven. ¿No te fijas cómo está bailando?" Pensé: "Esto es para mí". Eran Francisco Araiza y Jorge Cano hablando atrás del telón. ¿Reclamar? Era absurdo. Llamé a Sergio y le dije: "Sergio, tengo un dolor de cabeza, me estoy muriendo, no puedo bailar ¿por qué no dejas que un número que bailo lo haga Francisco y el otro, Jorge Cano?"

Nunca en mi vida he gozado tanto viendo a alguien caerse en el escenario y romperse el "océano" como a Francisco. Era una danza húngara, ocho dobles *tour en diagonal*. Ésa se la dejé a Francisco; la otra con Armida, se la dejé a Jorge Cano; se veía como un zotaco junto a aquel mujerón que era Armida. Me vengué bonito. Se dieron cuenta de que no estaba tan viejo, ni bailaba tan mal, ni ellos estaban todavía listos.

Después del Teatro Lírico todavía seguía con la televisión, pero me ofrecieron una beca por tres meses en la Escuela de Katherine Dunham. Dejé la televisión y fue cuando Michel Panaieff y Laura se quedaron con el programa. En la Academia de la Danza pedí permiso a Covarrubias y me fui con goce de sueldo. Regresé en diciembre. En la televisión no me quisieron porque Misha Panaieff cobraba menos que yo y entonces les salía más económico. La Academia de la Danza Mexicana no me interesaba artísticamente, allí no veía ningún futuro para

mi. Dejé de interesarme todo. Madame Dambre llegó de vacaciones de El Salvador y me dijo: "Chico, ¿te quieres ir conmigo a El Salvador?" y acepté. En El Salvador no tenía ningún aliciente para bailar, no me interesaba nada. Tomaba clases pero empecé a flojear, a hacerme perezoso. Cuando vine a México de vacaciones decidí que no me gustaba el clima de El Salvador y no regresé.¹²

Después me llamó Pedro Sota de Veracruz para que diera clases y para montar el festival de fin de año. Invitamos a Laura y empezamos a ensayar, iba cada ocho días a Veracruz, hasta que una semana antes del festival decidí no volver a bailar. Un día ensayando con Laura le dije: "Ay Laura, me lastimé y no puedo bailar". "¿Cómo que no puedes bailar?" No quise volver a bailar. Eso fue en septiembre de 1953.

Siempre la danza

En febrero de 1979 regresé aquí a la ciudad de México a arreglar algunos asuntos legales. Me sentía muy desubicado, mental y moralmente; me sentía derrotado por cuestiones de mi vida privada. El médico que me estaba atendiendo en ese entonces, un psiquiatra de Los Ángeles, me recomendó que tratara de buscar raíces. Cuando llegué aquí, a la primera persona que busqué para que me ayudara fue a Felipe Segura. Quería ocuparme en algo, pero estaba totalmente desconectado de todo, quería volver a lo que habían sido mis raíces, mi vida y mis amigos. Felipe me facilitó que entrara yo a la Compañía Nacional de Danza, que entonces dirigía Vázquez Araujo. Empecé otra vez. El interés por la danza nunca lo perdí, siempre estuvo latente. Poco a poco me fui recuperando. El contexto de la danza había cambiado, no tenía nada que ver con lo que era antes, pero quise abrir mi mente para poder entender cómo funcionaba ahora. Pasaban los meses, pero todos los días encontraba una nueva experiencia y volvía a sentir la danza.

*

Este escrito se redactó a partir las siguientes fuentes orales:

- Patricia Aulestia entrevista a César Bordes y a Felipe Segura el 21 de mayo de 1985, dentro del proyecto Historia Oral de la Danza en México en el siglo XX.

Transcripción de Felipe Segura.

- Felipe Segura entrevista a César Bordes el 11 de mayo y 22 de junio de 1987, dentro del proyecto Historia Oral de la Danza en México en el siglo XX.

Transcripción de Felipe Segura.

- Alejandrina Escudero entrevista a César Bordes el 13 de abril de 1994.

Transcripción de Alejandrina Escudero

Notas

1. Nina Shestakova vino a México con la Ópera Privée de París en 1930; desde entonces radica en México. Tuvo su propia compañía con la que bailó en ciudades de la República con un repertorio de obras consagradas por Anna Pavlova. Fue maestra de algunas destacadas figuras de la danza en México. Tulio de la Rosa, "Nina Shestakova", en *Una vida dedicada a la danza. Cuadernos del Cenidi-Danza*, núm. 16, 1987, pp. 11-13.

2. Alicia Markova (1910). Bailarina inglesa, fue miembro del Ballet de Diaguilev. Estrella del Camargo Society Ballet, Ballet Ruso de Montecarlo y del Ballet Theatre, entre otros. Con el Markova-Dolin Ballet fue huésped del Ballet de la Ciudad de México en su temporada de 1947. Horst Koegler. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 2a. ed., Nueva York, Oxford University Press, 1987, p. 273.

3. En 1936, la compañía heredera de los Ballet Rusos de Diaguilev se dividió en dos: el Ballet Ruso de Montecarlo dirigido por René Blum y el Original Ballet Ruso, a cargo del Coronel Vassili de Basil. Felipe Segura, "Sergio Unger", en *Una vida en la danza. Cuadernos del Cenidi-Danza*, núm. 32, 1996.

4. Armida Herrera. Bailarina mexicana. Estudió en la Escuela Nacional de Danza y participó en la temporada de 1943 del Ballet de la Ciudad de México de las hermanas Campobello. Su gran momento en esa compañía habría de ser el rol masculino de *El espectro de la rosa*, que inmortalizara Nijinski; ella asevera: "Yo brincaba más que todos los hombres... Clemente Orozco me puso 'la voladora' ". Armida fue primera bailarina en Ballet de la Ciudad de México, Ballet Chapultepec y participó en el cuerpo de baile del Original Ballet Ruso. Felipe Segura. "Armida Herrera", *Una vida dedicada a la danza. Cuadernos del Cenidi-Danza*, núm. 19, 1988, pp. 29-30.

5. André Eglevsky (1917-1977). Bailarín y maestro ruso-americano. Transitó por algunas de las más importantes compañías de ballet de su época. Como primer bailarín fue muy admirado por su virtuosismo técnico y por su porte noble. Horst Koegler, *op. cit.*, p. 140.

6. Enrique López Rueda. Bailarín mexicano, debutó profesionalmente con el Ballet de la Ciudad de México; bailó con el Original Ballet Ruso, primer bailarín del Ballet del Teatro Municipal de Río de Janeiro. Murió muy joven en un accidente aéreo. Información proporcionada por Felipe Segura.

7. Blanca Estela Pavón. Bailarina, cantante y actriz. Estuvo en la Escuela Nacional de Danza y debutó en Ballet de la Ciudad de México. Como actriz se destacó por sus actuaciones al lado de Pedro Infante, en películas de Ismael

Rodríguez, como *Nosotros los pobres* (1947). Ganó un Ariel en 1949. Murió en un accidente de aviación.

8. Carmen Gutiérrez. Bailarina mexicana. Estudió con Hipólito Zysin, Madame Dambre y Sergio Unger. Perteneció al grupo La Paloma Azul de Anna Sokolow; en 1946 partió con el Original Ballet Ruso cuando éste incorporó a su elenco a bailarines mexicanos en una gira por diversas ciudades de la República, La Habana, Río de Janeiro y varias ciudades de Estados Unidos. La mayor parte de su carrera la desarrolló fuera de México: Estados Unidos, Europa y Oriente, trabajando al lado de primeras figuras y con coreógrafos de alta talla; trabajó en revistas musicales, televisión y cabaret. Rosa Reyna, "Carmen Gutiérrez", en *Una vida dedicada a la danza. Cuadernos del Cenidi-Danza*, núm. 23, 1991, pp.45-48.

9. Lupe Serrano (1930). Bailarina formada en México. Debutó profesionalmente con el Ballet de la Ciudad de México en 1945. Estudió con Nelsy Dambre y llegó a ser bailarina principal del Ballet de Nelsy Dambre; en 1951 parte a Nueva York y actúa con el Ballet Ruso de Montecarlo; ingresa también al American Ballet Theatre; como bailarina alcanzó renombre internacional. En los años setenta se retira de la danza. Sylvia Ramírez, "Lupe Serrano", en *Una vida dedicada a la danza. Cuadernos del Cenidi-Danza*, núm. 19, 1988, pp. 47-51 y Horst Koegler, *op. cit.*, p. 376.

10. *Bernarda* (1966) coreografía de Ana Mérida, basada en el drama de García Lorca, música de Joaquín Rodrigo y Miles Davis, escenografía Antonio López Mancera, estrenada por Ballet Nacional de México.

11. Michel Panaieff (1913-1982). Bailarín y maestro ruso-americano; estudió con Egorova y Volonine, entre otros. En 1936 se unió al Ballet Ruso de

Montecarlo. Abrió su escuela en Los Ángeles, en 1946. Horst Koegler, *op. cit.*, p. 315.

12. Durante la estancia de Nelsy Dambre en la República de El Salvador (nueve años) llevó a maestros mexicanos para la escuela que dirigía y a bailarines para sus funciones. César Bordes permaneció en ese país seis meses. Información proporcionada por Felipe Segura.

Socorro Bastida (1925)

Bailarina, maestra y directora. Participó en forma activa en muchos de los grupos mexicanos de danza, a partir de los años cuarenta hasta los setenta, en el género clásico, en el que tuvo su formación básica, pasando por el moderno y el folklórico.

Nacida en la ciudad de México, como alumna del maestro Grisha Navibach participó en 1937 en el Teatro de Bellas Artes en la memorable función de la ópera Aída.

Inició sus estudios formales en 1936 en la Escuela Nacional de Danza, se tituló en 1944 y fue seleccionada para participar en el Ballet de la Ciudad de México haciendo su debut profesional en la temporada de 1943; también bailó en las de 1945 y 1947.

De ahí en adelante tuvo una constante participación en los escenarios de México con varios grupos tanto nacionales como extranjeros. En 1945 fue invitada a bailar en las funciones que ofreció en el Teatro de Bellas Artes el grupo de la American School of Ballet, que tenía de director a George Balanchine y entre sus primeros bailarines al coreógrafo a William Dollar. También actuó en el cuerpo de baile del Original Ballet Ruso en 1946; Socorro sólo pudo participar en las funciones que esa compañía presentó en nuestro país, en esa temporada.

Otras compañías habrían de contratar a la bailarina: Ballet Chapultepec, con el que actuó en la revista La Malinche desnuda, lo mismo en las Fiestas de Primavera realizadas en el Bosque de Chapultepec. En 1950 la contrató ProArte Musical para actuar en La Habana con el Ballet de Alicia Alonso. Luego ingresó a la compañía de Sergio Unger (más tarde Ballet Concierto) donde asistió a los cursos que ahí impartió Michel Panajeff.

En 1952 se integra al Ballet Ruso de Nana Gollner y Paul Petroff; con Ballet Concierto interviene en varios periodos: en la gira que ese grupo realizó por el interior de la República en 1954 figuraba como primera bailarina.

En 1952 y 1953 se desempeña como coreógrafa y bailarina en la serie de televisión México es así.

En lo que se refiere a sus incursiones en la danza moderna y contemporánea actuó como bailarina huésped (1954-1955) en el grupo Quinteto y en el Ballet de Bellas Artes en la temporada conjunta con José Limón y Anna Sokolow (1961).

En el género folklórico se destaca por haber sido una de las fundadoras del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, participando en su gira por Estados Unidos, Canadá y países europeos.

Con Ballet de Cámara colabora en 1959 y 1962. Cuando se forma Ballet Clásico de México se integra a la compañía de 1963 a 1971.

A lo largo de su carrera, Socorro Bastida no ha dejado de prepararse, entre sus estudios destacan los que hizo entre 1971 y 1972 en Londres, donde asiste a la Royal Ballet School, al London School of Contemporary Dance y a la Royal Academy of Dancing; entre 1975 y 1976 cursa la metodología cubana de danza clásica.

Cabe destacar su labor como maestra en el Ballet Clásico 70, dirigido por Nellie Happee; en la Asociación de Jóvenes Cristianos (YMCA) de 1945 a 1955 y en la Academia de la Danza Mexicana desde 1957.

Quince años de fructífero trabajo ofreció al Instituto Mexicano del Seguro Social como coordinadora de danza contemporánea; ahí organizó todo el rubro de danza, impartió seminarios, creó los coloquios internacionales, impulsó la enseñanza y, lo más importante, promovió y difundió la danza entre grandes núcleos de población a través de los Centros de Seguridad Social.

A la fecha, Socorro Bastida nos muestra que todavía conserva algunos dones que la juventud ofrece: su avidez por seguir aprendiendo, su interés por tener

todavía un cuerpo entrenado, su afán de estar abierta a nuevas ideas, en fin, su deseo de continuar viva a través de la danza.



¿Por qué lloras?

Recuerdo que a mi mamá le encantaba la danza; tuvo tres hijas, nos puso a tocar el piano y quería que bailáramos. Nos llevó a la Escuela de Danza a hacer un examen de admisión y la única que se quedó fui yo.

Allí comencé a los diez años. La carrera era de toda la tarde, desde las cuatro hasta las diez de la noche. Entonces, como quien dice, no tuve nada de infancia: jugar con pelotas o con muñecas, con mis amiguitos; al contrario, nunca falté a mis clases. Recuerdo una ocasión que mis vecinos de la privada donde vivía me invitaron a partir el pastel de cumpleaños de una amiguita. Tanto me rogaron que no fui a mi clase; cuando estábamos comiendo el pastel empecé a llorar. "¿Por qué lloras?", me preguntaron. "Porque no fui a mi clase de danza."

A las cuatro me llevaba mi papá a la escuela, que en aquel entonces estaba en Bellas Artes; en los salones donde ahora hay oficinas estaba instalada la Escuela de Danza.¹ Recuerdo que primero estuvo de director el maestro Francisco Domínguez, después la maestra Nellie Campobello. Nos daban absolutamente todas las ramas de danza: clásico que era la principal, mexicano que eran las danzas autóctonas, danza regional, danza española, danza oriental y *tap*. Recuerdo muy bien a las maestras de esas materias, la de *tap* era Tessy Marcué, muy linda maestra que hasta la fecha a veces la veo, ya está grande, pero la recuerdo muy bien en ese tiempo.

Clásico lo empecé con Linda Costa. A ella no le gustaban las morenas, le gustaban las güeritas; lo mismo sentí de algunos maestros, como Madame Dambre. Total, nunca tomé clases con ella. Yo creo que es muy malo que un maestro tenga distinciones y más por raza o por color. En cualquier escuela, en cualquier lugar donde se enseña, aunque no sea precisamente danza, un maestro debe ayudar al alumno, no nada más en la materia que está enseñando sino en su vida; es muy importante el maestro en la vida de la persona.

Gloria Campobello era muy directa, nunca tuvimos un problema con ella. Siempre quiso dar a sus alumnos lo que ella sabía; ayudaba a todos, más que su hermana. Nellie quizás tenía cosas personales contra los alumnos, entonces había un choque. De Gloria realmente tengo recuerdos porque con ella también estudié el clásico.

Mi primera bailada en público, casi profesional, fue antes de ir a la Escuela de Danza. Mi mamá me metió a tomar clases con un maestro ruso que se llamaba Grisha Navibach,² a él también lo recuerdo con todo cariño porque era muy lindo conmigo. Del grupo escogieron como a diez niñas, entre ocho y nueve años, para bailar la danza de los negritos en la ópera *Aída*. Por cierto, hay una anécdota muy chistosa: querían sacarnos nada más en calzoncito y nada arriba, pues en ese entonces no teníamos nada de busto; las mamás se opusieron y gritaron: "No, destapadas no". Nos tuvieron que pintar y nos pusieron una especie de *brassière* encima. Esa danza es muy movida, muy alegre, les gustó mucho. Realmente ahí fue mi debut, y recuerdo que nos aplaudieron bastante. Ahí fue mi principio, en el escenario de Bellas Artes.

Esas cosas jamás se olvidan

Con el Ballet de la Ciudad de México bailé en las tres temporadas que tuvo, 1943, 1945 y en 1947, cuando invitaron a Anton Dolin y a Alicia Markova; las primeras bailarinas eran Gloria Campobello y Alicia Markova. Yo creo que vino un poquito de sentimiento con la maestra Gloria al confrontarse con una bailarina como la Markova, que en esa época era una de las mejores del mundo;

para los bailarines fue al contrario porque aprendimos y nos impulsó para seguir adelante y superarnos.

Tuve satisfacciones en ese entonces porque me escogieron en dos danzas que se bailaron con ellos para completar su grupo. Este tipo de satisfacciones son muy buenas porque sientes que les gusta cómo bailas, que tienes aptitudes y un nivel. Eso jamás se olvida. Recuerdo haber hecho una de las catrinas de *Alameda 1900*,³ uno de los ballets que más me gustó. Quizás, en ese tiempo sí era novedad porque además se trataba de la Alameda y del ambiente que había a principios de siglo: el globero, el de la bicicleta, el catrín, los vendedores de algodones. Todos esos personajes que paseaban por la Alameda los puso la maestra Gloria en el ballet con un carácter extraordinario. Realmente era la Alameda de México, ahora es distinto. Fue una de las obras del Ballet de la Ciudad de México que tuvo mucho éxito.

En *Fuensanta*,⁴ no recuerdo bien cuál fue mi papel. En *Siesta de un fauno*⁵ era una de las ninfas que bailan con el fauno; había cuatro ninfas, y yo hacía una parte principal; era muy bonito ballet pero muy corto. El ballet *Ixtepec*⁶ era sobre una tehuana con coreografía de Nellie Campobello; una estampa oaxaqueña donde salíamos con unas faldas preciosas, hacíamos unas combinaciones y resultaba una obra muy vistosa, además tenía mucho sentimiento porque creo que nosotros los mexicanos tenemos ese sentimiento para bailar la música mexicana. Después, en *Vespertina*⁷ que pusieron Nellie y Gloria, tenía yo una parte sola. En *Umbral*⁸ hice conjunto. En *El sombrero de tres picos*⁹ hacía la moza del cántaro. En *Feria*,¹⁰ parte de las mestizas, en la que, por cierto, también bailaba Rozsiyka Zabo del Ballet Dolin-Markova.

Del repertorio tradicional, se bailó *Silfides* y yo hacía un solo del vals. En ese momento no había muchas cosas en *pas de deux* con los muchachos; obras de pareja no las hacíamos.

Cuando se desbarató el Ballet de la Ciudad de México cada quien salió de ahí a estudiar donde se pudiera.¹¹ Todavía no estaba la escuela de danza del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Llegó también el grupo de Balanchine y nos escogieron a Carmelita Gutiérrez y a mí para bailar en una coreografía de William Dollar. ¹²

Con el Ballet Ruso del Coronel de Basil bailé en Bellas Artes; no viajé con la compañía porque en casa no me dejaron ir. Uno de mis compañeros fue Oleg Tupine en *Sinfonía fantástica* de Berlioz, y de Paganini bailamos *El príncipe Igor*; fue una experiencia fantástica. Tupine hacía unas cargadas que casi me aventaba. Vladimir Dokoudovsky, otro de los bailarines principales del Ballet Ruso, también fue mi pareja. Eran buenos *partners* y unos muchachos fuertes, con una técnica tan brillante que me da gusto decir que fueron mis compañeros y que bailé con ellos.

En 1950 estuve de gira con el Ballet de Alicia Alonso, pero tuve mala suerte, al poco tiempo se desbarató la compañía porque ya no había fondos, y a todos los regresaron a su lugar de origen. ¹³ En esos momentos la compañía tenía miembros de todas partes del mundo: argentinos, uruguayos, americanos, rusos y pocos cubanos. De todos modos fue una experiencia bonita tomar clases con maestros tan buenos como Fernando y Alberto Alonso.

También estuve en el ballet de Nana Gollner y Paul Pettroff; ¹⁴ recuerdo que ellos fueron al estudio a escoger dos o tres personas, esa vez bailé el *pas de quatre* de *El lago de los cisnes* en el Teatro Colón; yo era la única mexicana y, sin mentirte, creo que hicimos ocho cortinas.

Recuerdo haber hecho una temporada de televisión que duró más de un año; la serie se llamaba *México es así* con Ramón Valdósera; era cada ocho días, todos los domingos, cuando empezaba la televisión allá a principios de los años cincuenta, y yo hacía la coreografía; Valdósera era una especie de diseñador o modisto, pero le gustaba mucho lo folklórico y sabía mucho de México; los programas eran culturales, muy buenos, pero no nos pagaban absolutamente nada, porque no teníamos patrocinadores y es que no les interesaba lo cultural, pero no lo hacíamos realmente por dinero, sino porque le gusta a uno hacer esa clase de trabajo. Allí, en Televisión, conocí desde el que barría hasta el que

estaba en cabina; ahora son los meros meros pero comenzaron colgando cables, y ahora casi ni le hablan a uno.

Después tomé parte en Quinteto.¹⁵ Era un grupo de danza contemporánea formado por los dos hermanos Silva, Rosa Reyna, Magda Montoya y yo, porque suplí a Ana Mérida que estuvo enferma, por eso me invitaron; con Quinteto hicimos una gira muy grande por toda la República, estuvimos en varios estados.

En 1956 me fui becada a Nueva York a la escuela de Balanchine, la American School of Ballet; allí tomé clase con Oboukhoff, un maestro magnífico, con la excelente maestra Muriel Stuart, y también con Balanchine, pero las clases que me encantaban eran las de Oboukhoff, aunque eran pesadimas; aprovechabas las clases o mejor te ibas, no como en México que con tan buenos maestros y los alumnos no captan. Cuando vas a una escuela extranjera vas a trabajar, sólo ya estando en una compañía puedes pagar tus clases porque son carísimas.

Regresé de Nueva York y entré a Ballet Concierto, aunque antes estuve con el Ballet Chapultepec de los hermanos Silva; ellos hicieron muchísimo por el ballet; hicimos *El lago de los cisnes* en Chapultepec.

Estuve estudiando con Sergio Unger,¹⁶ él fue un maestro del Ballet Ruso que se quedó; tener un maestro como él también nos ayudó muchísimo, él formó Ballet Concierto.¹⁷

En el Ballet Concierto los chicos eran bajitos y con punta uno les sacaba una cabeza y era más difícil bailar. En aquel entonces yo me sentía de las más altas, ahora ya hay muchachas más altas. Los muchachos bajitos y yo en puntas, era difícil acoplarse y el manejo de los brazos.

Hicimos *Silfides* y también se puso parte de *El lago de los cisnes*, *Coppelia*, *Cascanueces* y *La bella durmiente*, con la compañía de Felipe, cuando se pudieron hacer esos ballets. Fue un pasaje bonito porque como siempre me ha gustado la danza, entonces iba paso por paso de un grupo a otro.

En realidad Ballet Concierto era en aquel entonces un grupo, podríamos decir, profesional. A lo mejor no estaba en un nivel muy alto, pero sí fue un principio

del ballet en México, porque no había otros grupos que bailaran como profesionales, es decir, tomar clases diario, estar preparados para las funciones, no como en una academia particular donde vas y tomas dos o tres días de clase a la semana; aquí no, todos nos preparábamos diario e íbamos a clase con Sergio Unger. Eso era distinto.

Me sentía volar en el escenario

Siempre me gustó la danza contemporánea, y precisamente en la Academia tomaba parte en el grupo de Anna Sokolow¹⁸ cuando ella venía a México. Hicimos un programa en tres meses, con entrenamiento intenso. El grupo lo formábamos Rosa Reyna, su hermana Alicia y Raquel Gutiérrez, Martha Bracho, Armida Herrera y yo. Siempre que Anna llegaba a México nos ponía a entrenar y francamente yo gozaba mucho esas temporaditas que teníamos en Bellas Artes; nos entrenaba tan bien que me sentía volar en el escenario. Hacíamos barra y técnica Graham. En la técnica Graham nos enseñaba cómo hacer caídas y cómo manejar tu cuerpo; nos ayudó a saber con precisión lo que era la danza contemporánea, por eso teníamos tanto control con nuestro cuerpo.

Indiscutiblemente, Anna Sokolow fue la que me encaminó a la expresión corporal, y a no quedarme en el clásico.

Siempre fui muy abierta, no como unos clásicos que son completamente cerrados: no quieren quitarse las zapatillas, no quieren bailar con tacón, no quieren bailar algún otro estilo de danza, sólo quieren piruetas, tutú, con *partner* y eso no sólo eso es la danza; la danza abarca muchos estilos y lugares. Yo bailé en cabaret, en teatro de revista, en el Ballet Folklórico de Amalia Hernández.¹⁹ Con ella tuvimos mucho éxito al principio, todas éramos clásicas, y nos llevó al folklora. La danza clásica es la base para bailar el *Jarabe tapatio*, siempre lo he dicho. Uno tiene más personalidad que alguien que no ha pasado por ese estudio. Es como en todas las artes o como en la vida: primero hay que tener unas bases para poder seguir avanzando, a lo mejor logras un poco o nada

de éxito, pero de todos modos tienes que empezar por lo mínimo para llegar a lo máximo.

En la Academia de la Danza Mexicana comencé en 1953 con la plaza del profesor Guillermo Keys; cuando se retiró a mí me dieron esa plaza; comencé a dar clase, luego perdí un año porque estuve muy enferma, en un año completo no hice nada.

Pasé por varias directoras en la Academia de la Danza. A quien admiré fue a la señora Clementina Otero, aunque no era precisamente directora de la escuela, pero era jefe del Departamento de Danza; ella también ayudó muchísimo a la danza.

Después seguí con el clásico, con el Ballet de Cámara;²⁰ estuve en su última temporada cuando hizo las funciones de jazz con el conjunto de Tino Contreras.²¹ Ballet de Cámara tuvo éxito; no lo podíamos ver nosotros, pero dicen que tuvieron que cerrar las puertas de Bellas Artes porque ya no cabía la gente, todos querían entrar; los tres pisos de Bellas Artes se llenaron. Fue algo diferente de lo que se había hecho.

En esa época hubo una ruptura porque Bellas Artes nos llamó para formar Ballet Clásico de México.²² Entonces, como íbamos a tener un salario y subsidio del gobierno, nos gustó más la idea. Ya no queríamos ser bailarines de estudio, porque yo siempre dije: "somos bailarines de cuatro paredes", siempre estábamos ensaye y ensaye, clase y clase, en un estudio. Nunca nos presentábamos en Bellas Artes y precisamente por no tener apoyo del gobierno. Todo nos costaba, nos hacíamos nuestros trajes, pagábamos las puntas, que siempre han sido muy caras, y todo era difícil para presentarnos en teatros. Pensamos que sería distinto en un conjunto organizado por Bellas Artes.

También participé en la temporadas del Ballet Folklórico. Cuando mi esposo estaba en Canadá, Amalia me habló por teléfono a la casa y me dijo: "¿Quieres ir a Montreal a bailar?, porque hay que hacer un programa en una semana". En una semana se formó el programa y nos fuimos a Montreal. Cada dos años hacen un festival de ballets folklóricos internacionales, y les falló uno, entonces

hablaron a México a ver si había un ballet que lo sustituyera.²³ En aquel entonces *Amalia todavía no tenía un grupo folklórico, sino uno de danza contemporánea.*

Tuvimos mucho éxito. Así comenzó la compañía de Amalia Hernández, primero con un grupo pequeño, luego más grande y después siguieron las demás compañías. Quien ayudó mucho a Amalia fue el señor Gorostiza, entonces director de Bellas Artes. Amalia habló con él y fue cuando se programaron las funciones los domingos a las 9:30 de la mañana; pensaron que si el turista iba a ver la cortina de Tiffany²⁴ por 2.5 dólares, pues por cinco podrían ver un gran espectáculo y así empezó la compañía de Amalia Hernández. Al principio había poca gente, pero después llegaban camiones con turistas, y el público era precioso. Era una novedad para todos y más porque la compañía tenía coro. Fue una idea tomada de los rusos que tienen el ballet con el coro. Con ese grupo nos fuimos a Europa, luego Amalia formó otra compañía, para que una estuviera en México y la otra viajando, entonces ayudé a formar esa otra compañía, ya después vino la escuela.

Fue una experiencia muy grande bailar en la mañana de puntas y en la tarde zapatear. Con el Ballet Clásico de México no teníamos tantas funciones, por eso tuve la oportunidad de estar en las dos compañías. Al medio día iba yo a ensayar con Amalia Hernández y corría de la Academia de la Danza, que estaba atrás del Auditorio, al Palacio de Bellas Artes. Recuerdo que tomaba mi pesero y llegaba a Bellas Artes, me ponía mis zapatos de tacón y a zapatear. Dicen que para los clásicos es malo zapatear, pero yo no lo creo. Al contrario, siempre fui muy fuerte en puntas, tenía mucha fuerza en las piernas y hasta la fecha todavía tomo clases de jazz. Por cierto, anoche que fui a tomar clase, el maestro me puso de ejemplo: "vean a la maestra" y me hizo demostrar la combinación.

Estuve como seis años en el Ballet Folklórico y luego me seguí con el Ballet Clásico de México.

Recuerdo que para esta compañía fuimos contratados porque ya nos conocían; éramos semiprofesionales, teníamos experiencia con el Ballet de la Ciudad de

México, con el Ballet de Sergio Unger, con el Ballet Concierto y con Ballet de Cámara. A todos los que veníamos bailando nos llamaron para formar parte del Ballet Clásico de México, sin audición. Quizás para gente del conjunto sí habrán hecho audiciones.²⁵ Allí me daban pocas oportunidades y no entiendo por qué; yo decía: "bueno, si cuando bailo sola el público me aplaude bastante, no sé por qué no me dan oportunidades". Los dos ballets que más recuerdo son *Grand pas de quatre*, donde hice el papel de Cerrito y *Huapango* de Moncayo.

Tuve la oportunidad de irme becada a Londres, y me aceptaron a pesar de que ya tenía bastante edad, todos esos estudios me sirvieron muchísimo; estuve en la escuela del Royal Ballet, una escuela importante, donde dan varias técnicas de danza clásica. De danza clásica tenían los métodos de Cecchetti, el de la *Royal Academy of Dancing* y el propio; tuve oportunidad de tomar clases con casi todos los maestros y ver los ensayos de la compañía. Me tocó conocer a Nureyev cuando ensayaba con Margot Fonteyn, en esa etapa que significó para su carrera de bailarina un renacer.

Entre 1971 y 1972 estuve en Londres. De regreso, entré invitada a dar clases al Ballet Clásico 70 de Amalia Hernández, dirigido por Nellie Happee, y me gustaba mucho porque yo venía muy bien preparada. Además en esa época tomé clases con Xavier Francis, y con Ballet Clásico 70 combinaba clásico y contemporáneo y preparaba unas clases con evoluciones distintas y motivadas, lo cual todavía no han olvidado algunos alumnos como Roberto Sánchez, ahora maestro de la Escuela de Clásico.

Coloquios Internacionales de Danza Contemporánea

Entré al Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) como coordinadora de danza clásica y moderna, pero recién que ingresé, a mi jefe, la señora Kena Moreno, no le gustó que hubiera clásico en los Centros de Seguridad Social, que es donde se enseña danza. Y tenía razón porque para el clásico se necesita mucho trabajo y muchos años de estudio. Entonces quitó el clásico y tuve necesidad de empármeme en la danza contemporánea, además me gustaba.

Trabajé mucho allí, empecé a visitar los Centros de Estancias Sociales y los Centros de Seguridad Social para el Bienestar Familiar, Los maestros estaban anquilosados, es decir, sin interés, daban clases sólo porque tenían un contrato. Cuando llegué, la mayoría de ellos me recibió muy bien, todos eran conocidos. Comencé a darles clases cada ocho días en el Centro de Hidalgo. Les di la técnica Cecchetti, ellos estaban encantados tomando la clase. Así los estimulé y se motivaron tanto que tomaban clases por un lado y por otro. Luego trajimos maestros del extranjero porque les dimos también clases de contemporáneo. Teníamos festivales a nivel nacional, cada año venían grupos *amateurs* de la provincia a tomar parte.

Ya después se formaron los Coloquios Internacionales de Danza Contemporánea. Estos coloquios fueron programados para todos los grupos que quisieran participar; vinieron grupos de Francia, de Canadá, de Estados Unidos hasta de Sud y Centroamérica, también grupos mexicanos de la capital como CICO, Ballet Independiente, Danza Libre Universitaria y de provincia, el grupo de San Luis Potosí de Lila López. Ellos se tenían que pagar el pasaje, pero aquí se les pagaba su estancia. Se hizo mucha promoción con estos coloquios; se presentaban tanto aquí en México -en el Teatro de la Danza y en los teatros del Seguro Social- como en provincia; se ganó un amplio público para todos los bailarines, no sólo para un grupo, sino para todos. Fue estimulante tener más público, empezando por la gente que nunca había tenido oportunidad de ir a un teatro; se regalaban los boletos para los teatros del Seguro Social donde se presentaban los grupos; la gente iba y comenzaba a aprender lo que es la danza.

Cada año hacíamos un coloquio. Yo estuve hasta el sexto. Después de que salí del Seguro, de todos modos se siguieron haciendo.

Tuve la oportunidad de formar un grupo propio en el Seguro Social, un grupo *amateur*, escogí a varias alumnas distinguidas de distintos centros y logré formar un grupo bastante bueno pero no pudo seguir porque eran personas que trabajaban o que todavía no terminaban la carrera.

Bailar es un canto a la vida

Para mi bailar es una necesidad; ya que conoces un arte no lo puedes dejar porque es una necesidad propia; es seguir dando comunicación a la gente con tu cuerpo, y además tener la satisfacción de saber que al público le agrada verte bailar, y que cada vez vas mejorando. Porque recuerdo que las críticas que me hacían en el periódico eran buenas y alguna que otra mala, pero no hay compañerismo. Cuando te dan un papel, la otra persona se enoja; entonces no puede haber una amistad. Conforme pasan los años ya es otra cosa; como maestra es muy distinto porque llegas a una edad que dices: "Bueno, yo voy a dar lo más que pueda a mis alumnos"; te das cuenta de que hay maestros que se frustran, y porque ellos no llegaron a tener éxito tratan de sobajar al alumno, desecharlo.

Cuando empecé había buenos maestros, pero siento que la danza ha tenido un desarrollo en el sentido de que no es nada más copiar al maestro, sino que ya se estudian materias como la kinesiología, que trata del movimiento del cuerpo, la anatomía, que es importantísima: qué músculo mueves, cómo te mueves, cómo es el eje de tu cuerpo, para poderte mover con facilidad y poder subir las piernas con elasticidad. También hay ahora unos ejercicios que se han tomado de la técnica Pilates, lo que se llama controlología. Estos movimientos también se hacen en aparatos, pero como no los tenemos aquí se les llama barra de piso.

Estos ejercicios te ayudan enormemente a tener elasticidad, control, fuerza, precisión y conciencia del cuerpo. Ahora es otra cosa, ya no es copiar al maestro, hacer todo con fuerza, una fuerza que venía del cielo ¿de dónde te cogías para hacer tantos *fouetées* en punta? yo recuerdo mis 32 *fouetées* en punta pero no sé cómo los hacía.

Antes nos enseñaban más bien por imitación pero no nos explicaban cómo hacerlo. Por eso es que ahora he tratado de tomar cursos lo más posible y no

cerrarme, tenemos que seguir descubriendo cosas, como las de la técnica Pilates que es la barra de piso. Estoy convencidísima de que todos estos ejercicios te ayudan para afinar, lo más posible, el instrumento o sea tu cuerpo.

Pienso que todo mundo tiene que bailar, tiene que hacer ejercicio. Bueno, no precisamente ejercicio, sino bailar, y no necesariamente pararse en puntas, sino bailar cualquier clase de música, practicar cualquier movimiento. El cuerpo necesita moverse, necesita estar activo, y creo que es la base para tener una vida feliz. El cuerpo es como un carro que debe andar perfectamente bien, tú le pones su aceite, agua y todo lo que necesita; pasa igual con el cuerpo, le tienes que dar absolutamente todo lo que necesita, pero si lo dejas parado se echa a perder.

Como te dije, bailar es un canto a la vida, es una expresión que sale de tu cuerpo, innata, sin pensar. Por eso debe uno tener el instrumento bien afinado para poder expresarte sin pensar en técnicas, sino más bien lograr una libertad de movimiento. Bailar es una emoción interna que quieres desahogar; y que la quieres mostrar, decir al público lo que sientes o simplemente en una clase que tú puedas abrir tu cuerpo, abrir todo lo que tienes y abarcar todo el espacio y sentir felicidad. Depende también de lo que estés bailando, del tema que vayas a bailar. Para mí la alegría es lo mejor, también interpretar una danza abstracta en la que sientas la música y que el público también lo sienta, y que vayan ensambladas la danza y la música.

Como bailarina creo que fui muy variable, quiero decir que podía bailar una cosa libre y fuerte; era versátil. En clásico creo que fui más interpretativa que técnica, porque al público le gustaba.

Siento que he sido solitaria en cuanto a la danza; ahora siento que todos somos compañeros, que nos vemos con más cariño porque pasamos todos por las mismas experiencias. Pero cuando estaba yo en ballet siempre fui muy solitaria. No tuve realmente amistades, pero creo que fue por la competencia que había porque no puedes ser muy amiga de una persona cuando te está tirando por atrás.

Lo único que puedo decir es que casi todos mis alumnos son mis hijos aunque nunca tuve hijos, pero de todos modos eso no me afectó en lo mínimo, al contrario soy muy feliz dando clase, dando todo por la danza.

*

Este escrito se redactó a partir de las siguientes fuentes orales:

- Felipe Segura entrevista a Socorro Bastida el 28 de julio de 1986 dentro del proyecto Historia Oral de la Danza en México en el siglo XX. Transcripción de Felipe Segura.
- Alejandrina Escudero entrevista a Socorro Bastida el 20 de abril de 1996. Transcripción de Alejandrina Escudero.

Notas

1. La Escuela de Danza, creada en 1932, se instaló en un local acondicionado en el Edificio de la SEP; posteriormente (1937) se trasladó al tercer piso de la parte posterior (Av. Hidalgo) del Palacio de Bellas Artes, con salones muy bien acondicionados y permaneció allí hasta 1946 cuando fue trasladada al inmueble que había ocupado el Club Hípico Alemán; en 1976 se cambió al recinto que ahora ocupa en Campos Eliseos. Véase Felipe Segura, *Escuela Nacional de Danza*, inédito, México, 1992.
2. Grisha Navabich vino a México con la Ópera Privée de París en 1930 a realizar una temporada en el Teatro Iris; la compañía se desintegró y Grisha se quedó en México junto con otros miembros y abrieron sus estudios particulares. Margarita Tortajada, *Danza y poder*, México, INBA, 1995.

3. *Alameda 1900* estrenada en 1943, coreografía de Gloria Campobello, música de varios compositores, libreto de Martín Luis Guzmán y diseños de Julio Castellanos. Programas de mano, Fondo Nellie y Gloria Campobello en la Biblioteca de las Artes.

4. *Fuensanta* de Gloria Campobello, estrenada en 1943, música de compositores mexicanos, libreto de Martín Luis Guzmán y diseños de Roberto Montenegro. *Ibidem*.

5. *La siesta de un fauno*. Versión de Nellie Campobello según la coreografía original de Nijinsky, música de Debussy y diseños de Julio Castellanos. *Ibidem*.

6. *Ixtepec* (1945) de Nellie Campobello, con arreglos musicales de Eduardo Hernández Moncada y escenografía y vestuario de Carlos Mérida. *Ibidem*.

7. *Sombrero de tres picos* (1945) versión de Enrique Vela Quintero a la coreografía de Massine, música de Manuel de Falla y diseños de Roberto Montenegro. En la temporada de 1947 de la misma compañía, Antonio de Córdoba preparó una versión. *Ibidem*.

8. *Vespertina* (1945) de Nellie Campobello, música de Mozart y diseños de Antonio Ruiz. *Ibidem*.

9. *Umbral* (1943) de Gloria Campobello, música de Schubert, libreto de Gloria Campobello y José Clemente Orozco y diseños del mismo Orozco. *Ibidem*.

10. *Feria* (1947) coreografía de Nellie Campobello basada en bailes folklóricos mexicanos, música popular adaptada por Blas Galindo, argumento de Martín Luis Guzmán y decorado y trajes de Antonio Ruiz. *Ibidem*.

11. El Ballet de la Ciudad de México (BCM) se formó como sociedad civil en 1941, dirigido por Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán; se integró principalmente con los mejores estudiantes de la END y tuvo la colaboración de afamados pintores, escenógrafos y músicos, como José Clemente Orozco, Carlos Chávez y Carlos Mérida, entre otros. Las últimas presentaciones del Ballet de la Ciudad de México fueron en 1951 en una gira que realizó por varios estados de la República. Margarita Tortajada, *op. cit.*

12. En 1945 vino a México un ballet bajo la dirección de William Dollar y George Balanchine y audicionaron bailarines del Ballet de la Ciudad de México. Socorro Bastida y Carmen Gutiérrez participan en *Constancia*, coreografía de Dollar, como "ninfas del aire". Mónica Bustamante y Adriana Castrejón. *Socorro Bastida y la danza*, Escuela Nacional de Danza "Nellie y Gloria Campobello", tesis para obtener el título de profesora de danza, 1994.

13. En 1950 vino por segunda vez a México el Ballet de Alicia Alonso. Socorro Bastida fue contratada y residió un año en Cuba. El grupo se desintegró por falta de recursos económicos. *Ibidem.*

14. Nana Gollner (1920-1980). Bailarina estadounidense. Bailó en los Ballets Rusos de Montecarlo (1936-1937); como primera bailarina con el Original Ballet Ruso (1941-1943), con el Ballet Theatre (1943-1945), y como bailarina huésped en el International Ballet de Londres (1947). Con su esposo, Paul Petroff, realizó varias giras. Horst Koegler, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 2a. ed., Nueva York, Oxford University Press, 1987, p. 179

15. Quinteto. Danza Moderna Mexicana nació en 1954, a iniciativa de Magda Montoya. Tuvo funciones propias y compartidas con el Ballet de la Universidad. La última presentación del grupo en la que participaron Socorro Bastida, Ana Mérida, Rosa Reyna y José y Ricardo Silva se efectuó en el

Palacio de Bellas Artes el 30 de julio de 1955, con las obras *Al aire libre*, *Cain* y *Abel*, *Psique* y *La balada de la luna y el venado*. Margarita Tortajada, *op. cit.*, pp. 306-307.

16. Sergio Unger (1909-1969) llegó a México por primera vez con el Original Ballet Ruso en 1941 y después en 1942 cuando decidió quedarse en el país. En México se inició como maestro de la primera escuela de Nelsy Dambre. *Ibidem*, p. 238.

17. Ballet Concierto nace en 1952, formado por Sergio Unger y Michel Panaieff, figura del Ballet de Montecarlo; en 1954 Felipe Segura se integra al grupo y en 1956 la compañía se presentó como Ballet Concierto de México. *Ibidem*.

18. Anna Sokolow (1912). Bailarina, coreógrafa y directora de ascendencia ruso-judía, nació en Nueva York ingresó como bailarina en la escuela de Martha Graham; estudio coreografía y ballet con Louis Horst y Margaret Curtis; en 1939 fue invitada a México por Carlos Mérida y vino a bailar con el grupo Dance Unit. Después, vendría regularmente a México. Véase: Anadel Lynton, *Anna Sokolow. Cuadernos del Cenidi-Danza*, núm. 20, 1988 y Horst Koegler, *op. cit.*, p. 386.

19. Amalia Hernández (1918). Bailarina, coreógrafa, maestra y directora mexicana. Estudió en la Escuela Nacional de Danza, con Hipólito Zybín, Gloria Campobello y Tessy Marcué; danza moderna con Waldeen y regional con Luis Felipe Obregón y Armado López. Estuvo en el Ballet Moderno de México (1952) bajo la dirección de Waldeen; tomó la dirección del mismo en 1953 y cambió completamente el repertorio, ahora dedicándose a la danza folklórica; fundó el Ballet de México en 1952 con bailarinas de la ADM; en 1959, se convirtió en la directora del Ballet Folklórico de México. Kena Bastien van der

Meer, "Amalia Hernández, en *Una vida dedicada a la danza. Cuaderno del CID-Danza*, núms. 4-7, 1985, pp. 16-19 y Horst Koegler, *op. cit.*, p. 201.

20. Ballet de Cámara fue creado en 1958, como una cooperativa; sus miembros fundadores fueron Nellie Happee, Tulio de la Rosa, Farnesio de Bernal, Carlos López, Clara Carranco, Madó Noetzel y Margarita Contreras. Información proporcionada por Nellie Happee.

21. La última temporada de Ballet de Cámara se realizó en el Palacio de Bellas Artes, con la colaboración del Quinteto de Jazz de Tino Contreras en el año 1963. *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, México, INBA, 1986, p. 453.

22. Ballet Clásico de México se formó en 1963, con integrantes de Ballet de Cámara y Ballet Concierto de México, como compañía oficial de danza clásica del INBA.

23. El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández fue invitado por la Dirección General de Turismo al Festival de Montreal en 1958. En las funciones se presentaron con el nombre de Ballet Moderno de México. Margarita Tortajada, *op. cit.*, p. 479.

24. La cortina metálica del Teatro del Palacio de Bellas Artes fue realizada por Tiffany sobre un diseño que representa una vista de los volcanes el Popocatepetl y el Ixtaccihuatl.

25. Para seleccionar a los integrantes del Ballet Clásico de México, la comisión técnica, formada por Nellie Happee, Felipe Segura y Ana Mérida audicionó a los bailarines para que pudieran ser contratados. Información proporcionada por Nellie Happee.

Guillermo Keys-Arenas (1928)

Bailarín y coreógrafo de fina sensibilidad, y director y maestro reconocido internacionalmente; tuvo bases clásicas, pero ha hecho coreografías, en su mayoría, dentro del género moderno, y dirige a la fecha grupos de danza folklórica.

Nació en El Ébano, San Luis Potosí, y cuando tenía apenas seis meses su familia se mudó al Distrito Federal. Algunos acontecimientos marcaron su vida emocional, como cuando conoció el mar en las playas de Mocambo, Veracruz, en 1949; desde entonces soñó con vivir a la orilla del mar. En 1958 vivió el "corfu" en la ciudad de Guatemala y en enero de 1960 en una gira con el Ballet Español de su querido amigo Roberto Iglesias "vio a los barbudos de Fidel Castro" llegar triunfales a La Habana.

Estudió con destacados maestros tanto en México como en el extranjero: con Gloria Campobello y Estrella Morales en la Escuela Nacional de Danza, donde se tituló en 1945 como maestro de danza; con Sergio Unger y Madame Nelsy Dambre; con Anna Sokolow, Xavier Francis y Marcelo Torreblanca en la Academia de la Danza Mexicana (ADM). En el extranjero, entre 1947 y 1954, con Yeichi Nimura y Lisan Key entre otros, en Ballet Arts School del Carnegie Hall; con Vladimir Oboukoff en School of American Ballet, también en Nueva York; con Alwin Nikolais en Hanya Holmes School; con Martha Graham, Louis Horst, Doris Humphrey y José Limón, entre otros, en Cometicut College School of Dance; con Olga Preobrajenska y Luvob Egorova en París y con Stanislas Idzikowsky en Londres.

Como bailarín fue miembro de las compañías Ballet de la Ciudad de México en las temporadas de 1945 y 1947; Ballet de Nelsy Dambre en las temporadas de 1949 y 1951; ADM de 1949 a 1957; Ballet Español de Roberto Iglesias; y en los Conciertos de Danza en el verano de 1953 que él mismo organizó y patrocinó.

Como coreógrafo logró sus primeros éxitos con la ADM, en la temporada que se presentó bajo el nombre de Temporada de Ballet Invierno 1949; entre las siete obras que se estrenaron se encontraban dos de Guillermo Keys: Fecundidad con música de Jiménez Mabarak y Don Juan con música de Strauss y decorados y vestuario de Julio Prieto.

En la primera temporada de Ballet Mexicano (1951), compañía de la ADM, que tuvo a José Limón como bailarín, coreógrafo, maestro y director artístico y a Doris Humphrey como coreógrafa invitada, se estrenó Suite de danzas de Keys con música de Bach y vestuario de López Mancera, entre otras coreografías.

La segunda temporada de Ballet Mexicano se realizó a finales del mismo año, y con los mismos artistas huéspedes. Keys estrenó su obra El Chueco, con música de Bernal Jiménez y escenografía de López Mancera, y fue calificada por la crítica como "el ballet más emotivo y completo" de la temporada. Se trata de una coreografía a la que Guillermo le tiene un gran cariño, basada en algunos "olvidados" de la sociedad, tema que Luis Buñuel tocaba en esos momentos en su película del período mexicano Los olvidados.

Otras obras de Guillermo Keys son Mozartiana (1951) que hizo para el Ballet de Nelsy Dambre, Tienda de sueños (1954) para la ADM, Nubes y fiestas (1957) para Ballet Concierto de México y La alborada del gracioso (1959) para Ballet de Cámara, entre otras.

Guillermo Keys incursionó en el teatro comercial, lo cual le trajo críticas buenas y malas, pero siempre obtuvo gran éxito del público.

En 1953 hizo la coreografía para la última revista musical de Cantinflas, Yo Colón, que se estrenó para la inauguración del Teatro de los Insurgentes. Comenta Margarita Tortajada que en Dance Magazine apareció una crónica diciendo que la obra era la mejor producción de ese tipo hecha en México y que allí Keys mostraba ser un coreógrafo versátil. Para el mismo teatro y ese mismo año, Keys realizó la coreografía para la comedia musical Viaja el amor. Esos estimulantes éxitos hicieron que se lanzara como empresario con los

Conciertos de Danza en el mismo teatro, donde invitó a coreógrafos como Anna Sokolow y Xavier Francis.

En 1954 presentó, para la inauguración del Teatro Virginia Fábregas, la opereta Orfeo en los infiernos de Offenbach, adaptada por Salvador Novo, con coreografía de Guillermo Keys. Esta aventura de Keys permitió que los bailarines de ballet clásico incursionaran en montajes de gran calidad, se dieran a conocer a otro tipo de público y tuvieran otra fuente de ingreso. Además esta temporada tuvo gran éxito.

Guillermo Keys obtuvo gran experiencia al dirigir la compañía folklórica de Guatemala y haberse hecho cargo por dos periodos -uno en los primeros años de los sesenta y otro de 1968 a 1973- del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández que realizaba las giras internacionales, por lo que aceptó cambiar de residencia y colaborar como maestro y director, desde 1974 a la fecha, en compañías de Australia y Nueva Zelanda, destacando su labor como director artístico del National Folklorik Festival que se lleva a cabo en la Sydney Opera House, con un promedio de 1 500 participantes, representando a más de 46 países.

Guillermo Keys, mexicano cosmopolita que aún añora un poco su país, al despertar por las mañanas se asoma a la ventana de su departamento en Sydney, Australia, y saluda al mar.

*

Pastillitas de caramelo perfumadas

Empecé a bailar desde que tuve conciencia; me acuerdo que bailaba con la música; pedía en mi casa que pusieran los discos de 38; me acuerdo que todavía me chupaba un dedo, el cual me cubría con un almohadita porque me daba vergüenza que me criticaran porque me lo chupaba; caminaba y bailaba sobre los discos, lo cual quiere decir que tenía como máximo tres años de edad.

A los siete años hice mi primer teatro de títeres, me acuerdo que recogí de la basura una jaula hecha con tiritas de bambú que la vecina había tirado, y empecé a jugar con ella, cuando me vino la idea de hacer un teatro; corrí a la tlapalería para comprar papel de china y la decoré; fui a comprar mis títeres hechos de telas muy coloridas; con la cabeza, las manos y los pies de barro pintados a mano con un alambrito que les venía de la cabeza para poderlos manipular; hice mis muebles con carretes de hilo vacíos, con cartoncillo y pasaba horas jugando con mis títeres. Venían mis vecinos y querían que les diera función; entonces decidí mejorar las instalaciones: fui a comprar un cajón de jabón vacío; de un calendario recorté una reproducción de Tenochtitlan y la puse como frontispicio del teatro; alguien hizo la instalación eléctrica con los foquitos de navidad y le pedí a mi mamá que me bordara con hilo dorado un dragón sobre una franela negra; ésa fue la cortina.

De allí en adelante la producción creció, tenía mucho éxito porque cobraba dos centavos el boleto; se llenaba el corredor donde tenía instalado el teatro; fue tan efectivo el negocio que tuve que comprar unas pastillitas de caramelo perfumadas para repartir al público durante el intermedio.

Mi nana me llevaba a las funciones en las barracas de los teatros, por las calles de Santa María la Redonda; estos espectáculos me alucinaban, eran por tandas. Había espectáculos maravillosos: un mago chino, una pareja que bailaba y que me impresionaba horrores. Yo era feliz. Allí el baile seguía siendo una parte importante. A esa edad recibía la influencia de todo lo que me rodeaba y de mi imaginación.

Mi segundo hogar

Como no paraba de bailar todo el día, llegó un momento en que mi mamá descubrió que había una escuela de danza en el tercer piso de Bellas Artes y resultó ser la de las hermanas Campobello. Me llevaron a inscribir, todavía tengo un par de zapatillas de esa época.

*Mi nana siempre me acompañaba a mis clases, tomábamos el tranvía, entonces vivíamos por la colonia Guerrero. Cada tres meses había exámenes; mi primera maestra se llamaba Evita (Duplán). Recuerdo que era maravillosa; al primer examen después de tres meses me pasaron a segundo año que porque era yo muy talentoso. Recuerdo aquellos ejercicios de *grand battement* con la rodilla doblada hacia atrás en que tenía uno que tocarse la cabeza; eso era fácil para mí, también los *splits*.*

En el segundo año me tocó una maestra que no me gustaba mucho, porque me parecía que no exigía bastante, pedía que los ejercicios se hicieran con mucha gracia y delicadeza, decía: "ahora niños pongan el piecito así y ahora con mucha gracia".

En tercer año tuve una maestra que me pareció fabulosa: Estrella Morales, la hermana de Angélica Morales, la famosa pianista. Estrella era tremenda, nos gritaba, nos insultaba, cuando no hacíamos las cosas bien; yo me asustaba pero me encantaba porque sabía que estaba aprendiendo mucho.

La carrera era de ballet clásico, pero con un currículum muy completo porque incluía danzas, baile regional mexicano, cosas de tipo internacional porque entonces se preparaba al bailarín para tener un sentido de estilo; bailes rusos, español, castañuela, *tap*; en fin, todas las cosas de carácter, que son de folklore internacional.¹ Me parecía estupendo.

Los maestros salían preparados para enseñar todo eso. Había un festival en Bellas Artes de fin de año; de esa época conozco gente como el maestro Ricardo Cedillo que era encargado de electricidad en el foro de Bellas Artes; al maestro Jenes, encargado de la tramoya. De modo que Bellas Artes se convirtió en mi segundo hogar desde esa edad.

Entre las ecuaciones y los entrechats

En aquella época el baile no era una carrera y menos aún para un niño. Las mamás pensaban que era horrible que sus hijas fueran a aprender baile para luego enseñar las piernas en los teatros; las mandaban para que fueran graciosas; y a los niños, con muy pocas excepciones como yo, no los mandaban a la escuela de danza porque eso era para maricones.

Que yo recuerde en mis años de escuela fui el único niño; tengo por ahí una fotografía de un festival de fin de año; estoy con mi blusa rusa bombacha de seda con mis pantalones cortitos y mis zapatillas, con todas las niñas, que iban de tutú.

Cuando terminé la primaria, en casa decidieron que tenía que escoger una carrera. No sé cómo pero el año siguiente estaba estudiando comercio y al siguiente para contador público y auditor en la Escuela Bancaria y Comercial, que estaba entonces en Palma, era una carrera de siete años. Como en casa no había ninguna tradición de tipo intelectual o artístico (era una familia de clase media) no hubo nadie que pudiera saber mis posibilidades como bailarín profesional; mi mamá lo hizo para darme gusto, porque me gustaba el baile. Mi padre no estaba en contra pero pensaba que era nada más para pasar el rato; él era empleado de la compañía de petróleos cuando estaba en manos de los americanos; durante la expropiación del petróleo la compañía lo mandó a Venezuela, de modo que salía con frecuencia, así que no influyó mucho en mi educación durante la infancia.

Estuve estudiando, en general con muy buenas calificaciones, los tres primeros años pero en el tercer año dio la casualidad de que caminando por la calle de Palma al salir de la Bancaria crucé hacia lo que era el Centro Mercantil, que ahora es un hotel, allí en 16 de Septiembre, y de pronto me di cuenta de que la señorita Nellie Campobello estaba mirando uno de los aparadores; el aparador donde se exhibía la ropa interior de dama en encaje. Me identifiqué y me dijo: "Qué gusto, cómo se ve que ha crecido porque usted hizo danza cuando era

joven ¿por qué no viene a hacer un poco de ejercicio en su tiempo libre, ahora que ya tenemos formado el Ballet de la Ciudad de México?".

Poco después, de la Escuela Bancaria me iba a Bellas Artes, llegaba a las seis, me calentaba haciendo mis piruetas y mis *entrechats* antes de que llegara la compañía, me entrenaba con ellos de siete a nueve y corría a la casa como la Cenicienta, antes de que dieran las diez porque todavía tenía que hacer mis tareas de la Bancaria.

Ese año más o menos pude llevar a cabo la combinación de ambas actividades aunque reprobé dos materias. Pero el cuarto año fue la locura, porque mis ecuaciones de tercer grado de cálculo infinitesimal eran pésimas, mientras que mis piruetas y mis *entrechats* iban mejorando.

El director de Escuela Bancaria y Comercial, un señor muy elegante y distinguido, don Agustín Loera y Chaney, me llamó a la dirección después de unos exámenes trimestrales y me preguntó: "¿qué pasa con usted que no están funcionando sus resultados?". No me quedó más remedio que confesar que estaba viviendo una doble vida. Me dijo: "Pues tiene usted que escoger entre ser un buen contador o un buen bailarín, pero no puede ser la dos cosas".

¡Madre mía! por una semana se me fue el apetito, no podía dormir, me sentía de lo más miserabile. Una noche estaba en el estudio de danza, observando un ensayo, cuando vino la luz; de pronto sentí como si la niebla empezara a disiparse. Pensé "Esto es mi vocación y lo que he querido ser siempre". A mí nadie me había dicho lo que era el ballet. Yo veía en el periódico fotografías del *Ballet Theatre*, que había venido por aquella época, veía fotos y las recortaba, no sabía lo que quería decir ballet. Sentado ahí me di cuenta de que ése era mi futuro. Así, cargado de emoción, corrí a la dirección y le dije a la señorita Nellie: "Quiero ser bailarín" y lloré en su hombro.

Llegó la hora de ir a casa; aclaré la voz y dije: "Yo quiero ser bailarín..." Drama, drama, drama. Pero insistí y no hubo más remedio... Terminé ese año en la Bancaria con unos resultados desastrosos. Esto sucedió en noviembre; en

abril del año siguiente, debe haber sido en 1945, hice mi debut con el Ballet de la Ciudad de México.

Me acuerdo mucho de las coreografías de la señorita Gloria Campobello, creo que ella fue una gran creadora; después de que tuvo unos entrenamientos con Vincenzo Celli, que fue uno de los discípulos predilectos de Cecchetti, se fue a Nueva York y tomó clases con él; cuando regresó había logrado una fabulosa afinación en su danza. No es que con el tiempo idealice uno a las personas, pero creo que ella fue una gran bailarina; como coreógrafa creó obras increíbles como *Umbral*, uno de los más extraordinarios ballets que haya yo conocido. Todos estos ballets tenían escenografías de José Clemente Orozco; las coreografías eran extraordinarias, con un concepto universal y un toque muy mexicano que podían presentarse en cualquier parte del mundo, producciones de una calidad profesional y artística tan extraordinaria que todavía las recuerdo claramente. La señorita Nellie también era una bailarina extraordinaria; ella hizo coreografías como *Vespertina* y una muy mexicana llamada *Ixtepec*, basada en los temas del istmo de Tehuantepec, con escenografía y vestuario de Carlos Mérida. Ella bailaba y era impresionante lo que hacía con esa personalidad y esa belleza increíble.

Mi debut con Ballet de la Ciudad de México fue mi iniciación profesional; soy muy afortunado porque no me puedo imaginar detrás de un escritorio, triste y amargado. El director de la Bancaria, don Agustín Loera, me ayudó en esa difícil decisión de escoger entre ser bailarín o contador público.

La Escuela Nacional de Danza, como quiera que sea, ha sido un semillero de muchísima gente: maestros y alumnos que han hecho una carrera distinguida tanto en México como en otros países.

Mis becas

En el año de 1947 cuando vinieron Dolin y Markova con el Ballet de la Ciudad de México, Dolin otorgó tres becas a Salvador (Juárez), Felipe (Segura) y a mi

para que fuéramos a estudiar seis meses a Nueva York, al Carnegie Hall, en el Ballet Arts School.

Ése fue mi primer viaje fuera de México; no teníamos dinero para los gastos: la beca consistía únicamente en las clases, así que nos lanzamos a conseguir dinero; nos fuimos en autobús cinco días y cinco noches sin parar hasta llegar a Nueva York. Llegamos el 23 de diciembre y el 24 amaneció la ciudad completamente blanca; fue primera nevada que vi.

Al siguiente año recibí una beca de la *Rockefeller Foundation* que se había otorgado a artistas de todas las ramas, a Emilio Carballido, a un arquitecto mexicano, y a Felguérez. Para mí fue estupendo poder ampliar mi panorama de la danza. Iba no sólo a clases técnicas en *Ballet Arts School* o el *American School of Ballet* con Hanya Holmes y muchos maestros, sino también iba a toda clase de espectáculos en donde la danza estaba incluida.

Dos años después tuve mis primeras becas en Europa. El gobierno francés me dio una beca para estudiar un año en París, y el gobierno de México otra para estudiar tres meses en Londres en el *Sadler's Wells Ballet* que fue después el *Royal Ballet School*; en París estuve estudiando con madame Proebrajenska.

Después Mary Skeaping, *ballet master* del *Sadler's Ballet*, cuando estaba en Estocolmo el Teatro de la Ópera me invitó. Me gasté el dinero de mi pasaje a México y en lugar de quedarme tres semanas me quedé tres meses. Fue toda una experiencia; tomaba clases, observaba ensayos, iba a museos y hasta monté una coreografía.

Una época en la que se bailaba con el corazón

Después de mi primera beca a Nueva York estudié con Sergio Unger y con Madame Nelsy Dambre, ambos de gran influencia para las generaciones de ballet. Fue ella quien entrenó a gente del calibre de Lupe Serrano. Entre que hacíamos funciones con la escuela de Madame Dambre y entre que Sergio Unger empezó a organizar Ballet Concierto, gente de mi generación comenzó a esparcirse por distintos lados. Cuando volvimos de Nueva York, brillantes por

el mejoramiento de nuestra técnica clásica, el único trabajo disponible fue con la Academia de la Danza Mexicana que acababa de ser fundada por el maestro Carlos Chávez; Anna Sokolow estaba montando las coreografías de la temporada de ópera internacional. Ana Mérida era la directora y ahí estaba muy chamaquita Rocío Sagaón,² que se convirtió en una de las más maravillosas bailarinas de danza moderna, y Elena Noriega,³ un caso excepcional de una muchacha que ya había empezado tarde, pero que también tenía esa vocación natural.

El movimiento de danza empezó a tener incremento, surgieron muchas personas que se unían a la danza por motivos frívolos no porque fuera una vocación sino porque era una actitud intelectual o una frivolidad para exhibirse y decir "yo soy artista"; claro ahí encontrabas de todo: lo bueno y lo malo. Había elementos como Elena Noriega de una sensibilidad extraordinaria que, por instinto, igual que muchos de nosotros, enseñó coreografía antes de que se hubiera creado en el mundo de la danza el concepto de composición, clases de composición de danza, que es coreografía.

Elena hizo coreografías maravillosas como *El invisible*, con escenografía de Miguel Covarrubias; también *Tierra* que fue otro ballet maravilloso; era una intérprete fabulosa a pesar de que había empezado tarde; tenía sus limitaciones técnicas pero era bailarina por naturaleza igual que Rocío, que mejoró técnicamente a un punto extraordinario. Mi primera experiencia en danza moderna fue cuando Anna Sokolow estaba en la Academia de la Danza Mexicana.⁴

Con Anna Sokolow empecé a descubrir las posibilidades de la danza moderna y me tomó algún tiempo; fue cuando en la siguiente temporada de danza moderna entre todas esas disidencias, guerras civiles, intrigas políticas que sufrimos, se logró hacer una temporada en la que monté mi primera coreografía oficial, *Fecundidad*⁵ con percusiones e influencia del bailarín Yeichi Nimura, un maestro japonés que teníamos en *Carnegie Hall* en *Ballet Arts School*, en

esa misma temporada hice el *Don Juan* de Strauss; allí empecé a desarrollar la coreografía.

Llegó Miguel Covarrubias a hacerse cargo del Departamento de Danza;⁶ trató de unificar a todos los grupos que andaban desbandados y peleando entre sí; fue cuando realmente surgió la época de oro de la danza moderna mexicana; era una época en que diferentes artistas de los distintos medios estaban muy unidos; cuando había una fiesta que los bailarines organizaban, ahí estaban los músicos, los actores, los escritores, los cantantes de ópera, los escenógrafos. Fue cuando se comisionaron cantidad de obras a nuestros compositores mexicanos; escritores, como Emilio Carballido, creaban algunos libretos; los escenógrafos también hicieron cosas maravillosas. Fue una época muy creativa en la que se bailaba con el corazón porque tenía una necesidad de bailar para expresarse; nuestra técnica era muy limitada hasta que llegó realmente a darnos un tremendo empujón y a levantar el nivel técnico Xavier Francis, por quien tengo un gran respeto; en lo personal influyó muchísimo en mi técnica.

Realmente no eran los grandes bailarines técnicos, pero la necesidad de bailar; no como ahora que se ha vuelto algo comercial porque los bailarines pueden vivir haciendo *shows* en la TV, en los cabarets, en los *night clubs*. Se lanzan a aprender técnica clásica, técnica moderna y al rato están en el *show* con mucha lentejuela pero la gente debería de bailar con su corazón, con sus entrañas porque es una necesidad y no porque sea algo que les dé oportunidad de exhibirse.

Si pensamos un poquito en los repertorios que había, en los elementos que bailaban, creo que se ha perdido mucho eso. Teníamos que ensayar en condiciones de lo más primitivo, empezando por la famosa ex iglesia de San Diego, ensayando en medio del frío y de la humedad,⁷ ahora tienen unas instalaciones fabulosas y míralos a la greña, peleándose; no crean, no danzan con el alma, con el corazón ¡Qué barbaridad!

Después de mi incursión en la danza moderna volví a integrarme al ballet clásico. Esta vez a través de Ballet Concierto. Allí hice también muchísimas

coreografías pero la influencia de la danza moderna quedó muy fuerte en mí; de modo de que en todas las obras que he hecho después, incluso para compañías clásicas, siempre hay esta tendencia moderna.

Tuvimos la oportunidad, con algunos elementos de la ADM cuando estaba Miguel Covarrubias, de ir becados los veranos a la escuela de danza en Connecticut; fue allí donde conocimos a Martha Graham, a Louis Horst y a alguien que me influyó mucho, Doris Humphrey. Tomé clases de coreografía con ella y también repertorio; bailamos *Pasacalle*⁸ creo que fue en 1951.

Doris Humphrey me vino a aclarar lo que yo por instinto había estado haciendo; esa necesidad creativa en la que ella insistía que es muy importante; es no poner pasos juntos para hacer una coreografía sino motivar todo.

Teatro comercial

Después de la Academia de la Danza, vino la época en que me metí al teatro comercial; me invitaron los empresarios del Teatro de los Insurgentes a que hiciera la coreografía del *music hall Yo Colón* con Mario Moreno Cantinflas.⁹ Pensé que era algo interesante, estando ahí Julio Prieto, jefe de producción de Bellas Artes, que ya me conocía; me lancé a hacer coreografía para ese tipo de revista musical y fue una experiencia tremenda, por primera vez gané mucho dinero. Cuando me pidieron que hiciera el siguiente *music hall*, que era *Viaja el amor*, les pedí como condición que me dieran la oportunidad de presentar tres conciertos de danza, ya con espíritu del "arte por el arte". Me dejaron el teatro, organicé una compañía con elementos de danza moderna: Xavier Francis, Raquel Gutiérrez, su hermana Carmen que vino de Nueva York, Nellie Happee, Rocío (Sagaón), etcétera.

Xavier creó dos coreografías, una sobre una exhibición de danza moderna acompañada con un famoso pianista, quien improvisaba. La segunda coreografía que le encargué fue *El muñeco y los hombrecillos*; la música era creada por los mismos personajes que tomaban parte; Arnold Belkin hizo la escenografía. Después, como supe que Anna Sokolow iba a estar de vacaciones en México, la

invité para que, como algo extra, aprovechara unas horas para hacer una coreografía. Nos escribimos, me dijo que sí. Montó *Suite lírica* de Alban Berg. Me dije: "como está aquí en plan de vacaciones le pago sólo su coreografía". ¡No qué va!, resultó con que tenía que pagarle gastos de cada día, y unos gastos tremendos, con lo que yo no contaba; no esperaba que ella me hiciera eso.

Unos años después montó la coreografía en Nueva York diciendo que era presentada por primera vez. En seguida escribí a *Dance Magazine*; les mandé una copia fotostática de la carta de Anna en la que me especificaba que ella iba a crear este ballet para mí.

Por otro lado, cometí el error de contratar a la Orquesta Sinfónica para que tocara *El chueco*, porque pedí permiso a Bellas Artes para poder presentarlo. Pero como no sabía nada de administración, el representante de la Orquesta Sinfónica me dio un precio por la orquesta y resultó que era para una función y nosotros dimos dos; además regalé cantidad de boletos de cortesía; gasté más dinero de lo que gané. Ese día juré que jamás iba a tener una compañía propia. Los pobres bailarines quedaron muy descontentos porque lo hicieron por ganar dinero y yo esperaba pagarles. Me quedé tan en la calle que tuve que pedirle a mi mamá que hipotecáramos la casa, porque estaba endeudado hasta más no poder. Ese fue un año espantoso, al tener que pagar cada mes la hipoteca.

Al año me invitaron a hacer la coreografía *Orfeo en los infiernos* para la inauguración del nuevo Teatro Fábregas.¹⁰ También allí llevé bailarinas, como Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Armida Herrera, Gloria Contreras, y bailarines como Felipe Segura, Tell Acosta, Carlos Gaona; elementos de primera haciendo este tipo de teatro ya más comercial, más popular; claro que con escenografías fastuosas y cantantes de primera. De modo de que les pedí un adelanto para poder pagar el resto de la hipoteca.

Roberto Iglesias

Una época importante para mí fue cuando me uní al ballet de Roberto Iglesias. El fue un caso extraordinario, podría escribir tres novelas sobre su vida.

Roberto hubiera querido ser torero y su vocación por el teatro se canalizó hacia el baile flamenco.

Cuando Roberto trabajó con Sol Hurok me llamó para que me uniera yo como codirector y coreógrafo. Me reuni con él en Puerto Rico, bailábamos en *night clubs* de primera. Era fabuloso tener que aprender a bailar con el público cerca y tener la fuerza suficiente para que dejara de beber y comer; el programa variaba muy poquito de lo que se presentaba en los conciertos; así que era de calidad.

A Roberto lo laureó la prensa como el más extraordinario bailarín de flamenco; además por su concepto de su coreografía que había salido del lugar común, con un equipo extraordinario, bailarines, escenógrafos y músicos.

Fue maravilloso estar en La Habana cuando Castro bajó de la montaña. El último día del año sólo tuvimos un *show*. Por ahí de las ocho de la mañana el ruido no se aguantaba. Andaban persiguiendo a los allegados de Batista. Al atardecer empezaron a bajar los barbones; Castro no bajó sino hasta tres días después. Las cinco semanas que nos quedaron no pudimos trabajar pero el gobierno que llegó nos dio *living allowance* para cubrir esas seis semanas que teníamos programadas. Fue una de esas experiencias extraordinarias.¹¹ En México dejé la compañía de Roberto.

Otra experiencia fue como director de la compañía de ballet clásico en Guatemala; dos años después me invitaron a dirigir el ballet folklórico de ese lugar. Me dediqué a hacer investigación en las provincias, además de darles entrenamiento. Me pasé un año en Guatemala.

Ven y dale una pulidita al espectáculo

Amalia Hernández me insistía en que fuera a ver su espectáculo; por fin un día fui y le dije: "Mira ¿por qué esa niña tiene el tocado diferente? ¿por qué no aprovechas para que se integre la escenografía y la coreografía?" y me contestó: "Guillermo ven y dale una pulidita al espectáculo"; dos semanas tomó poner a la compañía con vestuario, con maquillajes, luces, con todo. Cuando acabé dijo:

"Haz lo mismo con la compañía residente". Cuando estaba con la residente, la primera compañía ya estaba cometiendo errores. Entonces me dijo: "¿por qué no vienes a trabajar de tiempo completo?".

Trabajé con ella como año y medio pero luego le pedí mejora de condiciones en sueldo, en créditos, y que reconociera a sus colaboradores. No nos pusimos de acuerdo. Renuncié y durante cinco años estuve haciendo *free lance*.

Tomé clases de arte dramático con Seki Sano. Él quería que me concentrara más en la dirección, pero le dije "No, primero quiero como actor", ya después me concentré un poco más como director de teatro. Fue una experiencia fabulosa; él fue un maestro extraordinario, genial, muy estricto, que no cedía a ninguna otra razón más que a sus principios de tipo profesional. Aprendí muchísimo y me dejó marcado para el resto de la vida.

Hice *La buena mujer de Se-Chuan* durante el año olímpico, monté la coreografía y actué en esta obra de Brecht que dirigió Xavier Rojas; con Sonia Amelio hice el drama *pop* que dirigió Jodorowsky, quien creó personajes tanto para Sonia como para mí. Gocé muchísimo esa etapa. Después, me llamaron para suplir a un actor que se había enfermado en la compañía de teatro de la Universidad de Veracruz con Montoro que dirigía *La posadera*.

En fin, tuve algunas experiencias como actor, que me sirvieron para mis coreografías y para poder sacar más de cada bailarín. Ese fue otro aspecto de mi carrera.

Quiero que vuelvas conmigo

Amalia me llamó una mañana, después de haberme encontrado en el año olímpico en toda clase de espectáculos. Me dijo "Guillermo, de toda la gente que he tenido tú eres el único que puede arreglárselas con esta compañía de 80 bailarines, músicos y cantantes en gira, quiero que vuelvas conmigo". Le pregunté: "¿Qué hay del sueldo, de los créditos?". "No hay problema", contestó.

Volví con ella y fue fabuloso encontrar gente que pudiera viajar sin que creara problemas, y con una compañía formada por elementos tan diferentes. .

Esta compañía que viajaba fue como una gran familia, tenía los problemas naturales de una familia, pero daba unas funciones extraordinarias. Ellos aprendieron y comprendieron que valía la pena lo que yo les pedía, que si me daban una función buena no había necesidad de llegar tan temprano al teatro, si querían ir a una recepción después de la función y si se desvelaban tenían que darme una buena función al otro día y si no, no irían a la recepción o de excursión a visitar los lugares interesantes de cada país que visitábamos.

Realmente logramos tener un gran sentido de unidad en la compañía, las funciones era excelentes y la gente respondía, sobre todo, en las giras de *one night stand* con Sol Hurok, que eran largas y pesadas, pero estaba todo tan bien organizado que no había problema. Lo más emocionante era ver que al final había ovaciones de pie del público en todos lados: en Europa, en Estados Unidos, donde quiera que fuéramos.

En el último año me enfermaba muchísimo. Cuando regresaba a México de una gira larga, mi garganta empezaba a infectarse. Tenía que ir a ver al especialista, quien terminó por decirme que me había vuelto alérgico a la contaminación de México.

Vivir frente al mar

Como cada año íbamos a San Francisco pensé en la posibilidad de quedarme a vivir allá, pero fuimos a Australia y me enamoré completamente de Sidney: la gente saludable, un país saludable y joven, en el que se está formando la cultura y la historia en estos momentos.

Cuando llegué allá inmediatamente me ofrecieron trabajo. La directora de la compañía de danza *The Sidney Dance Company* vino a ver nuestro espectáculo, me la presentaron, ella conocía mis antecedentes y me pidió que fuera a dar una clase a la compañía; después de la clase me preguntó si quería trabajar permanentemente con ellos; le dije de inmediato que sí, pero que no podía dejar

al Ballet Folklórico ahí mismo, porque había que hacer la gira a Estados Unidos y Europa, y preparar a mi asistente antes de poder volver. Le pareció bien. En ese tiempo logramos conseguir una beca del *Australian Council* para cubrir todas las giras. Así es de que el año en 1974 regresé a Australia.

Fue muy triste tener que renunciar al Ballet Folklórico; precisamente se los anunció en una fiesta sorpresa que organizaron para mi cumpleaños.

Llegué a Australia en 1974 y por dos años fui el maestro de ballet de la compañía; al mismo tiempo, el *Australian Council* me mandó a trabajar por cortas temporadas a otras compañías de las distintas ciudades; así que luego esas compañías me invitaron a regresar; también en Nueva Zelanda me invitaron a dar cursos en las escuelas de verano y a hacer coreografías para el Ballet de Nueva Zelanda. Empecé a hacer *free lancing* y coreografías para la compañía de ópera. Entrené a los estudiantes de la escuela de arte dramático e hice coreografías para la compañía de teatro de Sidney. En fin, he hecho toda clase de actividades.

Cuando me fui a Israel por un contrato de seis meses como maestro de danza y repetidor, solicité mi visa permanente en Australia y allá sigo; ahora una de las cosas que toma mucho de mi tiempo, aparte de las compañías profesionales clásicas en las que doy clase, es el *Shell National Folklorik Festival* que tuvo origen en la inauguración del Teatro de la Ópera en 1973. Cuando hubo uno de esos conciertos creados con los grupos étnicos, la compañía de Petróleos Shell dio su subsidio para presentar, en producciones profesionales, conciertos con música, danza, canto y los trajes regionales de cada comunidad, entusiasmándoles para que conservaran su cultura.

En 1978, los que estaban a cargo de la dirección y la producción me invitaron a trabajar con ellos. En 1979 me convertí en productor y director; tengo que audicionar los grupos, seleccionarlos, darles entrenamiento cuando veo que hay algunos aspectos que pueden mejorarse y aconsejarlos para que presenten mejor sus cuadros. De modo que desde 1978 a la fecha, el nivel se ha elevado.

Me ha dado una gran experiencia el tener que mezclarme con gente de todo el mundo, porque necesita uno desarrollar un gran sentido de diplomacia y a la vez paciencia; y una vez que se dan cuenta de que trata uno de ayudarles y de que es posible mejorar su estándar entonces le conceden a uno gran respeto. Me quieren mucho, me admiran porque siempre estamos motivándolos para que mejoren. Se trata de grupos autóctonos, pero son *amateurs* y conservan su cultura como parte de su vida de todos los días.

De modo que el festival se ha convertido en una gran institución, al grado de que ahora también se repite en las capitales de los estados. Así que me tienen viajando durante todo el año. Eso me mantiene muy ocupado. Estoy muy contento en Sidney viviendo frente al mar.

*

Este escrito se redactó a partir de las siguientes fuentes orales:

- Anadel Lynton entrevista a Guillermo Keys en diciembre de 1987.

Transcripción Alejandrina Escudero.

- Alejandrina Escudero entrevista a Guillermo Keys el 25 de abril de 1995.

Transcripción Alejandrina Escudero.

Notas

1. Las materias que impartían en la Escuela Nacional de Danza eran: 1er. año: Rítmica musical y Técnica de la danza clásica; 2º año: Danza regional, Danza española, Rítmica musical, Técnica de la danza clásica y Danzas orientales; 3er. año: Técnica de la danza clásica, Mexicano, Danza regional, Danza moderna, Rítmica musical, *Tap*, Acrobático y Bailes internacionales; 4º año: Técnica de la danza clásica, Danza regional, Bailes internacionales, Danza española, Mexicano e Historia de la danza; 5º año: Técnica de la danza clásica, Danza española, Mexicano, Historia de la danza y Estética de la danza, y 6º año: Técnica de la danza clásica, Danza española, Pedagogía e Historia de la danza. Mónica Bustamante y Adriana Castrejón. *Socorro Bastida y la danza*, Escuela Nacional de Danza "Nellie y Gloria Campobello", tesis para obtener el título de profesora de danza, 1994.

2. Rocío Sagaón (1933), bailarina y coreógrafa mexicana, inició sus estudios con Nina Shestakova, fue becaria del *Connecticut College*, también de la Academia de la Danza Mexicana (ADM). Se inicia como coreógrafa en 1952 en el Ballet Mexicano con la obra colectiva *Muros verdes*. *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, INBA, 1986. p. 374.

3. Elena Noriega (1924), bailarina y coreógrafa mexicana, inicia sus estudios en 1947 en la ADM y obtiene una beca para el *Connecticut College*. Participó como bailarina y coreógrafa del Ballet Mexicano que dirigió José Limón en 1951, con su obra *Tierra* (1951). En 1952 estrena *El invisible*, en ella Rocío Sagaón interpretó La doncella; Guillermo Keys, El viento, y Xavier Francis, El fuego. *Ibidem*, pp. 367-372.

4. Carlos Chávez, director del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes (1946) apoyó la danza dentro de dicha institución y promovió la fundación de la

Academia de la Danza Mexicana (ADM) para que se dedicara a la creación, la investigación y la difusión de la danza. Guillermina Bravo fue nombrada directora y Ana Mérida, subdirectora. Anna Sokolow vino a montar coreografías en la temporada de ópera de Bellas Artes en 1948. Margarita Tortajada, *Danza y poder*, México, INBA, 1995.

5. *Fecundidad*, estrenada en 1949 por la Academia de la Danza Mexicana, coreografía de Guillermo Keys, y arreglo y percusiones de Carlos Jiménez Mabarak. *50 años, op. cit.*, p. 363.

6. Miguel Covarrubias estuvo al frente del Departamento de Danza del INBA de junio de 1959 a diciembre de 1962. Como funcionario y artista aprovechó la situación que encontró en esos momentos en el Departamento a su cargo para transformar la danza mexicana. El apoyó la creación de una "danza nacionalista con tendencia revolucionaria e indigenista, tomando el camino de la pintura y música..." Véase Margarita Tortajada, *op. cit.*, pp. 208 y ss.

7. La ADM tuvo su primera sede en el exconvento de San Diego ubicado en la calle de Dr. Mora 7, al lado poniente de la Alameda de la ciudad de México; después en Hidalgo 61; más tarde en el Auditorio Nacional y en la actualidad en la calle de Xicoténcatl, en Coyoacán.

8. *Pasacalle* (1938) considerada una de las más destacadas obras de Doris Humphrey fue presentada en 1951 en el Palacio de Bellas Artes por el Ballet Mexicano, dirigido por José Limón, con escenografía y vestuario de Antonio López Mancera. *50 años de danza...*, *op. cit.*, p. 371.

9. *Yo Colón* con la participación y dirección de Mario Moreno Cantinflas se estrenó en 1953, para la inauguración del Teatro de los Insurgentes "al estilo de las viejas revistas"; la coreografía la realizó Guillermo Keys y el decorado Julio

Prieto. Ese mismo año se presentó la revista *Viaja el amor* con el mismo reparto que la anterior; también se organizaron unos recitales de danza encabezados por Guillermo Keys, con obras del mismo, de Anna Sokolow y de Xavier Francis. *El Teatro de los Insurgentes*, México, Ed. El Milagro, 1993.

10. En 1954, "la opereta *Orfeo en los infiernos* de Offenbach, adaptada por Salvador Novo y con coreografía de Guillermo Keys, se estrenó para la inauguración del Teatro Fábregas, con los mejores bailarines de la época: Laura Urdapilleta, Felipe Segura, Nellie Happee, Armida Herrera, Carolina del Valle, Cora Flores, Carlos Gaona, Tell Acosta, Déborah Velázquez, Sonia Castañeda y Francisco Araiza, entre otros". Margarita Tortajada, *op. cit.*, p. 370.

11. Véase Alejandrina Escudero, "Roberto Iglesias", en *Una vida en la danza. Cuadernos del Cenidi-Danza*, núm. 30, 1995, pp. 89-91.

Nellie Happee (1930)

Bailarina, directora de varias compañías, maestra y destacada coreógrafa mexicana; a partir de la danza clásica ha querido hacer una danza que corresponda a su tiempo y expresarse en ella sobre aquello que le atañe y le conmueve como individuo y como miembro de una sociedad.

Nació en el Distrito Federal de padre de origen holandés y madre mexicana; hizo sus primeros estudios de danza con Nelsy Dambre, con Estrella Morales y en la Escuela Nacional de Danza (END). Guillermo Keys, su compañero en esta escuela y único varón de esa generación, la recuerda: "Ahí conocí a una niña con ojos tan grandes como sus largos caireles... Esa niña era Nellie Happee".

También estudió ballet en Los Ángeles con Bronislava Nijinska de 1946 a 1950; danza moderna, con Xavier Francis como becaria de la Academia de la Danza Mexicana (ADM) de 1951 a 1955; ballet, en París, con Luvob Egorova, Olga Preobrajenska y Olga Morosova, como becaria del Instituto Francés de América Latina de 1955 a 1957; el curso para maestro de ballet del Royal Ballet School en Londres en 1956; ballet, en el American Ballet Center y American Ballet Theatre en Nueva York de 1961 a 1963; estudios metodológicos de la Escuela Cubana de Ballet de 1976 a 1977; y entre 1980 y 1991, cursos anuales para maestros de la Royal Academy of Dancing.

Bailó como solista en el Ballet de Nelsy Dambre en los teatros Iris y de Bellas Artes de 1949 a 1950; como solista del Ballet Mexicano (ADM-INBA) en el Palacio de Bellas Artes en obras montadas por José Limón, Doris Humphrey y Guillermo Keys, entre otros, de 1951 a 1955; como primera figura en los Conciertos de Danza de Guillermo Keys en el Teatro de los Insurgentes, con Anna Sokolow y Xavier Francis como coreógrafos en 1953; como solista en Orfeo en los infiernos, en el Teatro Fábregas, coreografía de Guillermo Keys en 1954; bailarina huésped en San Salvador con la obra La

Cenicienta en 1958; en las temporadas de Ballet de Cámara en los teatros de Bellas Artes, del Bosque y Auditorio Nacional, y en Celaya, Morelia, Acapulco y Torreón de 1959 a 1963; con el Ballet Independiente en el Teatro del Bosque, en las Olimpiadas Culturales en 1968 y en la primera temporada del Ballet Clásico 70 en 1970.

Nellie Happee, además, cubre una amplia labor en la enseñanza y en la dirección; en este último rubro destacamos la fundación y dirección, con Tulio de la Rosa, de Ballet de Cámara de 1958 a 1963, grupo que impulsó la danza clásica contemporánea; miembro fundador del consejo técnico directivo de Ballet Clásico de México del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de 1963 a 1964; asistente de dirección del Ballet Folklórico de México dirigido por Amalia Hernández de 1965 a 1967, entrenando a la primera compañía y participando en giras por varios países; directora de la Escuela del Ballet Folklórico de México de 1967 a 1972; funda y dirige el Ballet Clásico 70 de danza clásica contemporánea de 1969 a 1974, con el patrocinio de Amalia Hernández; co-directora artística de 1975 a 1978 y directora artística de la Compañía Nacional de Danza (INBA) de 1989 a 1991.

Para Nellie Happee fue de vital importancia viajar, conocer otras culturas, otras lenguas, leer, leer con avidez, ir a museos, escuchar música, para fortalecer su vida interior y crear su obra coreográfica.

Como creadora, de 1954 a la fecha, ha realizado más de 30 coreografías para grupos mexicanos de danza clásica y clásica contemporánea.

Entre sus obras podemos destacar dos de sus preferidas: Trío y Cuarteto, porque considera que la estructura y la forma que logró en ellas se acercaba más a la imagen que ella tenía en el momento de la creación.

Trío (1961) la hizo para Ballet de Cámara con música de Albinoni; inspirada en un poema de Neruda, representa instantes de su vida: "Y sangre y espiga, tierra y fuego, vivimos como una sola planta que no explica sus hojas". Fue interpretada en su estreno por Sonia Castañeda, Marcos Paredes y Nellie.

Realizó Cuarteto (1968) para Ballet Independiente, con música de Pourcell, Barber y Bonporti, y bailada en su estreno por Nellie Happee, Freddy Romero, Graciela Henriquez y Raúl Aguilar; inspirada en un poema de Rabindranat Tagore sugiere la sutil relación anímica de dos personas que tratan de romper las cadenas que a veces ellas mismas crean. Termina como la coreógrafa hubiera querido que sucediera en la vida real.

Bachianas (1969), con música de Villalobos, la hizo para Ballet Clásico de México; transcribimos un comentario que John Fealy hizo a propósito de la obra: "En Bachianas se da un sentido de la música. ¡Qué buen gusto! Sin ser una danza de 'mensaje', cuántas emociones hay aquí. Cuando los 15 bailarines forman cinco tríos y avanzan sobre una diagonal ejecutando una secuencia bastante sencilla, perfecta para este momento, se produce la danza. Nada de espirales, nada de golpes de pecho".

También hizo el pas de deux de Duetto (1971) para Ballet Clásico 70, con música de Grieg, teniendo como base temática nueve palabras: "A veces uno toca un cuerpo y lo despierta" de un poema de Homero Aridjis.

En Carmina Burana, la coreógrafa quiso captar la vitalidad en los ritmos y en los poemas. "Carl Orff utiliza formas musicales muy sencillas, yo traté a propósito de hacer una cosa sofisticada ni abstracta para poder ser fiel al espíritu de la música que es muy vital y en ciertos momentos visceral". Esta coreografía, una de las máximas producciones de la Compañía Nacional de Danza, fue comisionada originalmente para el XI Festival Internacional Cervantino y se presentó por primera vez en 1983, obteniendo 12 telones la noche del estreno.

Cocteau decía que la poesía y la danza debían caminar juntas. En las obras de esta gran coreógrafa mexicana han caminado juntas, pero además las han encauzado la expresión y la pasión de una mujer de nuestro tiempo.



Me atranqué en la puerta

Cuando estaba en el kinder siempre me ponían en los bailes; un día, le hablaron a mi abuelita y le dijeron que me metiera a estudiar baile porque, según parece, no lo hacía yo tan mal. Me llevaron a una escuela que se llamaba Alma Mexicana, allá por las calles de Guerrero; la maestra era Carmen López de Cantú. Debo haber tenido unos cinco años.

Al llegar nos recibió la maestra y yo me atranqué en la puerta. "¿No que querías venir?", me dijo mi abuelita. Sin tanto miramientos, nos alejamos un poco y me sonó tres nalgadas. Así fue como entré a la danza.

Cuando llegamos a la casa, me preguntaron: "¿Por qué no querías entrar a la clase?" si habías dicho que sí querías. Contesté: "Es que la maestra tenía los ojos así jaladitos". Y es que a mí me llevaban mucho al Lírico, al teatro de revista, y un día vi que *Fu-man-chú*¹ en uno de sus actos *partía por la mitad* a una muchacha que salía con una bata china. Cuando vi que la maestra también tenía los ojos jaladitos, quién sabe qué me imaginé, que a lo mejor me iban a cortar a la mitad, por eso me atranqué.

Allí nos enseñaban a bailar, cantar y recitar; me pusieron las puntas a los cinco años, con mis zapatitos que fueron los primeros de ese tamaño que hizo Narciso;² hasta tuvo que hacer la horma porque si ahora calzo del 20 a los cinco años tenía una miniatura de pie.

Mi familia se fue a vivir a Estados Unidos por un año, allá entré a la escuela primaria, quería estudiar baile pero vivíamos en Waukegan, que queda como a 50 millas al norte de Chicago, y ahí no había clases de baile; me tenían que llevar cada ocho días a Chicago a tomar clases de español con el maestro José Castro.

Cuando regresé, volví a la escuela *Alma Mexicana*; allí encontré a gente que hasta la fecha son mis amigos, como Martha Forte. Entré a la Escuela Nacional

de Danza; el primer año me tocó con Évita Duplán, tuve de compañeros a Guillermo Keys y a Tara Parra y salimos juntos en la función de fin de año. Al año siguiente, me tocó con Estrella Morales, que era muy estricta, me acuerdo que una vez me pegó con el palo y lloré tanto, tanto y tanto que fue y me cargó. Nunca más me volvió a pegar. Pero era una maestra excelente, tenía un carisma increíble. Ella le pidió a mi mamá que me llevara a su estudio; mi mamá le dijo que no podía pagar una escuela particular; ella, entonces, me becó. Al principio el estudio estaba ahí por las calles de Tlaxcala, hasta que por fin construyó uno en Monte Himalaya, allá en las Lomas.

Para mí, Estrella Morales fue importante porque tenía una gran cultura y una visión de la danza que realmente no creo que tuvieran muchos de los maestros de esa época. Para empezar, tenía una cultura musical poco común. Era hermana de Angélica Morales, y cuando la becaron a Alemania, Estrella, la más chica, de las hermanas también se fue; allí aprendió clásico pero también tomó clases con "las Isadoras", las seguidoras de Isadora Duncan. La música que usaba en clase no eran valsecitos sino era realmente "música". Ella era muy dinámica, vital, tan apasionada que algo de eso se nos pegó.

Después me fui con Madame Nelsy Dambre porque Estrella estaba viajando mucho. Me acuerdo que hicimos *La Cenicienta* de Alberto Flachebba³ cuando yo tenía 14 años; por primera vez que supe lo que era trabajar en equipo; las danzas las montó Madame y lo que era actuación, mi madrina Carmen Burgunder. Yo estaba muy metida, me encerraba en el salón y hacía mi pantomima, buscando la manera de interpretar el personaje; muchas veces se cambia uno el vestido pero no se mete uno dentro del papel; yo me posesionaba mucho. Laura bailaba una mazurka muy bonita, ya desde entonces tenía muchas facultades. Yo bailaba con otra niña porque no se admitían niños.

Me acuerdo que una vez Madame me había invitado a tomar clases con unas alumnas más adelantadas que tenía en su estudio, allí en San Juan de Letrán, nosotros vivíamos en La Industrial y mi abuelita estaba muy enferma.

-No te puedo llevar- me decía mi mamá.

-Déjame ir- le contestaba.

-Pero es que me da mucho miedo que regreses sola en la noche-

-Déjame ir, déjame ir...- y lloré y lloré hasta que me salí con la mía y me fui.

Así era yo.

Madame montó otras obras, luego nos dio permiso de bailar con Sergio Unger en *Aida*,⁴ haciendo de negritos; fue mi primer trabajo profesional. Empecé a tomar español con el maestro José Fernández: español y clásico al mismo tiempo, pero me decidí por el clásico. Después de eso, me mandaron a Estados Unidos.

A reaprender todo

Estuve tres años en Estados Unidos. Para mí fue muy importante esa etapa; primero, porque aprendí a trabajar. Básicamente estudié con Madame Nijinska y con Madame Bekefi.⁵ Allí aprendí a trabajar. La verdad es que cuando llegué tenía mucha fuerza en las piernas, me acuerdo que atravesaba de puntitas, una diagonal enorme, pero no sabía trabajar. Si no me hubiera gustado la danza como me gusta, la hubiera dejado porque es difícil a esa edad darse cuenta de que uno no sabe hacer correctamente ni un *battement tendu*. En aquella época uno aprendía el paso y no las etapas por las que se debe pasar; uno copiaba y ahí va. Fue la suerte que Madame Dambre tuviera muy buen braceo y un lindo pie; entonces, por lo menos, aprendí porque copiaba, pero sin saber qué músculos estaba usando. Ahí fue reaprender todo.

Si de Estrella Morales aprendí la pasión, de Madame Dambre, la entrega y de Madame Nijinska, el interés por una cultura general y una manera de moverse, vital y dinámica. Por ejemplo, había unos pasos que me encantaban porque involucraban el movimiento de los brazos y del cuerpo como en ochos, algo poco común; su manera de hacer el ataque era fuerte, como de nuestro tiempo.

Me acuerdo que teníamos clases de tipo Cecchetti. El lunes se hacía una cosa, el miércoles era día de "pensar y pegar" porque hacíamos unas combinaciones intrincadísimas, el viernes nos tocaba punta y ejercicios de equilibrio.

Todo el tiempo nos estaba diciendo que fuéramos a conciertos, museos, funciones de ballet, que oyéramos música, en otras palabras, que nos cultiváramos. También decía que había que leer, y como soy medio obsesiva, me acuerdo que me iba a la biblioteca y sacaba tres libros sobre danza para los fines de semana. Había veces que leía hasta las tres de la mañana; fue una época de efervescencia y pasión increíbles.

Cuando venían a Los Ángeles las compañías, muchas llegaban al estudio, entonces nos tocaba ver sus clases. Me acuerdo la vez que presentaron *Tema y variaciones* con Alicia Alonso; Melissa Hayden estaba en el cuerpo de baile.

Tamara Toumanova⁶ tomaba clases particulares con Madame Nijinska antes de nuestra clase y nos encantaba verla; entreabrimos la puerta y para variar como era yo la más chiquita me tocaba hasta abajo; y después entraba a la clase con el cuello torcido. Tamara tenía ciertos manierismos que queríamos copiar, entonces Madame nos decía: "*Toumanova yes, you no*". Una vez, Madame insistía en el carácter de efervescencia de un paso que era "*like champagne*" y me la creí. Entonces ella se volteó, me vio y dijo: "*No, you, ginger ale*".

Toda esa época fue muy formativa, de enriquecimiento por el lado de la danza, pero también para mi desarrollo personal, porque aquí, en México, tal vez por mi estatura las personas tendían a protegerme y allá, de alguna manera, uno se tiene que enfrentar a la vida. Por ejemplo, no podía ir a las clases que yo quería, porque estaba viviendo del otro lado de Los Ángeles, y las distancias eran muy largas.

Estudiaba en una escuela pública y les pedi a mis tutores que solicitaran un programa corto, con el cual saliera temprano para poder llegar a clase; me dijeron que eso era para los chicos que tenían necesidad de trabajar. Entonces pensé: "Dejé mi país, mi familia y todo ¿y no voy a poder estudiar lo que quiero?". Fui con el *dean* de la escuela y me mandó con la *dean* de mujeres que tenía fama de ser un ogro; llevé una botella de agua de San Ignacio, me persiné, rocié la puerta, por las cochinas dudas, y entré. Me dio un programa corto siempre y cuando conservara mi promedio que era alto. Entonces a aprender a

luchar, creo que es muy importante porque si en esta carrera uno no sabe luchar, pues no sobrevive.

Llegué a mejorar mucho mi técnica, tenía buen salto, mis 32 *fouettés* lentos, a la derecha y a la izquierda. Madame por fin se aprendió mi nombre y a veces me decía: "*Nellie, solo please*", quería que demostrara, entonces era yo la mujer más feliz del mundo; no me cambiaba por nadie porque creo que la felicidad consiste en saber lo que tienes cuando lo tienes; estaba consciente de lo que estaba recibiendo y eso me producía una sensación de felicidad.

Pero el tiempo pasaba y Madame no me metía a ninguna compañía como a los demás; cuando terminé la escuela tuve que ir a preguntarle que por qué no entraba a una compañía; me dijo que yo era buena desde el punto de vista técnico pero era muy chiquita. Imagínate aquí en México pues lo que es allá... ni hablar. Y realmente tenía una técnica fuerte, pero nada excepcional para entrar de solista a una compañía de esas. Salí de allí y me metí a llorar a una iglesia, porque para mí era todo lo que quería; pertenecer a una compañía era lo único que me importaba y lloraba y lloraba. Se me derrumbó el mundo.

Ya antes, Natalie Conlon exbailarina del Original Ballet Ruso, esposa de Oleg Tupine, cuando vio que era muy chiquita pero trabajaba mucho, me llevó con un doctor para que me diera algo para crecer. Me pusieron inyecciones, pero no crecí, sino que se me desarrolló el busto. Era un poquito tarde para crecer.

Ya había terminado la escuela y tuve que regresar a México. Cuando me despedí de Madame Nijinska me dijo: "Vas a ser una buena maestra" pero yo lo que quería era bailar en una compañía.

Estuve con Nelsy Dambre cuando bailaban en su grupo Lupe Serrano y Guillermo Keys esa época de funciones en el Iris y en Bellas Artes, pero resulta que me peleé con mi novio y me regresé a Estados Unidos. Trabajé a destajo en una fábrica de tarjetas porque no tenía dinero; trabajaba y tomaba clase con Madame Nijinska. Me acuerdo que era la primera vez que iba a Estados Unidos el *Sadler's Wells Ballet* que ahora es el *Royal Ballet*; llevaba *La bella*

durmiente, conseguí boletos y fui a todas las funciones. Cuando sentí que ya estaba curada, regresé a México.

Itaca

Lupe Serrano y yo éramos muy amigas, y un día me dijo: "Ven porque dan historia del arte", y todo eso nos encantaba, entonces entramos a la Academia de la Danza Mexicana; estábamos en el grupo que daba funciones en Bellas Artes. Había un ambiente interesante. Entré y me quedé cinco años; con el tiempo colgué las zapatillas de punta porque me jaló la danza moderna. Para mí fue muy enriquecedor, porque estaba medio desarraigada; me ayudó para retomar mis raíces.

Me tocó trabajar con el maestro José Limón, con Doris Humphrey y también con Anna Sokolow.⁷ Es curioso, estaba leyendo el otro día un artículo en el *Dance Magazine* en el que Anna, después de haber regañado a sus alumnos de Ohio, porque es tremenda, les dijo: "No es que no los quiera, pero es que quiero más mi obra".

En la Academia de la Danza me acuerdo que Anna tenía un ballet con música de Alban Berg y era, como todas las obras de Anna, sobre la guerra. Ella tenía muchísimas cualidades, sobre todo, integridad, y sigo pensando que tenía razón en lo que ella siempre decía: "Menos es más": con un mínimo de movimiento se puede decir mucho. Esa capacidad de ella para sintetizar y para buscar el gesto adecuado es muy importante.

En esa temporada, el maestro Limón montaba *Redes de Revueltas* y no le salía el final, y probaba otro final y probaba y nada; ya estábamos como a tres días del estreno y no le acababa de gustar, entonces un día llegó Doris con su bastón, y con los mismos elementos del maestro Limón hizo tres veces ta ta ta ta ta y tuvimos el final; es que la señora ¡cómo conocía el oficio para manejar los elementos! Para mí ese libro que hizo, *Art of making dances*, es excelente. Sé que no todo sigue siendo vigente pero para mí es fundamental; después uno puede romper con esas reglas, pero creo que es muy necesario conocerlas.

Todos ellos eran gente íntegra; tuve esa suerte porque creo que hay cosas que no se enseñan con lo que se dice sino con el ejemplo; con la manera de responder a las situaciones, con el comportamiento. Tenían una manera distinta de decir las cosas, pero con una integridad artística.

Haber estudiado con Xavier Francis⁸ también me ayudó mucho, aunque era sumamente exigente y, a veces, teníamos choques. Me acuerdo que una ocasión nos sentó a todos en medio círculo y empezó a preguntar a cada uno: "¿Tú por qué bailas? Había algunos compañeros que se echaban unos rollos maravillosos, como dicen los chicos de ahora. Cuando llegó conmigo: "¿Y tú por qué bailas?". "Pues porque para mí es un placer". "¿Cómo es posible que digas que bailas porque es un placer?" Por disciplina, me aguanté; al acabar la clase fui y le dije: "Sabes, bailo por placer, porque no soy masoquista; el día que para mí bailar sea un sufrimiento lo dejo, y es que no encuentro mayor placer que moverme". Claro, de ahí viene que uno se exprese a través del movimiento, pero básicamente sentir ese dominio del cuerpo es maravilloso: sentir ese dominio sobre las articulaciones, sentirse en eje, poder girar, poder saltar... No es que uno lo piense, es que uno se siente en armonía con su cuerpo y ya después uno encuentra que expresarse a través de ese lenguaje es maravilloso.

Por eso tampoco les creo cuando dicen que la danza es una carrera muy sacrificada. No estoy de acuerdo con eso, creo que poder expresarse a través del lenguaje que uno escogió es un privilegio y no un sacrificio.

La danza me ha dado muchísimo; creo que haber tenido una vocación tan definida desde tan temprana edad me marcó fundamentalmente. Eso me hizo viajar, conocer países, hablar otras lenguas, estar en contacto con personas no sólo de danza, sino de otras disciplinas artísticas, entonces realmente mi vida se enriqueció en la búsqueda. Hay un poema de Constantin Cavafis que me encanta, se llama *Itaca*. Al que sale buscando Itaca le dice el poeta: "Y si cuando llegues a ella no encuentras lo que buscas, sabio como ya eres por la experiencia adquirida durante el viaje, entonces realmente sabrás lo que significa Itaca".

Retomar el clásico

Después de cinco años con el Ballet Mexicano (ADM-INBA), pensé que quería retomar mi camino en el clásico; fue cuando obtuve la beca como maestra de danza, en realidad no la daban como ejecutante. Guillermo Keys se había ido el año anterior becado pero estaban muy renuentes a conceder becas para artistas porque, según ellos, somos muy bohemios.

En París tomé clases con Madame Preobrajenska.⁹ Mi sueño dorado era tomar clases con ella, por todo lo que había leído, pero mi reacción ya después fue ambivalente. La técnica que impartía ya no era lo suficientemente fuerte y tenía ese concepto antiguo de bailarle siempre al público. Hacía yo un primer arabesque viendo las piernas¹⁰ y ella me decía: "No, no, no: al público". Sin embargo tenía un profundo conocimiento de cómo integrar los *pas d'action* a la danza ¿dónde aprende uno eso? Me tomó tiempo apreciar la importancia de que lo que estaba aprendiendo era tradición.

Después cambié con Madame Egorova y con Madame Morosova,¹¹ la viuda de Basil. Con Egorova fue maravilloso porque me montó obras de repertorio, entre otras, todas las variaciones de *Silfides*.

Esa época también fue muy importante para mí. En vacaciones me iba a tomar los cursos de verano a Londres y a todos los festivales que podía, a Dinamarca, a Italia.

Estuve dos años en Francia, un país con una tradición muy grande, en el cual sentía que todo estaba hecho y que yo no tenía nada que aportar, me sentía al margen. Viví en París, en la Ciudad Universitaria, en la casa de México. Allí convivía con doctores, abogados y escritores; esto me ayudó a crecer. Emilio Uranga¹² nos hablaba de que al regresar a nuestro país no cometiéramos el error de buscar lo que Europa tiene sino lo que América tiene; tal vez por eso a mí no me fue difícil regresar porque estaba ávida por aportar.

Ya aquí, en México, entré al taller de Helena Jordán en el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), daba conferencias sobre historia de la danza.

Recorriamos la república y dábamos funciones. No bailaba porque engordé mucho, llegué con 42 kilos, lo más que he pesado; estaba gorda, entonces me puse a adelgazar. En eso, Ana Mérida me pidió que les diera clase a los contemporáneos y también le daba a Ballet Nacional. Ya cuando adelgacé entré a Ballet Concierto y fui a una gira a Mérida.

Un día, fueron a verme Carlos López, Margarita Contreras, Clara Carranco y Madó Noetzel y me pidieron hiciera un grupo, porque ellos estaban estudiando con Ana Castillo dentro del sistema inglés, pero sentían que ya estaban grandes y querían una práctica escénica. Lo pensé y lo pensé y, finalmente, me animé. Hablé con Tulio de la Rosa para que fuera *regisseur*, con Farnesio de Bernal para que hiciera coreografía y con Francisco Escobedo para que fuera el pianista. Entonces formamos Ballet de Cámara.

Empezamos a dar funciones y fue muy bonito porque lo formamos como una cooperativa. No teníamos nada, dábamos cada uno veinte pesos al mes y con eso se pagaba al pianista y al que daba las clases.

Queríamos hacer obra clásica contemporánea. En esa época entendía yo que teníamos que hacer algunas obras de repertorio para atraer público, pero desde que estuve en Francia sentía que, para poder expresarnos, tenía que ser a través de la obra clásica contemporánea. Teníamos otro concepto de la danza clásica y había mucho respeto por el trabajo de todos.

En Ballet de Cámara teníamos un ambiente en el que se trabajaba por una meta común. Me acuerdo que los contemporáneos que trabajaban en la compañía oficial del INBA nos preguntaban:

- ¿Cómo le hacen para que todos respondan?

- Pues creemos en lo que estamos haciendo.- les contestábamos

Todos trabajábamos en otros lados, por ejemplo, Tulio y yo dábamos clases en el Seguro Social, además entrenaba yo a la compañía oficial del INBA.

Poco a poco fue creciendo: Sonia Castañeda, Ruth Noriega, Marco Paredes, Tania Álvarez, Francisco Martínez, Maya Ramos, "Chuni" Mirna Villanueva, Alfredo Cortés... Hicimos una temporada cortita en el Teatro del Bosque.

Después, Ana Mérida nos habló porque el maestro Gorostiza¹³ quería que participáramos con la compañía oficial, pero no se arregló porque pedíamos que se nos diera crédito como Ballet de Cámara. Bailamos en el Auditorio y en algunas ciudades de la República. Fui con Ana Castillo¹⁴ para que nos uniéramos y poder dar más funciones, tener más dinero para la temporada del Auditorio. Le escribí a Gloria Contreras a Nueva York para invitarla a que viniera a montar coreografía, y también le pedimos que pusiera un anuncio para conseguir un bailarín que estuviera dispuesto a venir por dos meses con un sueldo simbólico; el bailarín que trajo fue Lawrence Rhodes.¹⁵

Nos volvieron a citar en Bellas Artes y acordamos que actuaríamos como Ballet de Cámara de Bellas Artes; les pedimos que nos ayudaran con algo para subsistir y aceptaron.

Tiempo después, el maestro Gorostiza me dijo que quería formar una compañía¹⁶ y que entrara yo a la comisión técnica. Se publicaron las convocatorias para las audiciones que hicimos Ana Mérida, Felipe Segura y yo para formar el elenco de la nueva compañía. Como era de esperarse, los que quedaron fueron en su mayoría bailarines de Ballet Concierto y de Ballet de Cámara, ya que eran los únicos que tenían experiencia profesional. Así se formó Ballet Clásico de México.

A la compañía la regía un Consejo, formado por Ana Mérida, Felipe Segura, Antonio López Mancera, Laura Urdapilleta y yo; para la primera temporada se trajo a Enrique Martínez para que fungiera como director artístico.

El primer año montamos cinco programas, se gastaba mucho y luego no había dinero para los bailarines, porque lo que querían era fantasear. Yo me sentía muy mal, porque ¿qué compañía en el mundo monta cinco programas en su primera temporada? Había choques y choques. Me retiré cuando comprendí que lo que el Consejo decidía no siempre llegaba al maestro Gorostiza en los términos que se había planteado; acabé dando las clases de Enrique, ensayando obras, montando mis obras y bailando...

Una compañía como Ballet de Cámara

Me retiré de Ballet Clásico y fue cuando Amalia Hernández me habló; yo ya no quería saber nada de danza, sino estudiar antropología. Ella insistía: "Quiero que te vengas conmigo". "Amalia, yo no sé nada de folklore"¹⁷ "No, pero si sabes dirigir, quiero que te vengas conmigo". Hablé con Guillermo Keys quien había estado con ellos y me explicó más o menos cómo estaban las cosas. Me fui a la gira por Estados Unidos y Canadá y me dejó sola con la compañía formada por 78 personas, entre bailarines, músicos, cantantes. Fue una experiencia artística y a nivel humano que no había tenido antes ¡maravilloso!

Estuve viajando por la Unión Soviética, los países escandinavos, Australia, Nueva Zelanda y un día, en Polonia, le dije a Amalia:

-¿Sabes qué siento...?

-Dime todo lo que quieras menos que te quieras ir -me interrumpió.

-Pero es que me estoy alejando de lo mío.

Cuando llegamos a México me propuso: -¿Por qué no hacemos una compañía como Ballet de Cámara? Yo, primero así atrancada, luego, me convenció. Pero no era lo mismo, porque Ballet de Cámara era una cooperativa y todos tomábamos las decisiones artísticas y en este caso no.

Me encargué de formar el Ballet Clásico 70¹⁸ y funcionó bien durante cinco años. También fui, por algún tiempo, fundadora y directora de la Escuela del Ballet Folklórico de 1969 a 1972. Lo que me gustó en Ballet Clásico 70 -y en eso Amalia fue muy generosa- es que no quería una compañía en donde nada más yo hiciera coreografías, entonces hubo muchísimas personas que las hicieron: un chileno Silva, Gloria Contreras, John Fealy, Graciela Henríquez, Job Sanders y Michael Uthoff, y no exclusivamente obras clásicas sino quise enriquecerlas con lo contemporáneo.

El olvidado asombro de estar vivos

Me gusta que mis obras se pueblen de hombres y mujeres, no de abstracciones o maniques llenos de *clichés*, que hayan perdido u olvidado el asombro de estar

vivos. En mis coreografías busco eso que me encanta: hombres y mujeres que se expresen a través del cuerpo. Cuando vi por primera vez *Revelations* de Alvin Ailey en Estados Unidos, Lawrence me llevó. Esta manera de moverse... yo sentía que los personajes tenían entrañas y eso me llegaba, ese día no quería irme a dormir y le decía a Lawrence: "Sabes, si yo hubiera hecho esa coreografía ya me podía morir al día siguiente".

Para mí, la coreografía es un medio de expresión y hay dos tipos: unas que son de encargo, que las piden a uno y otras que hago por una necesidad básica. Hay obras que he hecho que tienen como punto de partida una emoción muy fuerte, mis vivencias personales, como *Trio*, *Cuarteto* y *Encuentro*. *Trio* fue una vivencia que tuve; lo mismo *Cuarteto*, yo venía de terminar con una persona allá en Estados Unidos con la que duré siete años. Fui a hablar con Raúl Flores Canelo para preguntarle si podía trabajar con ellos; tanto él como Gladiola Orozco se portaron de maravilla conmigo. Allí eché todo, "escupí", descargué todo lo que tenía adentro. La monté en 1968 con el Ballet Independiente, con Freddy Romero, Gracielita Henríquez y Raúl Aguilar. Éramos dos mujeres y dos hombres. Gocé mucho porque participé como bailarina y como coreógrafa. Creo que lo que quería decir lo dije.

Para mí siempre es más fácil trabajar con bailarines de extracción clásica con conocimientos de contemporáneo y viceversa, o con bailarines abiertos a la búsqueda. Trabajé con Freddy Romero que era un bailarín de contemporáneo que sabía clásico, y eso es lo ideal para mí porque él tenía libertad de torso y una proyección, lo mismo Marcos Paredes; la otra era Sonia Castañeda, de extracción clásica que estuvo con Guillermina Bravo.

Además, no me da mucho por el virtuosismo, sino más bien por el enfoque, porque creo que la danza es otra cosa, y sobre todo para nosotros los mexicanos que, para llegar a los virtuosismos de otros países, nos falta mucho, creo que nos podemos encontrar de otra manera.

Carmina Burana fue un encargo; el maestro Antonio López Mancera me pidió que hiciera la coreografía, quería una versión en la que predominara la danza.

Para variar, le dije que no; que no había tiempo, que no sabía si podía contar con los bailarines. Entonces, oí la música, y la verdad es que vi todas las posibilidades que tiene, porque desde el punto de vista rítmico es muy rica. Me gustó mucho y dije: "Si voy a hacerla", sobre todo sabiendo que iba a poder contar con un contingente de varones, porque siento que *Carmina* es una obra como muy viril. Traté de hacer una coreografía en la cual pudiera sacar mayor partido de los varones de la Compañía Nacional de Danza, apoyando la danza en la actuación para crear los ambientes. Por ejemplo, en el cuadro de la taberna era importantísimo para mí apoyar a los solistas con la actuación de los bailarines, en lugar de usar a los cantantes.

Volver a empezar

Terminó Ballet Clásico 70 y tenía ganas de irme fuera del país, pero no se me hizo. Quería ir a Cuba, pero me tocó cuando hubo cambios. Me fui a Holanda para ver si me podía quedar allá; llegué en enero y las audiciones para dar clases eran en junio. Me tuve que regresar. No tenía trabajo, no tenía ni con qué pagar la renta. Fue cuestión de volver a empezar.

Quería dedicarme a dar clases porque pensaba: "Esto de la danza es como muy inseguro, prefiero dedicarme a la enseñanza". Entonces, conseguí clases en Puebla y en el Centro Universitario de Teatro. En el CUT estuve cuando lo dirigía Héctor Mendoza y fue una experiencia buenísima; era otro ambiente. Y ya cuando se estaba normalizando mi vida vino lo de la Compañía Nacional de Danza,¹⁹ entonces, la mera verdad, no quería entrar, hasta lloré. Me convenció el equipo cubano,²⁰ porque me decían: "¿Cómo es posible que nosotros vengamos de nuestro país para ayudar y tú no quieras ayudar al tuyo?"

Entré a la comisión artística. Siento que al principio las asesorías que nos enviaban fueron fructíferas porque nos dieron pautas para el manejo de una compañía profesional, el funcionamiento interno, la distribución de tareas, de responsabilidades, de organización, y eso es importante para obtener mejores resultados y rendimientos. En un principio, enviaron buenos maestros y

ensayadores; además, creo que fue de gran importancia aprender la metodología cubana en clases prácticas y teóricas. Uno después puede adoptar, modificar o subrayar ciertos aspectos, pero se cuenta con una base de la cual partir. El estudio de la metodología me aclaró muchas cosas. Creo que lo ideal es hacer lo que han hecho todas las escuelas del mundo, incluyendo la cubana: asimilar primero una o varias técnicas y, después, seleccionar lo que convenga al país para que la enseñanza que se imparta corresponda a la idiosincracia, a la estructura física, a las condiciones climáticas y circunstanciales de ese país determinado y de sus habitantes.

Creo que la Compañía Nacional de Danza es el resultado del trabajo de muchas personas; a lo mejor hemos tenido fallas en un sentido, pero ha habido aportaciones en otro. Los chicos, ahora, no se dan cuenta de todo lo que se logró en esa época. A mí, finalmente, me da mucho coraje por ejemplo cuando le tiran en los periódicos al Ing. Vázquez Araujo,²¹ porque la verdad, sí, es ingeniero en minas, pero hizo más por la Compañía que mucha gente del medio de la danza.

En la Compañía llegó un momento en que llevaba yo el *regisserato*, daba clases, ensayaba, asistía a las juntas y hacía coreografías. Otra vez lo mismo, y no me hubiera importado; pero a veces sentía que los mexicanos no podíamos realmente decidir lo que queríamos para la Compañía, ni llevarla por donde hubiéramos querido y llegó el momento en que dije: "Mejor me retiro" y me retiré. Pero creo que esa etapa, como todas, como la vida misma, fue muy difícil pero enriquecedora; nada es blanco o negro.

Siempre he admirado a las personas que le dicen sí a la vida; quisiera considerarme una de ellas. En el terreno afectivo, cuando me he aventado, me he aventado y, a veces, me ha ido como en feria, pero lo viví. Ahorita ya me volví cobarde. Me acuerdo de que una vez Amalia Hernández me dijo: "Vas a tener tranquilidad cuando seas grande, entonces ya no vas a tener inquietudes". En un sentido, creo que tenía razón, ya no tengo esas inquietudes y, a veces, las extraño porque son importantes para tomar impulso y a mí me ayudan a la

creación, pero si uno ha vivido, uno ha acumulado alimento para días futuros, para cuando ya no tiene uno esas vivencias.

Acepto que soy apasionada, y que esto en ocasiones me trae problemas, lo prefiero, porque "aquél que se pierde en su pasión ha perdido menos que aquél que pierde su pasión".

*

Este escrito se redactó a partir de las siguientes fuentes orales:

- Felipe Segura entrevista a Nellie Happee el 15 de octubre de 1985.
Transcripción de Felipe Segura.
- Felipe Segura entrevista a Nellie Happee el 13 de enero de 1986.
Transcripción de Felipe Segura.
- Alejandrina Escudero entrevista a Nellie Happee el 5 de septiembre de 1995.
Transcripción de Alejandrina Escudero.

Notas

1. Fu-man-chú. Ilusionista de origen inglés que realizó algunas temporadas en México durante las décadas de los años treinta, cuarenta y probablemente cincuenta.

2. Seguramente en las décadas de los años treinta a los sesenta, Narciso fue el principal fabricante de zapatos para danza; su negocio se ubicaba en las calles de Bucareli.

3. *La Cenicienta* se estrenó el 11 de junio de 1944, con la dirección artística de Carmen Burgunder y *Esperanza de la Barrera*, coreografía de Nelsy Dambre, música de Flachebba. Nellie Happee como La cenicienta; Pola Platte, El hada madrina; El príncipe, Tere Silva, y Laura Urdapilleta y Carmelita Burgunder el *pas de deux* de la *Mazurca azul*. Programa de mano facilitado por Nellie Happee.

4. *Aida* presentada en la temporada de ópera de 1937 en el Teatro de Bellas Artes, *50 años de ópera en el Palacio de Bellas Artes*, México, INBA, 1986, p. 22.

5. Bronislava Nijinska (1891-1972), bailarina, coreógrafa, *máîtresse de ballet* y maestra, hermana de Vaslav Nijinsky. Estudió en la Escuela Imperial de San Petersburgo y con Enrico Cecchetti; perteneció a los Ballets Rusos de Diaguilev, primero como bailarina y después como coreógrafa, creando entre otras obras, *Les noces*, con música de Stravinski. Información proporcionada por Nellie Happee y en Horst Koegler, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 2a. ed., Nueva York, Oxford University Press, 1987, p. 302.

Maria Bekefi. Maestra de ballet, tenía su estudio en *North Hollywood* entre 1940-1950. Información proporcionada por Nellie Happee.

6. Tamara Toumanova (1919-1996). Bailarina ruso-americana. Estudió con Olga Preobrajenska y debutó como niña prodigio en 1927 en París. En 1932 Balanchine la contrató como una de las tres *baby ballerinas* del Ballet Ruso de Montecarlo. Host Koegler, *op.cit*, p. 418.

7. José Limón (1908-1972). Bailarín, coreógrafo y maestro mexicano-americano que nació en Culiacán, Sinaloa. Estudió con Doris Humphrey y con Charles Widman, fundó la Compañía José Limón en 1947, con Doris Humphrey como directora artística y con Ruth Currier, Betty Jones, Lucas Hoving y él como solistas principales; entre sus obras están: *La pavana del moro* y *Misa Brevis*. *Ibidem*, p. 256.

Doris Humphrey (1895-1958). Bailarina, coreógrafa y maestra americana; perteneció a la compañía Denis Shawn entre 1917 y 1928, donde empezó a hacer un grupo con Widman y Limón. Entre sus obras están *Shakers* y *Pasacalle*, entre otras. Escribió *The art of making dances*. *Ibidem*, p. 208.

8. Xavier Francis (1928). Bailarín y coreógrafo nacido en la ciudad de Washington, estudió en Nueva York en el *New Dance Group*. En 1950 Miguel Covarrubias, jefe del Departamento de Danza del INBA, lo invita a México ofreciéndole un nombramiento de planta en la ADM; en 1954, crea junto con Bodil Genkel el Nuevo Teatro de la Danza; entre las obras que creó para este grupo se encuentra *Advenimiento de la luz* (1954); además se ha dedicado a la formación de bailarines. Kena Bastien van der Meer, "Xavier Francis", en *Una vida en la dedicada a la danza. Cuadernos del Cenidi-Danza*, núm. 19, 1988, p. 15-17.

9. Olga Preobrajenska (1870-1962). Bailarina y maestra ruso-francesa. Estudió en la Escuela Imperial de San Petersburgo y estuvo en el Teatro Marinsky, donde llegó a ser *prima ballerina*. Entre 1923 y 1960 fue una de las más destacadas maestras en París, en los Estudios Wcker, donde estudiaron

Toumanova, Youskevitch y Barohova, entre otros. Horst Koegler, *op. cit.*, pp. 333-334.

10. Con el término "piernas", Nellie se refiere al elemento que ayuda a aforar el escenario; forma parte del telar del teatro y se encuentran por pares en sendos lados del foro. Información proporcionada por Elizabeth Cámara.

11. Lubov Egorova, princesa Nikita Troubetsky (1880-1972). Bailarina y maestra ruso-francesa. Estudio en la Escuela Imperial de San Petersburgo; fue bailarina del Marinski y miembro de los Ballets Rusos de Diaguilev. Más tarde residió en París y en su estudio formó a gente como J. Charrat y E. Pagava. Recibió la Orden de Caballero de las Artes del gobierno francés. Información proporcionada por Nellie Happee, y Horst Koegler, *op. cit.*, p. 140.

Olga Morosova. Solista de los Ballets Rusos de Diaguilev y *ballerina* del Original Ballet Ruso; fue esposa del Coronel de Basil. Información proporcionada por Nellie Happee.

12. Emilio Uranga (1921-1988). Filósofo mexicano. Es autor de *Análisis del ser del mexicano* (1953), *Mi camino hacia Marx* (1973) y *¿De quién es la filosofía?* (1977), entre otros libros. Información proporcionada por Nellie Happee.

13. Celestino Gorostiza, director del INBA de 1958 a 1964.

14. Ana Castillo (1927-1996). Maestra mexicana. Trajo a México el sistema de la Royal Academy of Dancing, y durante más de 30 años se encargó de la formación de bailarines en el sistema inglés.

15. Lawrence Rhodes (1939). Bailarín griego-canadiense que tuvo gran influencia sobre los bailarines mexicanos por su técnica y proyección escénica.
16. Ballet Clásico de México (1963-1973)
17. La invita a que colabore en su compañía Ballet Folklórico de México.
18. Ballet Clásico 70 se fundó en julio de 1969 y debutó al año siguiente. Amalia Hernández fue su patrocinadora.
19. En 1973, el Ballet Clásico de México cambió su nombre a Compañía Nacional de Danza.
20. Asesoría cubana. "A través del Convenio Cultural Cuba-México, firmado en 1975, se establecen las acciones por medio de las cuales se envían grupos becarios mexicanos a la Escuela de Danza Cubacán en La Habana, se reciben equipos de maestros cubanos para la enseñanza en la Escuela Nacional de Danza Clásica y en la Compañía Nacional de Danza en México, y bailarines del Ballet Nacional de Cuba participan en la temporadas formales". Verónica Aranda y Patricia Aulestia, *Compañía Nacional de Danza. Cuadernos del Cenidi-Danza*, núm. 12, 1986, p. 3.
21. Ing. Salvador Vázquez Araujo, director de la Compañía Nacional de Danza de 1973 a 1983.

Laura Urdapilleta (1932)

"La bailarina de México", título que se le otorgó a finales de los años cincuenta, representa la entrega a su vocación: el ser bailarina como una realización total. Originaria de Guadalajara, Jal., por cerca de 20 años (1956-1973) fue primera figura de las compañías de ballet clásico más importantes del país: Ballet Concierto de México, dirigido por Felipe Segura y Sergio Unger; Ballet Clásico de México, dirigido, en un principio, por Enrique Martínez y después por Michael Lland, y Compañía Nacional de Danza (CND).

Debutó profesionalmente en la compañía de Nelsy Dambre; audicionó y fue contratada para la temporada de 1947 del Ballet de la Ciudad de México, y fue miembro fundador y solista del Ballet de Sergio Unger y del Ballet Chapultepec.

En el extranjero participó como bailarina huésped en Ballet de San Salvador, Ballet de Los Ángeles de Michel Pannaieff, Compañía Etoiles de Paris de M. Miskovitch, Ballet de Boris Tonin, Ballet de Houston y Ballet Nacional de Cuba, como primera bailarina huésped.

Ha bailado gran parte del repertorio clásico, destacando sus interpretaciones de El combate; también ha incursionado en el género moderno, como cuando hizo Dúo de Bodil Genkel, provocando este comentario de John Fealy: "Siempre hemos visto a la Urdapilleta de Cisne o Giselle. Aquí Genkel descubrió nuevas dimensiones insospechadas. Sólo la experiencia y el talento pueden dar y proyectar tal juventud".

Desde niña se le notaba a Laura el talento y llegó a ser una bailarina con gran presencia escénica. A los 15 años ya era una profesional de la danza. Pisaba el escenario y no pasaba desapercibida. Le tocó desarrollar gran parte de su vida profesional en dos de las primeras compañías de ballet independientes que hubo en México: el Ballet de Nelsy Dambre y Ballet

Concierto de México, esta última ya con un nivel profesional y formada completamente por mexicanos. No se contaba con un apoyo oficial y sus problemas económicos eran enormes. Los bailarines tenían que buscar otras actividades que les aportaran ingresos.

En este medio, Laura utilizó con gran intensidad sus recursos naturales: su pisada fuerte, su gran talento, su carisma y su entrega, y se convirtió en la primera estrella de ballet en México. Además de sus grandes dotes, dos factores la ayudaron a alcanzar el estrellato: por un lado, en Ballet Concierto de México llegó a hacer todos los papeles principales recibiendo su crédito; por otro, la televisión mexicana fue un medio para llegar a un público que no era conocedor de danza y al cual cautivó. Así, fue querida y admirada por un público masivo.

A Laura le llegó una época, como ella dice, de tranquilidad (adjetivo inimaginable en una Laura en escena) cuando bailó para la compañía oficial del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA): el Ballet Clásico de México (después Compañía Nacional de Danza), donde refrendó por muchos años más su título de "La bailarina de México".

*

La tifoidea

Era pequeña, creo que tendría unos ocho o nueve años, cuando me dio una fuerte tifoidea; en ese tiempo la gente que tenía tifoidea simplemente se moría porque no había antibióticos; te curaban con unas dietas espantosas, entonces quedé muy delgada, muy enclenque como decimos en el Sureste, y le recomendaron a mi mamá que me pusiera a hacer ejercicio para fortalecer las

piernas. Mis padres me mandaron a aprender ballet con las señoritas Garmendia que tenían una escuela en las calles de Liverpool, yo vivía en Viena 25. Llegué con un papelito: "Mi hija no va a ser bailarina que haga lo que pueda y que no se canse".

Como todas las niñas, iba dos veces a la semana, mi hermana Alma también tomaba clases. A las maestras les gustó muchísimo trabajar conmigo, tanto que le dijeron a mi mamá que saliera en muchos números, entonces, como soy de una familia de siete hijos, mi mamá mandó un recado: "Tengo siete hijos: que nada más baile en un número".

Ése fue el inicio. Me siguió gustando muchísimo el baile; mi mamá, que siempre me apoyó, un día dijo: "A esta niña le gusta el ballet voy a ver quién sabe más que estas señoritas porque quiero que siga estudiando".

Me pusieron en la escuela de Olga Escalona¹ que ya era una escuela más en forma porque la de las maestras Garmendia era muy casera, ellas eran unas señoritas aristócratas que daban clase en su casa, una casa muy antigua. En cambio, ésta ya tenía un salón y un nombre, hacía dos presentaciones en un año, una para el día de las madres y otra para diciembre. Ella daba ballet, pero era muy buena maestra de español y de regional; con ella tuve, se puede decir, las bases porque Olga Escalona me puso las puntas.

La fuerza y la formación

Después empezó a surgir el nombre de Madame Nelsy Dambre,² que era francesa y muy buena maestra. Olga tomaba clase con ella, y como su sobrina Catita (Escalona) y yo éramos las más avanzadas nos llevó con Madame y así fue como la conocí y empecé a tomar sus clases. Tenía su escuela en San Juan de Letrán, en el edificio Mier. Allí seguí tomando clase y tuve de compañeras a Nellie Happee, Lupe Serrano y Gloria Contreras, gente que hasta ahora ha perdurado. Desde luego esta maestra era excepcional; de hecho lo que somos se lo debemos a la base que ella nos dio.

La compañía de Madame empezó alrededor de Lupe Serrano. Me acuerdo que Lupe hacía partes pequeñas y las bailarinas más importantes eran Raquel y Carmen Gutiérrez. Madame tenía un grupo grande de muchachas que bailaban obras de un nivel bastante alto; en las clases de más abajo estaba Lupe, y después yo. Me acuerdo que Lupe era poco mayor que yo, como dos años, pero mucho mayor en aptitudes, en talento. Era una de las destacadas bailarinas que formó Madame, en las que ella se recreaba y se veía: la adoraba.

César Bordes era la pareja de Lupe, un muchacho muy guapo, con mucha personalidad, y se acoplaban muy bien, hacían una pareja muy bonita. Alrededor de ella fue cuando ya Madame empezó a formar una compañía más estable y se lanzó a hacer giras por los estados aunque no tenía ayuda económica, sólo su capital y el entusiasmo de nosotros. Bailábamos por nada, inclusive, a veces hacíamos nuestros trajes; fuimos a Guadalajara, Monterrey, Puebla, San Luis, Querétaro, a todos los lugares que tenían un buen teatro. El brinquito más largo que se dio fue a San Salvador, cuando Madame estaba allí como maestra de la escuela de Bellas Artes.

Me acuerdo que yo hacía un ballet que se llamaba *Ballet húngaro*; Lupe, *Hamlet*, pero muy diferente a la concepción trágica; se trataba de un ballet muy alegre, con una música muy bonita que bailaba con Felipe Segura, con Guillermo Keys o con César Bordes. También Tere Sevilla bailaba y tenía algunas piezas gitanas porque ella bailaba español en el repertorio de la

compañía de Madame. Llegamos a hacer *Lago, Cisne negro*, Lupe hacía las partes fuertes, nosotras estábamos más abajo.

Para mí Madame fue una excelente maestra. Era un enamorada de su arte. Hizo mucho por México, se casó y se quedó a vivir aquí, y todo su dinero y su tiempo lo dedicaba a dar clases, inclusive a mucha gente ni le cobraba. Nunca fue negociante y creo que tal vez por eso terminó la compañía, porque económicamente nunca fue muy diestra para administrarla, pero fue una excelente maestra. Gracias a ella y a las bases que nos dio a todos nosotros hemos podido destacar en diferentes épocas. Sus clases eran fuertes; mucha gente decía que a veces eran demasiado lentos los adagios y que se les ponían las piernas muy gorditas. La misma Lupe cambió mucho su línea cuando empezó a trabajar con la rapidez de los maestros de Nueva York, pero lo que es la fuerza y la formación allí estaban.

De Madame aprendí casi todo: a pararme de puntas, a tener fuerza de carácter. Me decía:

- ¿Cómo que no puedes?, esa palabra no se usa en el ballet, tienes que poder, ándale.

- Pues es que no me sale, es que no puedo.

- Esa palabra no se usa, ándale, fíjate lo que haces: cómo haces la cuarta posición, cómo te impulsas, el brazo... No hay maravillas ni milagros, tienes que pensar en cómo haces las cosas. No es lo que hagas, sino cómo lo hagas.

Y tenía mucha razón.

Con Madame Dambre hicimos una gira por Centroamérica, a San Salvador y Guatemala, con bastante éxito; también fue una época bonita porque ¡imágnate! bailar para otro público. En el Ballet de Guatemala había una bailarina muy buena, Cristina Martins, quien años después mandó traer a Dolin para su propia compañía, y yo fui invitada para bailar *Giselle* ¿te imaginas? dirigida por Dolin, me moría de la emoción. Fue muy interesante trabajar con el repositor del *Pas de quatre*, un señor con mucha personalidad.

Siendo todavía alumna de Madame, las Campobello pusieron una convocatoria para bailar en el Ballet de la Ciudad de México y me presenté para tomar parte en la temporada. Para prepararnos, lógicamente teníamos que entrenarnos en la compañía; tomé clase con Linda Costa, con Gloriecita ensayaba conjuntos de algunas obras clásicas.

En 1947 debuté con la Compañía de Anton Dolin y Alicia Markova y el Ballet de la Ciudad de México que se presentaron en Bellas Artes. En esa temporada, en la función de gala, Dolin bailó de charro. De los ballets de Nellie, me acuerdo de *Ixtepec*. Yo no era alumna específicamente de la escuela, entré con un contrato. Fue muy agradable porque trabajar con artistas de esa calidad siempre le deja a uno una gran experiencia; tener una participación con una compañía establecida y con un contrato era muy diferente de cuando bailábamos por fuera y nos pagaban por función, y si la gente asistía a sus ensayos era por amor a su arte, porque esos no te los pagaban. En esta temporada aprendí a trabajar *profesionalmente porque lo otro era esporádico*.

También bailé una temporada con Ballet Chapultepec; trabajaba siempre con mucho cariño y dando todo lo mejor de mí en cada compañía que estaba porque tenía la oportunidad de pisar el escenario. Era un privilegio para nosotros estar en el foro, lo cual no era fácil, por eso trabajé con Ballet Chapultepec, dirigido por los hermanos Pepe y Ricardo Silva, también estaba Gloria Mestre; ellos tenían un repertorio diferente, era muy interesante.

Me gustó mucho la temporada que hice con ellos porque creo que un artista se enriquece con lo que va viviendo. Ellos tenían obras medio neoclásicas y eran sencillas; hicieron también *Fausto*, no se atrevían a hacer *Lago* porque no se podía. No estuve mucho tiempo con ellos, pero sí me gustó y bailé muy contenta porque ahí aprendí el trabajo de pareja, porque ellos tenían bastantes muchachos: Tomás Seixas, Julio Martínez y muchos otros. Siempre hemos tenido carencia de muchachos, pero allí había más posibilidades. Después estuvo una bailarina cubana con ellos, Margarita Parlá, que hizo una temporada; ésta era una señora que no sabía mucho de ballet pero tenía dinero...

Los Ángeles

Tomaba clases con Sergio Unger ahí en la escuela que estaba en avenida Hidalgo 61 cuando vino Dimitri Romanoff³ a México en unas vacaciones y lo invitaron a que nos diera unas clases; él me dio la oportunidad de irme al *Ballet Theatre* con un contrato, sin siquiera haber tenido una audición, sino nada más porque me había visto bailar aquí. Me dio esa gran oportunidad y para mí fue maravilloso estar en *Ballet Theatre* y ver un gran desfile de grandes estrellas como Nora Kay, Alicia Alonso, Erick Brun, Erik Braun, John Crisa y muchas estrellas huéspedes. Era una compañía con un nivel internacional y con un repertorio tremendo. Me fui con ellos a una gira de ocho meses, en la que recorrimos todos los estados de la Unión Americana.

En *Ballet Theatre* empecé haciendo cuerpo de baile, después me destacué algunas veces como solista; tenía la competencia de *fouettés* en *Baile de graduados* y en el *pas de quatre* de *Lago*; llevaba las filas de la compañía, no tanto porque fuera buena, sino porque era muy bajita y la primera del cuerpo de baile. A fuerza me tuve que aprender el repertorio con mucha precisión, porque los que llevan las filas tienen mucha responsabilidad. Ahí Lupe Serrano era ya una primera figura. Con ellos vi ballets que nunca antes había visto: *Tema y variaciones* de Balanchine, *Folk revelations* de la que Nora hacía una creación, *Serenata* de Balanchine, *Romeo y Julieta* de Tudor; fue una temporada muy muy nutritiva para mí, técnica, espiritual y artísticamente.

Lupe siempre me ayudaba en lo que podía, me decía: "Tú puedes, tú puedes". Pero estábamos en muy diferentes niveles, ella y Alicia Alonso eran las estrellas, y yo era del cuerpo de baile. Si me hubiera quedado más tiempo, hubiera hecho más, pero esa cosa que uno tiene siempre de querer regresar con la familia. Además, pensaba que si toda la gente que tenía talento se iba fuera ¿cuándo iba a tener México una compañía de un mejor nivel? Regresé y entré a Ballet Concierto.

La formación artística

A Felipe Segura le debo mucho de mi formación artística porque con él trabajé varios años; empecé muy joven de solista con Madame Dambre pero él fue quien me hizo dar el brinco a primera figura y me entrenó en los papeles de *Don Quijote*, *Esmeralda*, *Giselle* y *Combate*. Como director me explicaba cómo era el personaje, cómo tenía que atacar, la parte de dirección artística; como maestro también daba clases, pero era más maestro Sergio Unger. Luego vino Nina Popova, una rusa que mandaron traer; ella era una estupenda maestra.

Ya después pusimos *El mercado* y *Huapango* de Gloria Contreras; yo no los bailaba, pero sí la compañía. Se hizo un gran esfuerzo y además visitamos muchos estados y eso fue muy bueno porque amplió el ambiente de la danza. Creo que en esa época se hizo mucho trabajo para bien de México porque así fue como se conoció el ballet en todas las partes de la República. Viajábamos en camiones, el camión de la tramoya se iba unos días antes y nosotros después, y obviamente no había las carreteras que hoy tenemos, había muchas dificultades.

Te decía que trabajamos mucho y llegó el momento cuando Felipe Segura logró tener un repertorio más grande, con ballets de repertorio, como *Lago*, *Las bodas de Aurora*, *Giselle*, *Coppelia*, *Don Quijote*, *Café Concordia*, y algunos otros de mexicanos como *Mozartiana* de Guillermo Keys; había también coreografías de Jorge Cano. Ahí Jorge fue mi compañero muchos años, era un fantástico *partner*, un bailarín seguro, muy varonil y con una técnica respetable. Ya Felipe no bailaba, estaba en la dirección, y Jorge era mi compañero.

Hicimos muchas giras por toda la República. Ya teníamos un pequeño nombre, las plazas nos volvían a llamar cada año y teníamos un itinerario que cubrir. Aquí hacíamos presentaciones en Bellas Artes, en el Teatro del Bosque y en el Fábregas, y en todo tipo de funciones; bailábamos en las delegaciones, en los estadios, en todos lados. Por eso se extendió más el arte de la danza. Felipe hizo una gran labor.

Viajábamos con las mamás en los camiones, a veces llegábamos y no había suficientes hoteles para hospedar a toda la gente. Me acuerdo que un día

dormimos en una maternidad que todavía no se había inaugurado, y pues tampoco teníamos dinero. Luego llegábamos a los restaurantes y no había comida porque los lugares eran pequeños. Pero la pasábamos muy bien, cantábamos en los camiones; unos dormían, otros leían, era un ambiente de convivencia muy bonito. Susana Benavides ya estaba con nosotros; ella era una gran dormilona en los camiones: *se subía, se dormía y era feliz.*

Todos, Jorge, Anita Cardús, Sonia Castañeda, éramos muy unidos; fíjate, cuando nos decían que había la posibilidad de trabajar en algún lado, todos estábamos puestísimos aunque dependiéramos de diferentes grupos. Nos uníamos al que tenía el contrato para reforzarlo. Era muy bonito y nos permitió vivir juntos muchas experiencias.

Se unieron los mejores

A Ballet de Cámara también lo conocíamos e íbamos a ver sus funciones. Contratábamos a gente que trabajaba con ellos y sabíamos que eran muy buenos. Cuando formaron Ballet Clásico de México y nos juntaron no fue tan difícil. Al principio pensarías tú que fue como un choque, pero no.

Nosotros estábamos en Ballet Concierto y Felipe consiguió que nos dieran una especie de indemnización a los bailarines que teníamos mucho tiempo con él, para que no nos quedáramos sin nada, hasta ver qué sucedía con este nuevo movimiento de la danza en nuestro país. Pensamos que estaba bien que se reunieran los mejores, que audicionaran y trabajáramos ya con un subsidio del gobierno; eso nos parecía muy bueno. Y así lo hicimos. No hubo mucha discordia, tal vez los celos naturales, que siempre los hay, pero en general se trabajó bien. El maestro Gorostiza nos ayudó mucho, aunque tuvimos una temporada como de nueve meses sin sueldo, antes de que empezara el convenio. El maestro nos decía: "Míren nada más, ya casi van a dar a luz". Pero fue muy bueno, y creo que fue una gran base para lo que ahora tenemos, porque la Compañía Nacional de Danza ha alcanzado un nivel técnico muy respetado. Y yo creo que todo se debió a ese movimiento y a esa base que tuvimos. Inclusive

a mí me sirvió porque siempre me dedique a ser una intérprete, también a muchos de mis compañeros que se fueron por otros caminos como maestros, ensayadores, ellos son los pilares del movimiento de la danza. Entonces eso es muy grato.

A mí me encantaba bailar, todo me gustaba hacer. Oía que la gente decía que tenía una buena figura o una figura escénica agradable, que era de fuerte temperamento y de gran sensibilidad y quién sabe qué más. Pero la técnica y todo lo que tienen ahora los muchachos, creo que nunca lo llegamos a tener, ellos nos superan en eso. Pero tal vez teníamos mucho amor por la danza y éramos muy unidos.

Desde luego me sentí mejor cuando estaba ya en la compañía oficial, porque teníamos muchos más privilegios para desenvolvernos, no privilegios personales sino mejores instalaciones, mejores maestros, mejores ensayadores, todo era más coordinado, por ejemplo para ensayar porque es tan bonito bailar con la música en vivo. En la compañía de Felipe fui muy feliz, pero teníamos muchas privaciones, ensayábamos en lugares donde a veces no se podía, con cintas y grabadoras que a veces no funcionaban, había muchos problemas. En la compañía oficial pues no, y ahí trabajaba yo con más tranquilidad.

Las escuelas particulares

Cuando empecé a formarme como bailarina había muchas escuelas independientes, o sea, particulares. El apoyo del gobierno era más bien para la danza moderna. Estaban la maestra Nelsy Dambre que llegó de París; Nina Shestakova; a la escuela de Miss Carrol, ahí en la calle de Insurgentes, iba gente muy "popis", muy elegante; la señora Burgunder daba clase de español y de ballet, ella era una señora muy fina que tenía un círculo muy bonito de alumnas, de gente muy distinguida y muy talentosa; la escuela de Estrella Morales, hermana de Angélica Morales, la famosa pianista y concertista. Estrella era una extraordinaria bailarina de español y a mí me gustaba mucho la danza española, bueno todo lo que sea danza; tomaba clases con ella y salía en algunos

festivales; tenía una escuela por las Lomas; también allí tomó clases Nellie Happee.

Todo eso nos iban enriqueciendo. Pasé por las escuelas que te estoy mencionando, tomaba algunas clases, veía lo que estaban haciendo. Porque en esa época tú tenías que pagar tus clases y no había como ahora que, gracias a Dios, ya hay una metodología, una escuela organizada. La escuela más firme de ese tiempo era la de las hermanas Campobello, la única que tenía más la forma y estructura de una compañía porque tenía el apoyo del señor Martín Luis Guzmán y de un equipo de intelectuales y de pintores muy famosos. Ellos tenían su compañía ya establecida con una gran cantidad de gente. Bailé en el Ballet de la Ciudad de México cuando vino Markova y Dolin, porque necesitaron gente para conjuntos y entonces hicieron una audición; audicioné y bailé una temporada con ellos, pero después de que acabó la temporada volvieron a restringirse a su compañía.

Nosotros tomábamos clases porque esa era la única forma de progresar y de ver lo que se estaba haciendo. Con la señora Burgunder también estuve y fue una época muy bonita porque hacían unos festivales muy lindos, con escenografías muy bonitas, incluso traían gente de fuera, es decir, había dinero para las producciones. Tú sabes que el ballet necesita muchos recursos. La generación mía en esta época de la que te hablo, tenía muchas carencias, muchas privaciones. El vestuario tú lo tenías que confeccionar; no te pagaban por pagarles a los muchachos porque eran más indispensables que las mujeres. A veces tenías que vender cierta cantidad de boletos. Eso sí fue bueno porque se fue formando un público para la danza. Nos decían: "Tú tienes que vender 20 boletos", los vendíamos entre la familia, entre las amistades y así se fue haciendo un grupito que siempre iba a todas las funciones, así se fue haciendo el público. Después nos daba mucho gusto ver una filita de gente formada para comprar boletos para el ballet.

En esa época nosotros bailamos en delegaciones, en tablados, en teatros que estaban a veces abandonados. Me acuerdo una vez que en Ballet Concierto

hicimos unas funciones en Guanajuato. Los boletos estaban muy caros y vinieron los universitarios y le dijeron a Felipe que si podía hacer una función para la juventud. En ese entonces hacíamos las funciones a dos pianos. Llevaron los dos pianos desde la universidad hasta el Teatro Juárez. Nos vestimos en unos palcos porque el teatro estaba abandonado y lo estaban reconstruyendo, pero aun así fue una función preciosa. Los pianos estaban desafinados, parecían guitarras, pero estaba toda la gente de la universidad; hubo muchas flores... Antes, había más complicaciones para hacer una función, pero eran satisfacciones diferentes.

Como te digo, nuestra formación fue más bien en escuelas privadas; la que tenía posibilidades se iba a algún viaje, aprendía un poco allá y regresaba. Recapitulando: las señoritas Garmendia eran gente muy buena, unas maestras sencillas que daban clase y que sembraron en mí el amor al arte. Olga Escalona supo pulirme un poco más y darme otra experiencia. Sergio Unger también era un maestro muy dinámico, muy entusiasta y con una formación estrictamente rusa. A Felipe lo recuerdo como mi director, porque te puedo decir que casi me formó. Con él hice ballets que nunca había visto ni siquiera en cine, él me guiaba sólo con sus explicaciones, lo que me contaba y lo que yo pudiera captar, y parece que no estaba tan mal lo que se hizo en ese tiempo.

Madame Dambre era muy técnica, una persona encantadora, muy dulce, una amante del ballet que colaboró mucho para desenvolver el temperamento de cada una de sus alumnas, ya que contaba con la experiencia por haber vivido en Francia y haberse formado en ambientes más estrictos. Luego, en la Compañía Nacional de Danza tuve la suerte de tener como maestro a Michael Lland que era una maravillosa persona, sumamente capaz como director y como maestro, de una sensibilidad extraordinaria que nos dio un gran pulimento. Todos ellos fueron muy valiosos. Cada maestro que tienes te va dejando algo si tú lo aprovechas, yo francamente tuve la suerte de haber tenido muy buenos maestros.

En Paris

En ese tiempo acababa de perder a mi mamá, estaba yo muy apachurrada y muy triste; a mi amiga Micaela Pérez Carballo,⁴ que era una muchacha de dinero la habían mandado a estudiar a París. Entonces me invitó para que me fuera a París una temporada, porque sabía que me sentía muy triste. Entonces me fui y he de decirte que llegué toda de negro como aquí se acostumbra y ella me dijo: "Me haces el favor de quitarte todo eso porque aquí vas a estar conmigo. Vas a tomar clase de baile y nada de que estás de luto". Yo me sentía triste, pero decidí ir a las clases que ella tomaba con el maestro Resnikoff, de dos a cuatro, y yo le pregunté:

-Oye ¿por qué ese horario tan raro? - Me contestó:.

-Bueno, fijate él era un bailarín del Ballet Ruso de Montecarlo, se quedó en París, y como era muy bohemio se quedó sin dinero, entonces quiso dar clases y pues no tenía para pagar el estudio, entonces le daban el estudio a la hora en que nadie lo ocupaba, que era de dos a cuatro. Pero como era un buen maestro se hizo de fama y su escuela estaba siempre llena de dos a cuatro.

Yo tomaba clases y ahí vi desfilas a Roland Petit, a Zizi Jeanmaire⁵, a todos los bailarines que estaban en auge en esa época, porque a veces los bailarines de ballet se ponen de moda y también los maestros; en esa época él estaba de moda. Yo estaba fascinada tomando clases. Ahí tuve la oportunidad de conocer a Boris Tonin que era un coreógrafo griego, también a Joe Sabine. Ellos me invitaron porque iban a hacer un concierto en Yugoslavia y me preguntaron si quería ir a bailar. Les dije que sí, pero que no tenía ni un quinto, que si ellos me pagaban el pasaje y el hospedaje bailaba, sin cobrar nada. Me dijeron que sí. Bailé un *pas de deux* con música de Albinoni, con la que Nellie Happee hizo su coreografía *Trio*, que es muy bonita. Era un *pas de deux* que gustó mucho.

Después cuando nos regresamos a París, dije:

- Ay Micaela, admiro a Rosella Hightower⁶ y la quiero conocer.

- Pero Laura, Rosella Hightower está en Montecarlo, allí tiene una escuela.

- Pues voy a pedir dinero a mi familia porque quiero hacer ese viaje y ahora yo te invito.

Entonces fuimos a Montecarlo, y ahí conocí a Rosella que tanto me impresionaba y a quien siempre admiré mucho porque era una bailarina muy estilizada. Cuando la conocí me quedé azorada de la capacidad de trabajo, de la fuerza y de las piernas que tenía. En su internado daba unas clases especiales de puntas, era famosa por estas clases. Tomé las clases de puntas con ella; después regresamos a París.

Milorad Miskovitch⁸ y la maestra Nora Kiss⁹ estaban allí. Ella estaba muy bien conectada, y la gente siempre iba a sus clases a conseguir trabajo, porque sabían que de ahí saldría algo. Pero dije: "Yo nada más quiero tomar clase allí, porque ahí va a bailar Miskovitch". El era un bailarín que me impresionaba, pero más que como bailarín, porque era guapísimo, era divino. Entonces Micaela me comentó: "Él me dijo que necesita una bailarina que haga unos *fouttés* y un allegro muy rápido para un ballet que va a poner en un pequeño teatro". Pues fui, me tomó y empezamos a ensayar. Las bailarinas francesas son buenísimas para los allegros, los hacen rapidísimos, tienen un trabajo maravilloso de pie. A mí, que era chiquita, me costaba trabajo llegar a la rapidez de ellas. Hice esas funciones y me regresé. Ya era suficiente de andar de conchuda con mi amiga Micaela, y me regresé a México.

Fuera de combate

Antes de *Giselle*, cuando Lupe se fue con Nelsy Dambre, había un grupito de muchachitas todavía muy verdes, que empezábamos a despuntar; estaba también nuestra compañera Gloria Contreras y otras muchachitas con mucho amor y entrega al ballet. La gente creía que ya no iba a haber ballet en México porque gente como Lupe y César que eran tan buenos, que llenaban los teatros y que habían conmovido a la gente que le gustaba el ballet, no iban a seguir, pero Madame tuvo fe en mí y me empezó a dar poco a poco los papeles que hacía Lupe; también tuvo fe en Jorge Cano.

Giselle ya la había visto en compañías que venían del extranjero a presentarse en Bellas Artes pero nunca pensé que podía lograrlo porque aunque había oído de la crítica y de los maestros que tenía una facilidad para interpretar los roles dramáticos, me costaban bastante trabajo los demasiado suaves, como el segundo acto de *Giselle*. Pero soñaba con bailar *Giselle* y puse todo mi esfuerzo, porque siempre he sido muy trabajadora. Oía la música de *Giselle* y me imaginaba lo que habían hecho otras bailarinas. Ya después pude hacerla con otros elementos de actuación y madurez, pero en realidad la primera *Giselle* creo que se la debo a Felipe, que fue mi director y que confió en mí.

Tu sabes que *Giselle* es la máxima prueba para todas las bailarinas. La mía no era una *Giselle* que tuviera una producción fastuosa, ni una escenografía maravillosa, ni nada de eso, porque no teníamos dinero. Era una compañía que subsistía con muchos esfuerzos, pero a la gente le gustó.

Seguí bailando *Giselle*, y cuando la hizo Dolin, para el Ballet de Guatemala, tuve el honor de que me invitaran, y fue una experiencia muy interesante trabajar bajo su dirección. Él me decía: "Ahora es cuando tú vas a bailar realmente *Giselle* porque yo te voy a dirigir". Me acuerdo que en *Pas de quatre* hice Taglioni, ya ves que Taglioni siempre se lo dan a una gente alta, y yo soy chaparrita. Bailé Taglioni, él me vio, me aplaudió y cuando vino a felicitarme me dijo: "Exactamente, no era una Taglioni, pero me encantó". Me acuerdo que nos regaló un medallón de porcelana, muy bonito, con el retrato de Spessitseva, la que bailó las mejores *Giselles*, que después se volvió loca. Un medallón de porcelana con su retrato, que lo tengo en un cuadrito como un gran recuerdo de *Giselle* bajo la dirección de Dolin.

La última *Giselle* que hice fue cuando ya no era muy jovencita, y ya casi a punto de retirarme, la hice con la dirección de Caremia (Moreno), que estaba dentro del grupo de los cubanos y bailó conmigo Joe, el esposo de Elenita Carter, y la maestra Elsa Recagno fue mi ensayadora en ese tiempo. Creo que logré el mejor segundo acto de todas mis *Giselles*. Ya casi no lo logro, me voy a la tumba y no lo logro.

También bailé *El combate*. Cuando me presentaron a William Dollar,⁹ me ha de haber visto tan chaparrita y flaquita, que ha de haber dicho: "Pues está fuera de combate...". Empezamos a trabajar, él era una persona que no podía moverse fácilmente, por su enfermedad, y se puede decir que yo más o menos mastico el inglés, pero no lo hablo con fluidez. Entonces los términos de ballet, lo que él quería de baile, se lo podía entender, y entraba yo a los ensayos, con Felipe que fue la primera persona con la que lo bailé, después con otros bailarines. Mis zapatillas de punta me las terminaba. Eran ensayos de dos a ocho y al otro día tenía los pies así como rábano pero me fascinaba ensayar de esa manera, porque siempre me gustó *El combate*. En el tiempo que estuve en Nueva York y que Lupe lo bailaba, a mí me fascinaba ella, la admiraba muchísimo. Entonces cuando me dijeron: "Tú vas a hacerlo", no podía creerlo, "¿Y ese señor me lo va a venir a poner, y nos lo va a permitir bailar aquí? Pues sí, fue una experiencia bellísima, me gustó muchísimo y me dio muchas satisfacciones porque tuve críticas muy buenas.

Creo que William Dollar le contó a Felipe que le gustaba mi trabajo. Y ya ves que después vino a la Compañía, cuando ya era compañía oficial de Bellas Artes, a reponerlo y a montárselo también a Susana (Benavides), y revisarme otra vez a mí, siempre con ese cariño y admiración que conseguí a base de trabajar con él. Lo admiraba mucho, porque era sorprendente que él ensayara con tanta energía sin poder casi moverse. Fue muy constructivo para mi formación trabajar con él. Se trata de un papel fuerte para una bailarina porque son como veinte minutos de estar en el foro.

Unos años antes de retirarme vino Ana Mérida¹⁰ y me pidió que bailara en su ballet *La luna y el venado*,¹¹ le dije "Pero si *La luna y el venado* lo hiciste para ti y eres una bailarina moderna". Ana tenía una altura y una proyección que alzaba la mano y tardaba dieciocho tiempos en bajarla. Ahora imagínate a mí, chiquita y flaquita, bajando la mano en dieciocho tiempos, no iba a ser lo mismo. También quería que unas secuencias que ella hacía en moderno las hiciera en punta. Era imposible. Le decía yo: "tienes que ajustarlo, vamos a

trabajar". Trabajamos y lo bailé como dos años en Bellas Artes, con la Compañía. Decían que hacía yo una parte estupenda cuando se muere el venadito, porque yo he sido siempre muy artística. Una vez vi un video y yo misma me gusté ahí haciendo el papel de la luna y viendo morir al venadito. Después, Ana lo quiso conservar en el repertorio.

Pese a la opinión de mucha gente, para mí Ana Mérida fue una gran bailarina de danza moderna, poseedora de una bella figura, presencia y gran temperamento.

La bailarina de México

Eso pasó dentro de la temporada que hice en la televisión. Tu sabes que la televisión da una gran publicidad, ahora más, pero en aquel tiempo en que empezaba también. En esa época Lupe Serrano fue la primera que tuvo un programa muy bueno en la televisión, que se llamaba Concierto General Motors, y lo pudo hacer por poco tiempo porque la contrató *Ballet Theatre* y se fue. Entonces yo tomé su lugar ahí. Estábamos simultáneamente con las temporadas de ópera, de ballet y de sinfónica, y los artistas que venían tenían que hacer una función en el Palacio de Bellas Artes, una en el Auditorio y otra en la televisión. Esos programas duraron varios años; primero los patrocinó la General Motors, luego la Compañía Mexicana de Aviación y después Nescafé. En ese tiempo tuve oportunidad de compartir créditos con Yehudi Menuhin, Alfredo D'Stefano, Arthur Rubinstein, Pablo Casals, Ernestina Garfias y Oralia Domínguez.

La gente empezó a decir que yo era la base del programa. Ellos cambiaban porque eran extranjeros, y la base era el ballet. Entonces me empezaron a decir: "La bailarina de México". Ahí me pusieron ese nombre. Y tú sabes, la gran publicidad de la televisión, ya después ¿quién te lo quita? ¿a quién le vas a decir: "óigame, yo no soy la bailarina de México porque ahí hay muchas bailarinas y son muy buenas". Así fue.

Yo siempre agradecí esas cosas. Teníamos muchos *handicapps*; en México, la gente es muy artista. También eso fue muy bueno para el ballet porque pasó mucha gente por la televisión, y eso les daba nombre y publicidad; fueron invitados Jorge Cano, César Bordes, Michel Panaieff, Felipe Segura, Tomás Seixas y compañeras como Ana Cardús... Teníamos muchos invitados porque había tiempo para que todo mundo participara, porque era un programa semanal. Al principio el locutor era Santibáñez, un locutor muy famoso, después fue Martínez Carpinteiro. Pero la base era el ballet. Era el único programa cultural de esa magnitud que reunía a tantos artistas de renombre y contaba con uno de los presupuestos más altos para su realización.

La familia

A mi papá no le gustaba que bailara porque él era un magistrado de la Suprema Corte y en esos tiempos tener una hija bailarina era una vergüenza. Él quería que me casara, que tuviera hijos, que no saliera de noche, de mis hermanos unos me apoyaban y otros me decían que estaba loca por querer ser bailarina. Mi mamá siempre me ayudó muchísimo porque creo que ella a lo mejor quiso ser artista en su tiempo pero no pudo, y eso lo reflejó en mí.

A mi papá le molestaba que mi mamá me apoyara tanto y que desatendiera un poco la casa porque ella se iba a los ensayos conmigo, se iba de gira acompañándome y los otros hijos se quedaban solos; eso no le parecía. Mi papá nunca me fue a ver bailar, claro que él murió cuando yo tenía quince años, pero nunca se interesó por irme a ver bailar. Me acuerdo que me decía: "Tú serás muy famosita pero el último que entre en esta casa seré yo, y yo llego a las diez". En esa época era muy difícil ser bailarina y para los hombres todavía más.

Al final en mi familia todos estaban contentos porque trabajaba mucho y les decía: "Voy a ser bailarina y voy a ser de las mejores". Mi papá me contestaba: "Es que ese ambiente es muy corrupto". Yo replicaba: "Mira papá, tú nunca te vas a arrepentir de haberme dejado ser bailarina". Y pues se lo cumplí. Tan se lo cumplí, que no me casé. Porque hay muchas bailarinas que se han casado y

han sabido compaginar su vida de pareja, sus hijos. Tuve muchos enamorados, y tú sabes que en la juventud no hay mujer fea, yo no era fea, pero no era tan guapa. Tuve mis enamorados y pude haberme casado pero no lo hice, porque me interesaba más el ballet, porque me concentraba más en eso, porque para mí era lo primero. No me arrepiento y si volviera a nacer volvería a hacer exactamente lo mismo.

Mi mamá no era adúladora, sino al contrario, siempre exigía que diera más de mí. Me decía: "Ahora no lo hiciste tan bien, la otra que vino atrás de ti tuvo un telón menos que tú" o "Tú tuviste uno más que ella como quien dice está pisándote los talones, tienes que esmerarte, te debes al público". También: "Fíjate cómo vas a ir a un coctél, tienes que estar bien vestida, no porque tú quieras ir bien vestida, sino porque eres una figura y la gente te quiere ver así". Y siempre me apoyó, no con el estilo de: "Ay qué linda mi hija", a lo mejor ella por dentro lo pensaba, pero nunca me lo dijo.

Ser bailarina

Para ser bailarina tiene uno que tener el don porque es cierto que se necesitan muchas cualidades técnicas que te sirven para expresarte, pero aparte tienes que tener sentimiento, sensibilidad, proyección y temperamento. Si, es cierto que la disciplina y el trabajo ayudan, porque he visto bailarinas con menos dones y mucho trabajo que han llegado a ser algo, pero no es fácil. Yo era muy trabajadora y tenía más dones que técnica.

Creo que uno se entrega al ballet con todo su amor y dando lo más de sí, y pues tiene uno la obligación de vivir su tiempo, de expresarse y comunicarse con el público. Cada quien hace lo mejor que puede, según sus posibilidades y su situación. Sentí que hice lo mejor que pude, tal vez no pude más, pero lo hice con una entrega total.

La vida de una bailarina es bastante dura, porque todo el tiempo estás queriendo perfeccionarte y pues se te acaba la vida y no terminaste, es un trabajo y una entrega constantes. Tienes que tener mucho amor a tu arte para

poder lograr vencer tanto obstáculos y privaciones, pero no de sufrimiento, porque cuando haces lo que te gusta no estás sufriendo. Pues en mi vida siempre le di el primer lugar a mi danza y el segundo a mi familia; así lo hice y fui feliz.

Soy una gente muy nerviosa y siempre que estaba en el camerino y daban la primera llamada y la segunda, empezaba: "No me griten, todavía no estoy lista". Pero cuando llegaba al escenario pensaba: "Ahora sí estoy en mis dominios y a ver qué pasa". Se siente una satisfacción y la responsabilidad para el público, porque siempre está esperando algo de ti, y más cuando ya tienes un lugar; no lo puedes defraudar. Ése es el nervio que todo el bailarín tiene. Porque dices: "¿estaré bien hoy, para dar lo que la gente espera?"

La danza es movimiento desde el principio de la historia. Sobre todo el poderte comunicar con la gente, poder expresar lo que sientes; la técnica es muy valiosa, es un lenguaje que tienes que saber porque si no, ¿cómo te podrías expresar? ¿cómo puedes ser un poeta si no sabes la gramática? La técnica está como respaldo, pero lo más importante es expresar y comunicar a la gente lo que tú quieres decir en ese momento.

Cuando uno empieza a no bailar como lo hacía uno antes, es hora de retirarte; a lo mejor alguien que te quiere dice: "Todavía estás bailando muy bien", pero tú eres la primera en darte cuenta de que ya no lo estás haciendo muy bien, porque los años pasan, y es cierto que a veces tienes más madurez artística, pero ya no tienes el aplomo y la seguridad. Entonces ¿por qué el público va a pagar por ello? Si la juventud está para lucirse, pues adelante.

Aunque retirarte siempre es difícil porque estás acostumbrada al aplauso, pero yo bailé mucho y creo que me sostuve demasiado tiempo en mi lugar mientras se preparaban las demás bailarinas. Bailé lo suficiente y quedé contenta. Pero no lo puedes dejar por completo; me dediqué a mi escuela, en Ciudad Juárez, una escuela con niñas chiquitas, medianas y grandecitas, y sentía que estaba sirviendo a mi arte de otra forma, no estaba completamente retirada. Claro que no es fácil encontrar gente muy talentosa, no se da por cientos; si aquí en la

ciudad de México es difícil, pues en un lugar pequeño como ese, y siendo frontera donde la gente no tiene tanta cultura, pues es más difícil, pero pienso que sembré un poco de amor a la danza y me sirvió para poderme retirar un poco más tranquila. Ahora regreso aquí a México, más bien para estar cerca de mi familia porque siempre me ha jalado mucho la familia, y aquí estoy. Creo que voy a trabajar con el maestro Héctor Fink, que me ha propuesto que asesore su escuela y en esta forma seguiré sirviendo al arte que tanto he amado, la danza.



Este escrito se redactó a partir de las siguientes fuentes orales:

- Sylvia Ramírez entrevista a Laura Urdapilleta el 8 de febrero de 1988. Transcripción de Felipe Segura.
- Alejandrina Escudero entrevista a Laura Urdapilleta el 16 y 25 de abril de 1996. Transcripción de Alejandrina Escudero.

Notas

1. Olga Escalona (1916). Bailarina mexicana; estudió en la Escuela nacional de Danza (END), con Hipólito Zybin y con Nelsy Dambre. Con su escuela particular presentó algunos festivales en el Palacio de Bellas Artes. Realizó algunas funciones con Pedro Rubín y participó con Roberto Soto en el Palacio de Bellas Artes, con la revista *Rayando el sol* (1937). Felipe Segura entrevista

a Olga Escalona el 25 de julio de 1984 dentro del Proyecto Historia Oral de la Danza en México en el siglo XX.

2. Nelsy Dambre. Bailarina, maestra y directora de origen francés; estudio en la escuela de la Ópera de París la carrera de ejecutante. Bailó como miembro regular del cuerpo de ballet, alcanzando la categoría de *grand sujet*. Fue miembro del Ballet Sueco de Jean Borlin, patrocinado por Rolf de Maré. Llegó a México entre 1936 y 1937. En su escuela tuvo alumnos que años más tarde serían destacados bailarines y maestros del ballet en México. El Ballet Nelsy Dambre reunió a toda la gente que bailaba clásico entre 1950 y 1951. Desde su regreso de El Salvador, donde permaneció por nueve años, continuó su labor como maestra, en la Academia de la Danza Mexicana (ADM) y en sus estudios particulares, hasta su muerte en 1976. Información proporcionada por Felipe Segura.

3. Dimitri Romanoff (1907). Bailarín, *ballet master* y *regisseur* ruso-americano; bailó a partir de 1940 en Ballet Theatre, convirtiéndose en *regisseur* en 1946. Enseña en California. Vino a México invitado por Sergio Unger. Horst Koegler, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 2a. ed., Nueva York, Oxford University Press, 1987, p. 350.

4. Micaela Pérez Carballo. Bailarina mexicana; realizó sus primeros estudios de danza en Tampico con Rose Lee Klynes; en Europa estudió con Michael Resnikoff y Milorad Miskovitch. Bailó en Ballet Concierto de México y Ballet Clásico de México. Información proporcionada por Felipe Segura.

5. Roland Petit (1924-1981). Bailarín, coreógrafo y director francés; estudió en la escuela de ballet de la Ópera de París, trabajó con su esposa Zizi Jeanmaire. Horst Koegler, *op. cit.*, p. 324.

6. Rosella Hightower (1920). Bailarina y maestra americana. Bailó con el Ballet Ruso de Montecarlo (1938-1941), en Ballet Theatre, en Original Ballet Ruso (1945-1946) y en Gran Ballet del Marqués de Cuevas hasta 1961. A menudo era invitada como bailarina huésped en varias compañías. En 1962 fundó el Centro de Danza Clásica en Cannes. *Ibidem*, p. 202.

7. Milorad Miskovitch (1928). Bailarín yugoslavo. Bailó con muchas compañías europeas, entre ellas Ballet de los Campos Elíseos, Original Ballet Ruso (1947) Gran Ballet de Montecarlo (1948). Fundó su propia compañía en 1956. *Ibidem*, p. 286.

8. Nora Kiss (1908). Bailarina y maestra soviética-francesa. Bailó en varias compañías de ballet rusas y francesas de 1929 a 1935. Empezó como maestra en 1938 y abrió su estudio en París en 1946. *Ibidem*, p. 235.

9. William Dollar (1920-1986). Bailarín, coreógrafo, *ballet master* y maestro. Estudió con Fokine, Balanchine y Volonine. Bailó en algunas compañías estadounidenses y europeas. Sus coreografías más conocidas son *Constancia* (1944), música de Chopin y *El combate* (1949), música de Banfield. *Ibidem*, p. 128.

10. Ana Mérida (1922-1991). Bailarina y coreógrafa mexicana. Estudió en la END con Hipólito Zybín, Nellie y Gloria Campobello, Tessy Marcué, Linda Costa, entre otros. Ingresó al grupo La Paloma Azul (1939) de Anna Sokolow. Con Guillermina Bravo fundó el Ballet Waldeen que fue la base para la formación de la ADM (1947), dirigida en un principio por Anna y Guillermina. Fue jefa del Departamento de Danza del INBA, y una de las fundadoras del Ballet Clásico de México. Entre sus obras encontramos: *El pájaro y las doncellas o Danza del amor y la muerte* (1947), *Balada de la luna y el venado* (1949), *Psique* (1953) y *La casa de Bernarda Alba*. Josefina Lavalle, "Ana

Mérida", en *Una vida dedicada a la danza. Cuadernos del CID-Danza*, núms. 4-7, 1985, pp. 25-26.

11. *La luna y el venado* (1949), coreografía de Ana Mérida, música de Carlos Jiménez Mabarak, vestuario y decorados de Rufino Tamayo, estrenada por la ADM en el Palacio de Bellas Artes. Intérpretes: Venado, Guillermo Arriaga; Luna, Ana Mérida; Cazador, Ricardo Luna; y Nubes, Beatriz Flores, Elena Noriega, Rocío Sagaón y Roseyra Marengo. *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, INBA, 1986, p. 362.

Jorge Cano (1932)

Larga ha sido la carrera de Jorge Cano dentro de la danza clásica; todavía, a últimas fechas, interviene en algunos papeles de carácter dentro en la Compañía Nacional de Danza.

Nacido en la ciudad de México, se inicia en la danza en 1947, en la Escuela Nacional de Danza; él afirma con orgullo que su maestra fue Gloria Campobello. Más tarde asistió a las clases de dos maestros e impulsores de la danza clásica de aquel tiempo, Nelsy Dambre y Sergio Unger; estudió también con algunos maestros extranjeros, como Nina Stragonova, Vladimir Dokoudowsky, Tatiana Semenova, Edward Caton, José Parés y Alberto Alonso.

Debutó profesionalmente como bailarín con el Ballet Chapultepec en 1949, en las Fiestas de Primavera, que se celebraban en el Bosque de Chapultepec; a finales de ese año, por primera vez bailaba con Laura Urdapilleta, en la primera temporada del Ballet de Nelsy Dambre para el Teatro Iris.

Ha sido llamado por la prensa el primer bailarín clásico de México, obteniendo esa categoría en 1954 con Ballet Concierto de México, compañía de la que fue miembro fundador y en la que bailó durante diez años (1953-1963); alternó con compañías extranjeras como Ballet de San Salvador de Nelsy Dambre (1959-1952), Houston Foundation Ballet (1952-1963) y Ballet Nacional de Cuba (1960-1961), bajo la dirección de Fernando Alonso, participando en una gira de nueve meses por los países socialistas.

A partir de 1963 y hasta 1972 también figuró como primer bailarín de la compañía oficial del INBA, Ballet Clásico de México.

De 1949 a 1972 interpretó múltiples papeles estelares de las obras Sífides, Lago de los cisnes, El combate, La fille mal gardée, Don Quijote, Romeo y Julieta, La bella durmiente y Cisne negro, entre otras.

Como partner se ha destacado acompañando a bailarinas nacionales y extranjeras, como a Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Susana Benavides, Sylvie Reynaud, Ana Cardús, Alicia Pineda, Melissa Hayden, entre otras. Con Laura Urdapilleta hizo una inolvidable interpretación en El combate y con ella bailó muchos años logrando un gran acoplamiento; ella comenta: "era muy seguro, muy calmado, hacía buena pareja conmigo porque yo era un manojito de nervios, en la época que bailamos era el mejor".

Su obra coreográfica ha sido prolífica; realizó numerosas obras para Ballet Concierto de México, y para óperas, operetas y zarzuelas. Cabe destacar la primera de sus coreografías Fuego muerto (1955), "obra bastante controvertida por su proposición de avanzada", comenta Margarita Tortajada; fue estrenada en el Teatro de Bellas Artes con Felipe Segura, Cora Flores, Tomás Seixas y Raymunda Arechavala, con música de Wagner.

En la Compañía Nacional de Danza, a la que pertenece desde 1973, ha vertido la enorme experiencia acumulada: ha sido regisseur, maestro, y ha gozado (el público también) la interpretación de papeles de carácter como Hada Carabós, Doctor Coppélius y Mamá Simone.

Jorge Cano, primer bailarín de las principales compañías de ballet de nuestro país, coreógrafo, maestro, regisseur y bailarín de carácter, se siente muy satisfecho de aún pisar el escenario.

*

¡Haz algo!

Me inicié en 1947 en la Escuela Nacional de Danza de las hermanas Campobello, en un grupo de principiantes con los que Evaristo Briseño¹ presentaba su tesis para el título de maestro; Evaristo fue uno de mis primeros maestros; me enseñó cuál era la primera posición, la segunda, la tercera, la cuarta, la quinta, los *demi plies*, los *grand plies*.

Empecé de una manera muy peculiar; me sacaban de mi casa para que me fuera a jugar, a hacer ejercicio, porque me la pasaba durmiendo; desesperaba tanto a mi familia que me decían: “Haz algo, no nada más estés durmiendo”. Para sorpresa mía, un día cayó en mis manos un folleto de la Escuela Nacional de Danza; no sabía yo que se enseñaba a bailar, pensaba que bailabas porque sabías moverte. Fui a la Escuela e inmediatamente me tomaron.

Mi familia no tenía ninguna conexión con la danza; es más, cuando más adelante les dije que iba a dedicarme totalmente a la danza me preguntaron que si de eso iba a vivir, traté de explicarles, pero mi papá me dijo: “Aquí tienes casa y alimento pero olvídate de cualquier otro apoyo, porque si has decidido dedicarte a la danza y crees que de eso vas a vivir pues adelante”. Afortunadamente, con una beca que me dieron pude por primera vez llevar dinero a mi casa. Pero tenía que caminar desde la colonia Santa María hasta la Escuela Nacional de Danza que estaba ubicada allá en Avenida del Castillo, lo que es ahora Boulevard Manuel Ávila Camacho; antes de que le cedieran a la Embajada cubana esos terrenos que eran exclusivos de la Escuela Nacional de Danza. El salón principal de la Escuela era bellissimo, pero nosotros tomábamos clase en un salón chiquito y muchas veces en los salones de mosaico, ahí aprendí a hacer mis primeras combinaciones.

No volví a dormirme, eso era lo que necesitaba, algo que me despertara un tremendo interés, porque en mi casa querían que fuera médico o contador, que tuviera una carrera pero en cuanto descubrí la danza, encontré la razón de vivir. Me decían: “Así se hace una pirueta” y entendía perfectamente; todos los días

iba con ese interés, con esa hambre de buscar algo más que aprender; cada clase era así. Afortunadamente tuve un físico que respondía a todas esas necesidades.

Siete meses después de haber tomado mi primera clase se armó un lío en la Escuela por unas becas que no se habían cobrado; un bailarín del Ballet de la Ciudad de México empezó a investigar, y a la señorita Nellie Campobello no le fue muy grato ese movimiento; en determinado momento nos expulsaron a varios de los alumnos que habíamos firmado un escrito que este muchacho había presentado a la Dirección de Bellas Artes.

Todavía me tocó ver la temporada de Dolin y Markova que fue lo último que hizo el Ballet de la Ciudad de México.² No participé en la temporada; mi momento empieza después. De ahí, Mariano Tapia³ me llevó a tomar clases con Sergio Unger, y éste me conectó con Madame Nelsy Dambre, que en ese momento necesitaba muchachos para las funciones del Teatro Iris; Madame montó un *pas de deux* de María Taglioni que se llama *Pas de deux 1800*, y ésa fue la primera vez que bailé con Laura Urdapilleta.

El Teatro Iris

En esa época, mis compañeros eran las superestrellas del ballet, Lupe Serrano, Carolina del Valle, Pola Platte, Nellie Happee, Ricardo Luna, Guillermo Keys y Laura Urdapilleta; los nuevos éramos Francisco Araiza, Tomás Seixas y yo. Laura fue la bailarina con la que más tiempo bailé, y toda clase de ballets; constituimos, por decirlo así, una pareja ideal; bailé también con Sonia Castañeda; en alguna ocasión llegué a bailar con Socorro Bastida, que había sido del Ballet de la Ciudad de México. Madame hizo solamente dos funciones en el Iris. Andaba buscando lo que fuera, porque había la consigna de llevar dinero a la casa, aunque fuera muy poquito, y tener para los pasajes o para lo que se le antojara a uno.

Por eso, de ahí voy a dar al Ballet Chapultepec, que dirigían los hermanos Silva y Gloria Mestre, auspiciados por la ANDA, hicimos varias funciones como la temporada del *Lago de los cisnes*; debe haber sido en 1950 en las Fiestas de

Primavera en el Lago de Chapultepec; se bailaba *Silfides*, el segundo acto de *Lago*, *Espejismos* y otros trabajos de Ricardo Silva; ahí bailaba al lado de Gloria Mestre, Lucha Badajer, Armida Herrera, y José y Ricardo Silva.

En la famosa temporada de Margarita Parlá⁴ hice papeles de solista; fue rapidísimo; cuando empecé a tomar clases de ballet no creían que hubiese empezado de cero, pero en mí había una necesidad muy grande de moverme, de expresarme, de aprender el movimiento; creo que he sido muy afortunado al tener ese don.

Los pioneros

Después, Sergio formó el Ballet Ruso de Sergio Unger, pero antes Madame luchó muchísimo por constituir una pequeña compañía que le costó todos sus ahorros, porque no había funciones, y tenía muchísimos problemas para poder reunirnos y pagarnos. A mí, finalmente, no me interesaba tanto el dinero sino bailar. Sergio también se avocó a la necesidad de que hubiera una compañía profesional en México porque por esos años quien tenía todo el apoyo del Instituto (Nacional de Bellas Artes) era la danza moderna; el ballet clásico, no; entonces todo el apoyo fue para la danza moderna mexicana, lo que llaman “la época de oro”.

Sergio y Madame son los pioneros de la danza clásica en México, ya con características más profesionales; tengo entendido que antes Gloria y Nellie Campobello hicieron el Ballet de la Ciudad de México, también con un gran apoyo, y respaldados nada menos que por Martín Luis Guzmán y pintores como Meza, Roberto Montenegro, y el mismo José Clemente Orozco, y también con el apoyo de músicos; pero una vez que desapareció el Ballet de la Ciudad de México hubo un espacio de tiempo muy grande, antes de que el ballet clásico pudiera tener un apoyo; en ese periodo lo impulsan Sergio Unger, Nesly Dambé y posteriormente Felipe Segura y es cuando el ballet empieza a tomar otras características con Ballet Concierto de México; primero están asociados Sergio y Felipe y después se hace cargo Felipe Segura y eso llega

hasta la formación, en 1963, de Ballet Clásico de México, lo que viene a ser después la Compañía Nacional de Danza.

En cierta forma, gracias a los esfuerzos de Sergio, Madame, Felipe y Ana Mérida, cuando fue jefa del Departamento de Danza y después directora del Ballet Clásico de México, se impulsa este movimiento que es ahora la Compañía Nacional de Danza. Desde luego, hay otra persona muy importante que es el ingeniero Salvador Vázquez Araujo, quien de verdad da un tirón muy grande a la compañía y quien le cambia el nombre a Compañía Nacional de Danza en 1973.

Podría decirse que para mí, Sergio Unger y Nelsy Dambre son mis papás; su trayectoria viene de escuelas muy bien cimentadas; nos enseñaron lo que ellos sabían; quizá no como ahora con los sistemas y la pedagogía tan avanzada que se tiene, pero ellos le transmitieron a uno todos sus conocimientos, su forma de bailar. Nos formamos básicamente con lo que ellos nos transmitieron.

Me fui a estudiar a Nueva York, a la escuela del American Ballet, a la del Ballet Ruso de Montecarlo, a los estudios de Carnegie Hall, con maestros como Vincenzo Celli, que es de la línea directa de Cechetti.⁶ Gloria Campobello tuvo una temporada larga con el maestro Celli. En Nueva York tomé clase con Edward Caton, Vladimir Dukodovsky, Nina Stroganova, Peter Nelson, Frederick Franklin e Igor Anton Bilsac. Creo que esto ha de haber sido en 1954. A mi regreso a México Madame Dambre ya estaba trabajando en El Salvador y nos invitó a Laura y a mí en varias temporadas; hicimos *Giselle*, *Silvia*, *Los patinadores*, *La cenicienta*; después me fui a Cuba a formar parte del Ballet Nacional de Cuba en su primera gira por los países socialistas.⁷

Ballet Nacional de Cuba

Fue una de las más grandes experiencias de mi vida artística porque conocí muchos países, teatros y gente maravillosa; me tocó todavía ver una última función de bailarinas como Ulanova y la Plisetskaya.⁸ Uno verdaderamente se

sentía totalmente en pañales, al ver tremenda tradición que tenían y los años luz que nos llevaban.

En el Ballet Nacional de Cuba bailaba estrictamente como cuerpo de baile, pero ya para la gira se me asignaron papeles como el Colín, el Alain de *La Fille mal gardée*, *Capricho español*, los amigos de *Giselle*; no había danza en la que no estuviera yo. Casualmente hace unos días estuvo aquí uno de los chicos de la Compañía Nacional de Danza y me preguntaba: “¿Y las lastimaduras?” y le contesté: “Fíjate que no estábamos hechos de papel de china como ahora; había músculos, y las lastimaduras eran verdaderamente raras”. Y pensar que en una gira como esa Alicia Alonso⁹ debe haber hecho unas 60 *Giselles*, 40 *Coppelias* y otras tantas *Fille mal gardée*, y no había sustitutas para ella, menos para nosotros; bailábamos todo y siempre estábamos esperando más.

Cuando había oportunidad de tomar clases con maestros en la Unión Soviética, en Hungría, en Rumania, en Alemania o en China, lo hacíamos; ahí se me presentó la oportunidad de estar cercano a otro ámbito de la danza que yo desconocía. Esa gira internacional me abrió las perspectivas y la visión de lo que es el mundo de la danza, y me ubicó. Sin embargo pensaba yo: “¿Qué posibilidades hay de que en México, en algún momento, se dé algo así?” Cuando regresé, empezó esa semilla que fue Ballet Clásico de México y que, poco a poco, subiendo, bajando, tropezando, con buenas y malas decisiones, se logró que quedara constituida una compañía profesional.

No existía una compañía de ballet en México que tuviera subsidio; es a partir de 1963 a la fecha que hay un sueldo para los bailarines; antes, se hacía lo que se podía y si había funciones se ganaba poco y pues había que buscar presentaciones, en la televisión, en el cine, en las operetas, donde hubiera algo que bailar.

Yéndome un poquito atrás, trabajé con Tatiana Semenova¹⁰ en los inicios de lo que ahora es el Houston Ballet; fueron experiencias muy buenas pero ahora las veo muy dolorosas porque se trabajaba de sol a sol, pero ni modo, ya me había comprometido, había que sacar adelante la situación. El contacto con

Houston fue a través del maestro Unger, él me presentó con Tatiana Semenova, y ella me invitó; en la segunda ocasión estuvimos con el Houston Ballet como bailarines huéspedes Laura Urdapilleta, Julio Martínez, Anita Cardús y yo.

Primer bailarín

En Ballet Concierto tengo mis primeras experiencias como coreógrafo y, desde luego, como primer bailarín; hasta mi retiro, con Ballet Clásico de México, 23 años fui primer bailarín.

Una vez que dejé los roles estelares de bailarín clásico, empecé con los roles de carácter de la Compañía Nacional de Danza: Doctor Coppelius, Mamá Simone, Hada Carabós, la maestra de *Baile de graduados*, y así sucesivamente todos los papeles de carácter de la compañía, y hasta la fecha ahí sigo.

Me retiré como primer bailarín el 7 de diciembre de 1972; no sé si fue en fin de semana o entre semana, pero al día siguiente ya llevaba ensayos, daba clases, así que no he parado, la transferencia fue muy leve, es decir, dejé de ser primer bailarín, pero seguí siendo maestro y ensayador. El ser maestro va muy unido al momento en que deja uno de bailar porque entonces empieza uno a impartir lo que se aprendió. También seguí en el foro que es todavía una de mis grandes satisfacciones.

Siempre he tenido una crítica hacia las autoridades que manejan esta Compañía; en determinados momentos se ha exigido mucho y se han proporcionado muy pocos medios. Por ejemplo, en una empresa tengo personas con habilidades, con facultades, ¿hacia dónde las encamino? A que vayan a otros lugares a aprender, a ilustrarse, a documentarse para traer todo eso al país y aquí ¿qué ha pasado? Todo mundo ha hecho por sí solo esos esfuerzos; pero soportes fuertes, por ejemplo mandarlos a la escuela del American Ballet, al Bolshoi, a la Escala de Milán, a la Ópera de París cuatro años y que traigan lo que aprendieron ¿cuándo o a quién le ha tocado esa oportunidad?

En México, los bailarines se han hecho por sí solos; ha habido poco apoyo, y creo que debería haber muchísimo más; por lo menos ahora hay un sueldo, porque antes ni siquiera se tenía.

En la actualidad, imparto menos clases porque ahora hay gente que tiene que abrir las alas y empezar a dar clase. Estaba yo dedicado a dar clases y llevar ensayos, alternando con las actuaciones de carácter. También he trabajado como ensayador, que es aquél que toma un ballet a su cargo y hace que los bailarines lo aprendan, y le den el estilo que requiere, lo vigila y los guía; desde luego, ahora tenemos ensayadores con facultades increíbles, como la maestra Laura Echeverría y otros que están rompiendo el cascarón. Ahora hay muchos maestros en la Compañía Nacional de Danza, y hay que repartir el trabajo. Así es de que ahora es cuando en realidad tengo menos trabajo.

El año pasado hice todavía la maestra en *Baile de graduados*, y en diciembre en *Cascanueces*, la famosa Mamá Bombón que es un papel muy divertido.

Fuego muerto

Como coreógrafo hice varias obras. Me inicié con Ballet Concierto de México, y a muy temprana edad y sin experiencia en esa área, hice *Fuego muerto*;¹¹ en colaboración con Sergio Unger, *La noche de Walpurgis*; también *Tres tiempos de amor*, *Los patinadores*, *el pas de deux de Esmeralda*; ya con Ballet Clásico de México, *Cain y Abel*, *Danzas españolas* de Moskovsky, *Vals de Concierto*, además todas las coreografías de las óperas de Bellas Artes, como *Fausto*, *Aída*, *Sansón y Dalila*, *Traviata*, *Puritanos*; en opereta, *El murciélago*, *La viuda alegre* y *El conde de Luxemburgo*; zarzuelas, *Luisa Fernanda*. En televisión hubo una temporada en mis inicios que estuve en el famoso programa *Éxitos musicales*, en el que semana a semana se interpretaba la pieza que estuviera en primer lugar en el *rating*: en el fondo del mar, en las montañas, en las nubes, en un salón de baile, en un salón de clase, con la misma música, sólo el vestuario era diferente.

No tengo coreografías preferidas, pues todas tienen sus características, sus aciertos, sus errores, sus experimentos, todas son como hijos de uno; creo que por ser la primera, *Fuego muerto* es mi favorita. Además, para la época, tratar un tema homosexual era un reto muy fuerte, y sin embargo lo llevé a cabo; creo que el éxito de la obra fue la sutileza con la que se tocó el tema. Recuerdo que después de una presentación, el director de la Academia de la Danza Mexicana, Horacio Flores Sánchez, quien acababa de regresar de Europa, fue a verme al camerino, y me dijo que allá no había visto obra tan bien realizada, con tanto contenido y tan bien llevada como la que acababa de ver.

Ana Mérida la estrenó con Ballet Concierto de México; Felipe invitó a Ana a que hiciera ese papel; así que imagínate, era un paquete bastante fuerte para un principiante manejar a una mujer de la talla de Ana, ella estaba encantada con la obra; ahí nos fue muy bien, no tuve que recurrir a las piruetas, *entrechasis*, doble *tour*, que eran parte de mi formación. Fue una obra totalmente contemporánea.

La hice con los conocimientos que tenía en ese momento, pero resultó una obra bastante avanzada en forma y en tema; la música era el *Preludio de amor y muerte* de Wagner, y se estrenó en Bellas Artes. Mucha gente no la entendió; quien captó de lo que se trataba le encantó y quien no, pues le gustó simplemente la obra, sin desentrañar el contenido. De crítica, me fue bastante bien.

El primer elenco lo formaron, como ya dije, Ana Mérida, Felipe Segura, Tomás Seixas, Armida Herrera y Cora Flores; después se hicieron reposiciones, en las que trabajó Déborah Velázquez; en la temporada que yo estaba en Cuba, Felipe la repuso y una de las partes la llegó a hacer Rosa Bracho.

Allá por los años sesenta, cuando empezó la música electrónica, intenté usarla en *Cain y Abel*, con obras de dos autores franceses. En esa puesta en escena estaban Tania Álvarez, Bettina Bellomo, Freddy Romero, Francisco Martínez y el cuerpo de baile de Ballet Clásico de México. Por sugerencia del maestro Antonio López Mancera¹² monté ese ballet. Las obras eran muy atrevidas, muy

contemporáneas, pero creo que el manejo ha sido más bien sobre los ballets tradicionales o de corte.

Bailarín de carácter

Al bailar me gustaban todos los ballets, pero desde luego sentir, disfrutar y gozar: *Don Quijote*, *El combate*, *Cisne negro*, todos los *pas de deux* tradicionales; me daba pavor *Tema y variaciones* de Balanchine, porque es un ballet que verdaderamente tiene una demanda técnica increíble. Siempre pensaba yo: “Ojalá que no lo programen”. Lo programaban y me tocaba bailarlo. Una obra que me divertía horrores era *La Fille mal gardée*; en ella he hecho Colín, Alain y la mamá, y ha sido una delicia interpretarlos; también me ha encantado hacer el Doctor Coppélius y Hada Carabós de *La bella durmiente*.

Técnicamente era maravilloso cuando se podían hacer los papeles principales, pero después toda esa experiencia la lleva a uno al hacer los papeles de carácter; verdaderamente es un deleite hacerlos, ya con toda confianza, sin ninguna aprehensión, con aplomo, con lo que dan los años de estar en un foro, y ésa es una de las cosas más satisfactorias que puede haber: estar en el foro, porque ahí se sienten los miles de ojos sobre uno; es de las más grandes satisfacciones que se sienten.

Fui un bailarín con muchísima energía, muy emocional, ahora lo puedo decir tranquilamente; salía al escenario a lucirme y el reto era: “antes de que te coma el público tú te lo comes”. El público está de tu parte o está en contra, pero hay que entrar con aplomo, con fuerza, con ganas de estar ahí.

La vida privada me encanta y tenía yo como una clavija que desconectaba; entonces atendía mi vida personal sin que nada tuviera que ver con la danza; me divertía, me encantan las fiestas, reunir gente, los cambios de impresiones, comer y me gusta mucho guisar; esas son las cosas que me divierten; últimamente me he dedicado en hacer *collage* que me entretiene horas y horas en mi casa; de hecho en abril van a hacer una exposición con mi obra en el Teatro de la Danza, y en junio o julio, otra en la Alianza Francesa de la colonia

Del Valle. Me gusta mucho esta nueva actividad, y afortunadamente tengo habilidad en las manos, tengo mucho sentido del color, la forma, el diseño y aparte me divierte mucho.

Aunque la danza ha significado todo para mí, si tuviera la oportunidad de volver a empezar, con mucho gusto me dedicaría a bailar.

Antes y ahora

Antes uno aceptaba las sugerencias, la guía de los que uno consideraba sus maestros. Desgraciadamente ahora, en muchas ocasiones, veo que todo es cuestionable. Los bailarines piensan muchas veces que tienen todas las respuestas, pero existe algo que sólo la madurez ofrece.

Hay tremendas ventajas hoy; he visto cómo los muchachos y muchachas que terminando su escuela ingresan a la Compañía Nacional de Danza, y si pasan la audición, de inmediato son aceptados y tienen un sueldo; pero pasa un mínimo de dos años antes de que empiecen a verse como bailarines. Antes, esa transición no existía, uno empezaba a tomar clase y a la vez había que bailar; tenías que hacerlo, no había otra manera, así te hacías más pronto; las edades también influían muchísimo. Antes, todo se hacía simultáneo: aprendizaje de la técnica y aprendizaje del foro. A que también ahora observo es que siendo tan grande el avance de la técnica en los bailarines, solamente eso les preocupe; han dejado de hacer lo que yo considero lo más importante: bailar y sentir; la técnica viene a ser nada más un medio, no es lo principal; ahora han puesto la ejecución en primer lugar, y se han olvidado que hay proyección, que hay interpretación; entonces ahora ve uno en los concursos bailarines con grandes extensiones, con miles de piruetas, con saltos gigantescos y acaba uno de verlos y ¿qué le dejaron a uno que no sea la destreza técnica? ¿se emocionó uno?

Y creo que éste es un fenómeno mundial. Cuando veo cintas del pasado, encuentro bailarines con muchas deficiencias técnicas, pero incluso a través de una cinta proyectan emoción. Esa es la única crítica que tengo especialmente hoy día de muchos bailarines, no hay emociones; quizá técnicamente sean

perfectos, pero ¿es eso lo que significa la danza? La danza es la emoción más excelente.

Ahora, la conducta de la gente la veo muchísimo más libre, más relajada; puede uno hablar con hombres y con mujeres de todo, cosa que ese tiempo no sucedía.

Siento que aunque existan jerarquías se ha ido perdiendo el respeto que se tenía por una posición. Quizá suene demasiado drástica esta pequeña anécdota, pero ilustra muchísimo lo que eso significaba. El lugar de la barra y el lugar del centro en aquella época siempre pertenecía a los primeros bailarines, después a los solistas y atrás el cuerpo de baile; ahora he visto en algunas ocasiones bailarines recién ingresados a una compañía, que tienen la frescura de ponerse en primera fila. No sé si también ellos están conscientes de eso o no les importa, pero antes no había que pelearse por un lugar; el lugar estaba asignado a las personas de acuerdo con el rango que se tenía. Eso ha cambiado mucho. En alguna ocasión, Felipe dijo: “En una compañía de ballet existe la realeza, la nobleza y el populacho”.

El foro

Nostalgia siempre la va a haber, todavía a veces sueño que bailo; no se ha ido totalmente esa nostalgia y creo que por eso aún no he dejado el foro porque, aun haciendo papeles de carácter, entro al escenario, me maquillo y me visto; me preparo para hacer una función y estar allí, eso es lo que me sostiene todavía.

Creo que en algunos de mis compañeros dejaron el interés por el escenario, desde el punto de vista de la ejecución, hace mucho tiempo; no les importa, no lo resienten; y eso no lo quisiera dejar de hacer.

En cada uno de los que nos involucramos en la danza, las satisfacciones vienen de diferentes áreas; hay quien se siente verdaderamente realizado al ver una coreografía realizada; hay quien el haber enseñado a determinado bailarín y lo ve ejecutando lo que enseñó, le satisface; hay quien simple y sencillamente estar

en el escenario es lo que le satisface. Pertenzo a esta última clase. De dar clases, hacer coreografía o estar en el escenario, en primer lugar pongo el escenario, la coreografía en segundo, y al final las clases.

El bailarín tiene muchos sacrificios, pero muchas recompensas; los hay muy afortunados de la talla de estrellas mundiales, como Barishnikov y Nureyev, que no sólo han tenido el privilegio de estar llenos de satisfacciones emocionales, sino financieras. Creo que hay varios bailarines en el mundo que han logrado tener las dos cosas y hay quien tiene un poquito de esto y un poquito de lo otro, pero sus satisfacciones son diferentes.

Lo más importante que he vivido es estar en el foro, porque la primera vez es la emoción, la tremenda descarga que hay que hacer, y cuando deja uno de hacerlo, queda la satisfacción de haberlo hecho; la gran emoción de ir adquiriendo papeles que uno pensaba que no los iba a hacer pero cuando un día le encomiendan a uno hacer un Albrecht, el príncipe en *La bella durmiente* y alguno de *La fille mal gardée* y uno los hace, todas esas son satisfacciones muy grandes.

Soy un bailarín muy privilegiado, porque creo haber reunido técnica y un muy alto sentido artístico; me coloqué en un lugar muy privilegiado; no fue fácil porque había que trabajar mucho pero el trabajo nunca me dio miedo; en Nueva York llegaba a tomar hasta tres clases; me divertía muchísimo, porque eso sí yo soy gente muy divertida, pero nunca descuidé el ir a clase; con la ventaja de que allá eran desde las diez de la mañana, hasta las nueve de la noche y uno podía escoger a dónde ir a tomarlas, así que todo el día podía tomar clase donde quisiera y después, como tenía una juventud y energía, a divertirse.

En el mundo de la danza las relaciones pueden ser amistosas, de cortesía, a veces hasta amorosas, pero siempre va a haber rivalidades; unas veces muy obvias y otras muy disimuladas. Ahora se saludan, se abrazan y se besan; todo esto es muy entendible porque el tiempo pasa y pule las diferencias, pero hubo momentos en la carrera en que hubiera uno deseado que aquél no hubiera bailado y haber bailado yo, pero creo que ese también es otro incentivo para

hacer las cosas: la competencia. Creo que tampoco quedé excluido de esas situaciones; hay a quien le debo haber caído como bomba pero para otros era yo una perita en dulce.

*

Este escrito se redactó a partir de las siguientes fuentes orales:

- Alejandrina Escudero entrevista a Jorge Cano el 12 de febrero de 1997.
Transcripción Alejandrina Escudero.

Notas

1. Evaristo Briseño, bailarín y maestro. Su nombre artístico es Rafael Molina; nació en 1926, en la ciudad de México; tomó clases en la Escuela Nacional de Danza e hizo su debut profesional en el Ballet de la Ciudad de México en 1945, participó también en la temporada de 1947 de esta compañía; bailó en Ballet Chapultepec y en las primeras funciones del Ballet de Nelsy Dambre. Formó pareja para interpretar danza española, primero con Leticia Marino y posteriormente con Delia Flores; esta especialidad sería su actividad central durante décadas. Muere en la ciudad de México en 1997. Margarita Tortajada, "Rafael Molina", en *Cuadernos del Cenidi-Danza*, núm. 30, 1995, pp. 45-47.

2. El Ballet de la Ciudad de México fue una asociación civil, apoyada por la Secretaría de Educación Pública, y se formó principalmente con alumnos de la Escuela Nacional de Danza.

3. Mariano Tapia, bailarín y maestro; nace en Chimalhuacán, Estado de México, en 1924; estudia en la Escuela Nacional de Danza y baila en la temporada de 1947 del Ballet de la Ciudad de México, después en Ballet Chapultepec y en Ballet de Nelsy Dambre. Actualmente reside en San Francisco, California. Expediente de Mariano Tapia del fondo Cenidi-Danza de la Biblioteca de las Artes.

4. El Ballet Chapultepec se formó a partir de la Escuela de Danza de la Asociación Nacional de Actores, creada por Gloria Mestre y José y Ricardo Silva en 1947. El Ballet Chapultepec actuó en las Fiestas de Primavera que organizaba el DDF en el Bosque de Chapultepec. En noviembre de 1949 el Ballet Chapultepec bailó en el Palacio de Bellas Artes con Margarita Parlá como primera bailarina.

5. Jorge Cano es becado por Ballet Arts en Nueva York en 1950. Expediente Jorge Cano del fondo del Cenidi-Danza de la Biblioteca de las Artes.

6. Vincenzo Celli (1905-) Bailarín, coreógrafo y maestro italo-americano. Fue alumno favorito de Cecchetti; llegó a Estados Unidos en 1935 y puso un estudio en Nueva York. Se consideraba una autoridad en el método de su maestro.

Enrico Cecchetti (1850-1928). Bailarín, maestro y pedagogo italiano; estudió con Carlo Blasis, discípulo de Amelia Lepri; su debut como bailarín fue en La Escala; después apareció como primer bailarín huésped en algunas capitales europeas; debutó como bailarín en 1887 en San Petersburgo, y a partir de 1892 empezó a enseñar en la escuela de los Teatros Imperiales de San Petersburgo; entre sus alumnos están Pavlova, Egorova, Preobrajenska, Karsavina, Fokine,

Nijinsky, Massine, Danilova y Markova. Horst Koegler, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 2a. de. Nueva York, Oxford University Press, 1987, p. 88.

7. La gira del Ballet Nacional de Cuba por los países socialistas fue de octubre de 1963 a mayo de 1964.

8. Galina Ulanova (1910). Bailarina y maestra soviética; estudió con Maria Romanova, su madre, y con Vaganova, como bailarina fue muy admirada por su proyección dramática y poética; es reconocida como *prima ballerina assoluta* en Rusia. Trabajó en el Bolshoi como maestra y ensayadora de jóvenes bailarinas. Horts Koegler, *op. cit.* p. 425.

Maya Plisetskaya (1925). Bailarina rusa; estudió en Moscú en la Escuela del Ballet Bolshoi. En el Ballet Bolshoi ha bailado casi todos los papeles; desde joven su virtuosismo excepcional llamó la atención "*Adazzling thecnician, to whom notin nothing seems impossible; her arms and hands are uniquely supple*". *Ibidem*, p. 329.

9. Alicia Alonso (1921). Bailarina y directora cubana, nació en La Habana; estudió en la escuela del American Ballet Theater en Nueva York; bailó con Ballet Theater y fundó su propia compañía Ballet de Alicia Alonso en 1948. Desde el gobierno de Castro, en 1959, ha sido directora y *prima ballerina* del Ballet Nacional de Cuba. Como bailarina, ella representa el estilo clásico puro; Giselle ha sido uno de sus más famosos papeles. *Idem*, p. 10.

10. El Houston Ballet se fundó en 1955; se convirtió con Tatiana Semenova en una academia local de ballet. Nina Popova montó Giselle en 1967 tuvo tal éxito que se decidió constituir una nueva compañía de ballet con la Popova como su directora. *Idem*, p. 206.

11. *Fuego muerto* de Jorge Cano fue estrenada por Ballet Concierto el 15 de mayo de 1955 en el Palacio de Bellas Artes.

12. Antonio López Mancera (1924-1994). Escenógrafo mexicano.

Sonia Castañeda (1934)

Una de las máximas exponentes del ballet en México ha sido Sonia Castañeda, quien además de ejecutante ha sido coreógrafa, directora, maestra e investigadora.

Nacida en la ciudad de México, terminó la carrera de danza en la Escuela Nacional de Danza, graduándose como maestra en 1951; en esta primera escuela oficial del país, los maestros que le dejaron huella fueron Gloria Campobello y Guillermo Keys.

Debutó profesionalmente en la opereta Orfeo en los infiernos (1954), bajo la dirección de Guillermo Keys, en el Teatro Virginia Fábregas, alternando con artistas populares de la talla de Joaquín Pardavé.

Como primera bailarina actuó en las principales compañías de ballet de nuestro país: en Ballet Concierto de México, cuando éste colaboraba, con Roberto Silva, encargado de la Ópera de Monterrey; en una de estas temporadas la prensa destaca el éxito de Jorge Cano y Sonia Castañeda bailando El cisne negro. En esta compañía permaneció de 1955 a 1958, alternando con Ballet de México (1955-1956)

En 1957 fue miembro fundador del Taller de Danza del IMSS, antecedente del grupo independiente Ballet de Cámara, creado en 1960. Antes de integrarse a Ballet de Cámara, disfrutó de una beca para estudiar en Nueva York con Margaret Craske y Anthony Tudor. Con ellos permaneció hasta 1963, cuando Ballet de Cámara se fusionó con Ballet Concierto para formar Ballet Clásico de México, compañía oficial de Instituto Nacional de Bellas Arte. En Ballet de Cámara interpretó obras creadas para ella, como Trío de Nellie Happee.

Con Ballet Clásico de México bailó de 1963 a 1972, donde tuvo nuevas oportunidades para reafirmar su talento como primera bailarina; allí fue donde hizo su primer Giselle, y participó en las giras internacionales que esta

compañía realizó bajo la dirección de Michael Lland a Houston, Texas (1967) y Atenas, Grecia (1968).

En el extranjero, bailó en la República de El Salvador, participando en cuatro ocasiones con el Ballet de San Salvador, dirigido por Nelsy Dambre.

Formó parte del grupo de bailarines mexicanos que se integró al Ballet Nacional de Cuba, participando en la gira de 1960-1961 por los países socialistas.

Dentro del género moderno y contemporáneo actuó con Ballet Nacional de México en la temporada de 1958 en el estreno de dos de sus obras: Imágenes de un hombre de Guillemina Bravo y Ciclo mágico de Carlos Gaona.

Su labor docente ha sido paralela a la de bailarina; ella se siente orgullosa de haber participado en la formación de tres generaciones de bailarines mexicanos.

También ha fundado y dirigido compañías de danza como el Taller de Danza Espacios, en colaboración con Francisco Martínez, y Génesis.

En la actualidad, Sonia Castañeda continúa formando bailarines, creando coreografías, dirigiendo a su grupo, ofreciendo conferencias y cursos, resultado de sus investigaciones sobre la danza.



La Escuela Nacional de Danza

Yo no empecé en la danza, creo que la danza empezó en mí. Cuando comencé a caminar se iniciaba la radio y había aparatos en todos los comercios; mi mamá comentaba que donde escuchara música ahí me paraba a bailar; ella había visto

bailar a Anna Pavlova¹ y siempre quiso tener una artista en su familia; de hecho ella era una artista, tenía mucha sensibilidad. Mi abuelita, su madre, era fanática de Esperanza Iris; iba todas las noches al teatro a verla en las zarzuelas. Por el lado de mi padre, su familia vivía en un pueblito llamado Sinaloa de Leyva, allá en las montañas; tocaban piano, guitarra y cantaban. Creo que de alguna manera se conjugaron los genes de las dos familias, y salió yo, con una locura por la danza. Cuando mi madre veía mi vocación se maravillaba. Cuando me veía bailar, lloraba; igual me pasaba con mi hijo cuando era chiquito: lo veía hacer algo gracioso y me daban ganas de llorar; eso lo heredé de mi madre. Ella siempre me apoyó el cien por ciento en mi carrera.

Llegamos de Coatzacoalcos, mi madre fue a Bellas Artes, ahí estaba la Escuela Nacional de Danza; me hicieron un examen y mi mamá me inscribió. Para mí era un sueño dorado estar ahí; además el Palacio de Bellas Artes siempre me ha asombrado; entrábamos por atrás, la Escuela estaba en el cuarto piso, y todo me admiraba: los camerinos, los salones, la duela, los maestros; fue como si hubiera entrado a un mundo maravilloso, que a veces no lo es tanto.

A los 10 años entré en la Nacional de Danza; en el primer año se estudiaba danza y rítmica, y después español y folklore. En primer año tuve una maestra practicante; cuatro años tuve a Linda Costa, la maestra italiana.² Ella había sido bailarina de la Escala de Milán; se había establecido con sus hermanas en México, y con ella tuve la oportunidad de estudiar la escuela italiana antigua: el *entrechat quatre* se llamaba *cuartina*; el *entrechat sis*, *tercina* y mucha batería, mucho *cabriole*, se requería de mucha fuerza. Linda era bella, blanca, de ojos azules y cabello negro. La primera vez que la vi me dio mucho miedo, porque era inspectora de la Escuela, y siempre estaba bien peinada; revisaba que tuviéramos las zapatillas y los cintos limpiísimos, el cabello recogido, con moño; es algo que me dejó ella como herencia. A mí no me gusta dar clase a bailarinas que tengan las zapatillas sucias; yo no sé si es herencia o es chocantería mía.

Después, pasé con Gloria Campobello; otra linda sin llamarse Linda. Desde muy chiquitina veía bailar a Gloria con Fernando Shaffenburg³ ahí en la

Nacional de Danza, donde hoy está la embajada cubana; tenía unos ventanales enormes y pegábamos las narices para verla bailar cuando estuvieron aquí Markova y Dolin. Estar con ella era la ilusión de mi vida; una de tantas, porque he tenido muchas. Con ella aprendí la escuela Cechetti; había estudiado con Celli, un alumno de Cechetti. Con Gloria tuve el contacto con la escuela italiana.

Mis compañeras de la generación con las que me gradué ya no bailan; yo me reúno con ellas de vez en cuando para desayunar; casi la mayoría fueron maestras de folklore en la Normal o en el Politécnico. Una amiga del alma, Noemí Beltrán, tiene una compañía en Los Ángeles; las demás ya no bailan; la única que bailó clásico fui yo.

Cuando estaba en la Escuela, Felipe Segura nos fue a montar el *Lago de los cisnes*, y bailamos en Parral en unas festividades; fuimos con Martín Luis Guzmán a bailar obras de Gloria Campobello; no lo puedo llamar debut profesional porque no fue una temporada larga. Yo bailaba en *Umbral*, *Alameda*, *Chopiniana* y *Odette en Lago de los cisnes*.

A mí me gustaban muchísimo estas obras porque además eran de mi maestra Gloria Campobello; recuerdo de *Umbral* los telones que había pintado José Clemente Orozco; en esa época no tenía la madurez para entender muchas cosas, por ejemplo, el tipo de ballet; el vestuario que era muy bello; los movimientos muy diferente a los del ballet clásico; era en puntas pero parece que un poco abstracto; Gloria tenía ideas muy bellas; era una mujer muy bella por dentro y por fuera.

En el primer año todavía me tocó en Bellas Artes; el segundo año ya nos cambiaron a lo que había sido el Club Hípico Alemán; con unas instalaciones bellísimas: alberca, un salón enorme y bonito; los demás eran pequeños.

No te puedo decir que el ambiente fuera muy bueno; se les permitía a las madres meter mucho chisme; a mí jamás me ha gustado eso; siento que una escuela es para trabajar y para aprender. Fue una de las razones por las que me

fui después de graduarme; yo me hubiera quedado dando clase, pero quería otra cosa. Ya no quería estar ahí.

Para cuando me salí sentí que había bastantes carencias, pero en 1944, cuando entré, no había otra opción que la Escuela Nacional de Danza. Había muchas carencias, porque la enseñanza ha evolucionado mucho, pero en ese momento era la mejor opción.

Mi graduación fue en Bellas Artes; para danza clásica, Guillermo Keys me había puesto el *Arabesque número 2*, que iba a ensayar a casa de Carolina del Valle,⁴ porque Carito y Guillermo eran muy amigos; la danza española me la puso Antonio de Córdoba, bailé un bolero clásico. Mi graduación fue en 1951, y ese día bailé con todos los maestros.

Después de graduarme empecé a sentir que algo me faltaba; ya había visto a las alumnas de Madame Dambré, a Lupe Serrano, a Laura Urdapilleta, a Mercedes Pascual, y me gustaban mucho; entonces empecé a sentir que necesitaba un cambio.

Orfeo en los infiernos

Mi debut profesional fue *Orfeo en los infiernos* de Offenbach; presentada por Guillermo Keys en 1954. En la Nacional de Danza, cuando era chiquitina, Felipe Segura, Guillermo Keys y Salvador Juárez se habían ido becados a Nueva York; fue muy triste que no regresaran a la Nacional de Danza. Guillermo ingresó a la compañía de Bellas Artes, la Academia de la Danza Mexicana, porque además era coreógrafo; ahí montó *El chueco*.

Quería muchísimo a Guillermo, me gustaba mucho como maestro, como persona, como coreógrafo y cuando me llamó para *Orfeo en los infiernos* me sentí muy bien, porque con él estaban Carolina del Valle, Laura Urdapilleta, Felipe Segura, Telésforo Acosta, Carlos Gaona, Nellie Happee, Déborah Velázquez, Cora Flores y Gloria Contreras; fue una experiencia nueva; a veces había que bailar hasta tres funciones, estuvimos cuatro meses con funciones diarias y yo me enfermé, para variar me dio una gastroenterocolitis.

En la ópera hay un can-cán al final y bailábamos un ballet griego que luego quitaron porque la obra resultaba muy larga. Me gustaba mucho bailar, por la experiencia que se adquiere, y para un recién graduado es muy importante el escenario; además, un periodista empezó a andar detrás de mí, y me escribía artículos casi todos los días en *El Zócalo*, que era un periodiquillo de mala muerte. Me enamoré perdidamente. Caí, contra el deseo de mi madre.

Bailar en *Orfeo en los infiernos* fue una experiencia muy buena, me permitió agarrar tablas. Cuando terminamos la temporada, Laura, que era la primera bailarina de Ballet Concierto, se fue a Nueva York y Felipe me preguntó si quería bailar como primera bailarina en la Ópera de Monterrey; allá bailamos *Cisne negro* y ese fue un reto enorme en mi carrera. Fue una oportunidad maravillosa y además, estaba enamorada completamente, la primera vez de una niña tonta y ciega; estaba como en una nube rosa. Debuté en la Ópera de Monterrey, muy asombrada por tanto aplauso; era yo muy fuerte; siempre fui muy fuerte técnicamente.

El Salvador

Después me llamó Madame Dambé y me fui a San Salvador con ella. Estuve allá en 1954, en 1955 y en 1958 dos veces. La primera experiencia con ella fue cuando estaba yo en la Nacional de Danza y me llamó a bailar *Mozartiana*, pero fue una experiencia muy pequeña.

Cuando venía en las vacaciones, tomaba clases con ella y un día me llamó para bailar en San Salvador. Era la primera vez que salía de mi casa; yo era muy dependiente de mi madre; ella veía por mí, me cuidaba, me vigilaba, era su joya, su muñeca porque hasta me vestía. Fue una buena experiencia; Madame y su esposo vivían en una casa de huéspedes y me alojé con ellos; allí también tomé clases con ella y me encantaron; además, como persona era muy bella. El primer año bailé *Coppelia* con un bailarín americano-húngaro, Stephahn Bovek, y creo que él puso un ballet que se llamaba *Campirana*. El segundo año, *Korrigane*, que era del repertorio de la Ópera de París; ella me hablaba mucho de Rosita

Mauri, que la bailaba mucho. Mis compañeras eran las alumnas de la Escuela de Bellas Artes del Salvador.

Ya en 1958 fui a bailar *Lago de los cisnes*. Allá no me sentía tan mal ni tan sola, y empecé a hacer amistad con las salvadoreñas, cuando mi instinto social todavía no estaba tan dañado porque luego se me dañó un poco.

Las muchachas eran muy entusiastas y estaban bien entrenadas por Madame, pero era un grupo pequeño. La República de El Salvador después sufrió muchísimo con la guerrilla y esa guerra fratricida tan tremenda que tuvieron, pero en esos momentos yo no lo sentía; había mucho europeo; hasta un pretendiente italiano tuve; gané mis dólares que reuní porque quería seguir estudiando. Pero antes de irme a estudiar a Nueva York pasaron más cosas.

Aquí tuve una infección y los médicos no supieron qué era; el tratamiento duró mucho tiempo. Así, convalesciente, bailé *El pájaro azul* con Ballet Concierto. Fue la última vez que bailé con ellos. En esa época Helena Jordán estaba organizando un taller de danza en el IMSS, y empezamos a bailar Farnesio de Bernal⁵, Tulio de la Rosa⁶ y yo; las coreografías eran de Tulio y también había *pas de deux* clásicos; por ejemplo, *Cascamueces*, el *pas de deux* del tercer acto de *La bella durmiente*.

Ballet Nacional de México

Con Tulio, mi entrañable amigo, bailé tanto ballet clásico como moderno. Cuando lo invitaron a Ballet Nacional de México⁷ me jaló y nos unimos al grupo de Guillermina Bravo en 1958. Se bailó *Imágenes de un hombre*, con música de Silvestre Revueltas, que es el homenaje que él le hizo a García Lorca; participaron Carlos Gaona, Raúl Flores Canelo, Tulio, Valentina Castro, Federico Castro y yo. Después, Carlos Gaona me montó *El ciclo mágico*. Hicimos una gira por Coahuila y por Tamaulipas, Ciudad Mante, Ciudad Victoria, Piedras Negras y Monclova, la ciudad donde nació Raúl Flores. Bailamos en teatros, en cines, en tarimas, en donde fuera, y yo, siempre con mi

mami, ella me acompañaba a todos lados aun con Ballet Nacional, además con todo y pretendiente; aunque ella no sabía, si no se hubiera muerto.

Fue buena la experiencia con Ballet Nacional; ellos eran muy rojos; Guillermina estaba casada con uno del Partido Comunista y todos se reunían en el “A qué rico”, frente a Telégrafos; allí donde es ahora la plaza Tolsá; porque la calle del 57 donde tenían su estudio estaba a la vuelta. Para mí fue muy bonito porque yo estaba acostumbrada a otro ambiente, y ellos eran para mí así como el deschongue; mi mamá estaba feliz de que estuviera en Ballet Nacional. Con tal de que yo bailara, a ella no le importaba.

Una anécdota que recuerdo de aquellos tiempos fue en el ensayo general de *Ciclo mágico* en Bellas Artes; la escenografía de Xavier Lavalle estaba formada por unos picos raros; en el ensayo el director de Bellas Artes pasó por la galería y se asustó porque creyó ver una estrella rusa y nos quitaron la escenografía, entonces bailamos con el escenario pelón.

Bailar con Guillermina fue una experiencia muy bella. En una clase con Xavier Francis me quedé con la boca abierta viendo bailar a Rocio Sagaón.⁸ Una vez le comenté: “Me enamoré de ti cuando te vi bailar, ¡qué bárbara!”. Ella me contestó “Y yo me enamoré de ti cuando te vi bailar”; y esto que me decía creo que no era cierto. La verdad a mí hay cosas que me enamoran, sin que tenga nada que ver con sexo; uno se enamora de veras de cosas y de personas, y yo le decía “Me enamoré de ti cuando te vi bailar”; qué fuerza, qué pelo, qué cuerpo, cuando bailaba *Los gallos* de Farnesio de Bernal, con Juan Casados... En fin, de una fuerza que ella tenía de lo mexicano.

Nueva York

Reuni el dinero de cinco años de trabajo para irme a estudiar a Nueva York. Llegué al *Metropolitan Opera* porque Farnesio, quien ya había ido, me dijo: “Mira, hay muchas escuelas en Nueva York, pero Margaret Craske¹⁰ y Anthony Tudor son los mejores.” Me fui a estudiar un año con Margaret Craske, alumna de Cechetti. Nuevamente Cechetti en mi camino. Naturalmente dejé todas mis

clases, ya daba clases en el Seguro; habíamos empezado en las Casas de la Asegurada. Antes de irme hicimos una gira con el Seguro Social; Helena Jordán, Santos Balmori, Nellie Happee que ya había llegado de Francia, Farnesio, Francisco Escobedo, el pianista, Tulio y yo, y nos fuimos a esa gira a Sinaloa, a Los Mochis; ahí encontramos a Jaime Labastida, a su hermano y a todos los poetas de por allá.

De regreso, me fui a Nueva York y allí estuve un año estudiando. Afortunadamente había conocido a un chico cubano que estaba en Ballet Nacional; era el que nos ponía las luces en la gira de Monclova, y me dijo: “Yo te voy a dar una dirección de una amiga mía en Nueva York”. Llegué a Nueva York, le hablé y me fui a vivir con ella y su mamá. Entonces tuve en Nueva York una familia maravillosa, eran de origen polaco. Vivía con ellos, me levantaba, me hacía de desayunar, tomaba mi autobús para ir al Metropolitan; tomaba clase ya fuera con Tudor o con Craske; me iba a comer, a la biblioteca o daba una vuelta por ahí; regresaba con Craske en la tarde; tomaba clases avanzadas en la mañana, y en la tarde, intermedias. Llegó el verano y me regresé.

En esa época Craske ha de haber tenido unos 70 años; era chiquita, bajita e inglesa, y estaba tan acostumbrada a los italianos y a los franceses que ni me hacía caso. El salón del Metropolitan era muy grande y había mucha gente que iba y venía. A los dos meses de haber estado con ella, el día de mi cumpleaños, volteó, me vio y dijo: “*That is, Sonia*” (Así es, Sonia). Pensé: “Sabe mi nombre, Dios, sabe mi nombre, al fin”.

Craske era muy adusta, como buena inglesa, puntualísima; con ella aprendí la escuela Cechetti, compré sus dos libros; aprendí muchísimo con ella. A veces dudaba porque Gloria Contreras que estaba también en Nueva York, pero en la escuela del *New York City Ballet*, y me decía: “No, ahí no sirven; tú vente acá con Dubroska”; yo ya había pagado seis meses, si no, me hubiera ido. Después de todo, no me arrepiento. Mi lugar era ahí.

Llevaba yo una carta de Tulio de la Rosa para Mr. Tudor, porque se conocían, y me dieron media beca, creo que al recordar lo que hicieron conmigo, yo siempre le doy beca a todo mundo; tengo muchas becas en mi escuela.

Mr. Tudor era un ser muy especial y no era adusto; era socarrón, muy a lo David Niven. Él había hecho carrera en la danza tocando piano, acompañaba al piano cuando empezó a bailar. Era un hombre precioso; aparte del ballet, los viernes tenía una clase que llamaba *production class*. Allí hacíamos una bola de loqueras; nos decía, por ejemplo: “Siéntete sombrilla”. En esa época no se usaban esos recursos.

Paul Taylor a veces tomaba clase con Craske. Lupe Serrano tomaba clase con Tudor; también Nora Kaye, que fue una de las estrellas del *Ballet Theater*, que todavía no existía. Ya después me regresé a México.

Cechetti

Cechetti es una técnica, tal vez algunos movimientos de manos, pero más bien se dedicó a cuestiones de estilo, porque la danza ha ido evolucionando; el ballet clásico no se baila como se bailaba el siglo pasado, pero los principios básicos de alineación, de sentido del salto, del uso del suelo, de la potencia para saltar, de la velocidad de pies, del manejo de pies, son todavía una escuela importante que junto con la de Vaganova se complementan maravillosamente; de hecho eso es lo que yo uso y mis trabajos han estado muy encaminados a investigar esos principios.

La escuela rusa no la tengo tan adentrada como la escuela Cechetti, pero sí la estudié en Cuba y con Michael Land,¹¹ por temporadas. La Vaganova¹² sigue algunas cosas de estilo que parecerían amaneramientos y ya no se usan, pero siguen siendo vigentes sus principios. Por ejemplo, Cechetti no tiene *fondus*, uno de los ejercicios importantes en la barra. Vaganova tiene *fondus*. Cechetti tiene siete *port de bras*; Vaganova, cinco; entonces, las dos escuelas se complementan muy bien porque últimamente he observado, aquí en México y también en Nueva York, la falta del *port de bras*, el uso correcto de los brazos

combinados está dejando mucho que desear, el uso del pie también y el gran salto; ya no se salta, ya no se tiene potencia para saltar, porque nos vamos por el lado fácil, todo por encimita, ya no hay trabajo, por ejemplo, el *grand plie* de Cechetti, él saltaba del *grand plie* hasta la batería.

Los bailarines clásicos se hacen en Rusia y uno que otro en Estados Unidos; en México no se hacen. Claro que es un punto de vista muy personal.

Regresando de Nueva York, empecé a trabajar con Ballet de Cámara cuando vino a México el Ballet Nacional de Cuba; al terminar la temporada, Carlos López Magallón¹³ se fue a Cuba con ellos y luego nos habló para que fuéramos a bailar con Ballet Nacional de Cuba; él hablaba de una gira a la Unión Soviética y eso era lo que yo quería; quería conocer las escuelas rusas. Fue una de las razones por las que me fui con los cubanos; son gente muy bella; entre ellos tengo amigos, tengo hermanos. Fue muy buena experiencia, por ejemplo, ver bailar constantemente a una primera bailarina como Alicia Alonso, bailar en los teatros de Moscú, en el Bolshoi, en el teatro que está dentro del Kremlin; en el Kirov, en algunos otros teatros de Leningrado, en Riga, Polonia, China, Vietnam, Checoslovaquia, Berna, Bratislava, Hungría, Budapest, Bulgaria; fue una gira increíble de nueve meses; había siete mexicanos, Carlos López, Jorge Cano, Clara Carranco, Madó Noetzel, Lázaro Prince, Julito Martínez y yo.

En esa época no había muchos bailarines cubanos, era apenas la toma de poder por Fidel Castro, la compañía se hizo muy rápido y muchos bailarines eran norteamericanos; al empezar la revolución, los norteamericanos se regresaron a su país, entonces tomaron bailarines mexicanos, argentinos y a un guatemalteco, nosotros llenamos ese hueco; todavía en Moscú algunos norteamericanos se regresaron porque nos dirigíamos a China. Los mexicanos fuimos a ver al embajador y nos dijo que no teníamos problemas. ¡Ver China y después morir!

Hicimos 80 *Giselles* y creo que 70 *Coppelias*, bailábamos *Blanco y negro* de José Parés y coreografías de Alberto Alonso, pero *Giselle* y *Coppelia* eran las fuertes.

El Ballet Nacional de Cuba, como compañía, era lo de menos; lo más importante era lo que estaba pasando en Cuba. Poner en las narices de Estados Unidos una nación rumbo al socialismo era más importante que todo lo demás; entonces nos recibían con un apoyo tremendo. Pero igualmente, la experiencia fue buena. Conocimos el lado Este, una Unión Soviética muy fuerte. Cuando me pongo a pensar en su caída casi no lo creo, por lo que yo vi en esa época. En la gira conocimos a Nikita Kruschev, a Mao, a Chou en Lai y al Che Guevara. Regresamos a Cuba porque cuando estábamos en Budapest fue la invasión de Bahía de Cochinos, entonces mi madre se angustió muchísimo y tuve que regresar a México. Yo no quería porque en ese momento estaban llegando maestros rusos y ya tenía un lugar en Ballet Nacional de Cuba. Tuve que regresar a México en 1961 y aquí no había nada.

En esa época, cuando ingresé con los cubanos traía la escuela Cechetti; con Fernando Alonso nunca me pude acomodar pero había muy buenos maestros, como el puertorriqueño José Parés, que había estado con Balanchine y con Craske; sus clases me gustaban. Otra experiencia fue ver bailar a Alicia; todavía bailaba muy bien y todavía había mucha distancia entre la Alonso y las demás; muchos años después en 1968 cuando los volví a ver, el avance era extraordinario, todas las compañeras mías ya eran primeras bailarinas, Loipa, Mirtha Plá, Aurora Bosch y Josefina. Yo ya estaba casada. Me casé en el 1967 cuando murió mi madre; en agosto de 1968, Ballet Clásico de México hizo la gira a Atenas y Ballet Nacional de Cuba vino en noviembre del 68.

Ballet de Cámara

En 1958 ya se había formado Ballet de Cámara; empezó con la misma gente que estaba en el Taller del IMSS. Era una compañía pequeña como su nombre lo indica; allí estaban Nellie Happee, Tulio de la Rosa, Farnesio de Bernal, Ruth Noriega, Margarita Contreras, Artemisa Pedroza y algunas otras chicas; cuando regresé de Cuba me incorporé. Empezamos a trabajar, bailábamos *Grand pas de quatre*, que montó Tulio; Gloria (Contreras) vino a montar *Vitalitas* y

Huapango; Nellie montó su famoso *Trio*, y recibió el premio de la Unión de Cronistas por su coreografía, que estrenamos en una temporada con el Ballet de Bellas Artes. A mí también me lo dieron por mis 25 años de vida profesional.

A mí me gusta mucho Nellie como coreógrafa porque ella y yo nos entendemos en muchos aspectos, en cuanto a movimiento; ella había estudiado en Los Ángeles con Bronislava Nijinska, que era Cechetti y yo también; entonces de alguna manera había muchos puntos de contacto con Nellie en cuanto a técnica y también en la manera cómo concebíamos la danza; trabajé mucho con ella no sólo en Ballet de Cámara sino en Ballet Clásico de México; siempre trabajaba yo en sus coreografías, en *Baquianas brasileñas*, en *Encuentro* con música de Britten. Con Nellie había mucha unidad lo mismo que con Tulio; de hecho somos como tres hermanitos.

Trio la bailábamos Nellie, Marcos Paredes y yo, con música del famoso *Adagio* de Albinoni. Se trata de tres personas que van por un camino, y empieza el conflicto de dos mujeres y un hombre. Nellie iba dirigiendo el camino; Marcos atrás de ella, yo venía encima de él, me venía cargando; íbamos por el camino; de repente nos parábamos y subíamos y bajábamos: *rondes de jambes*, *arabesques* y *splits*; él hacía *split*; yo *ronds de jambes* y *arabesques penchées*; en un momento dado nos vamos juntos y los tres salimos corriendo y yo me trepo sobre Marcos. El día del estreno, Ballet de Bellas Artes abrió con *Misa brevis* de José Limón, participaba también Anna Sokolow, así que era un paquete para Nellie y para nosotros, pero tuvo buenas críticas. Se trataba de un ballet neoclásico, porque Ballet de Cámara estaba muy encaminado a esta línea, usaba la técnica clásica pero con ciertas variantes, utilizando un sentido o movimientos de la danza contemporánea, con un concepto más moderno y no del clásico tradicional.

Nadie nos pagaba. Teníamos un salón en la Academia de la Danza Mexicana; nos prestaban el salón tres, y de vez en cuando trabajábamos en Bellas Artes, como la temporada de la que te hablaba; nos daban un poco de dinero, pero estábamos haciendo cosas muy bonitas.

En Ballet de Cámara hacía yo *Lago* y *Don Quijote*, cuando vino un bailarín huésped que nos trajo Gloria Contreras, Lawrence Rhodes, que después fue bailarín del *Harckness*. Con él bailaba *Cisne negro*, *Don Quijote*, todos los *pas de deux*, *Trio*, *Huapango*, *Grand pas de quatre* y me gustaba mucho bailar *Huapango*.

Tulio, Nellie, Farnesio, Marcos, Lawrence, Margarita, Ruth y Artemisa estábamos muy de acuerdo con la línea que llevaba Ballet de Cámara. Entrenábamos y dábamos clase; casi siempre toda la mañana, porque había que quedarse a comer una torta y dar clase ahí mismo en la Academia de la Danza Mexicana; era verdaderamente agotador; llegaba yo a la casa arrastrando las patitas; a veces bailábamos, a veces había una que otra gira, a veces una temporada en Bellas Artes, y al final hicimos *Ballet jazz*.

Tenia una amiga con la cual fui a trabajar recién graduada de la Escuela Nacional de Danza; se llamaba Rosalie Klynes y tenía una escuela grande en Tampico. Mi padre trabajaba en Tampico, entonces eso me motivó para estar con él de vez en cuando. Me fui a trabajar con ella y estuve uno o dos meses, montándole el *Amor brujo* y *La bella durmiente*. Ella era jazzista de corazón y conocía muy bien a Tino Contreras. Un día, Rosalie apareció por México y hablamos con Tino Contreras; Tino y Tulio que ya habían hecho una temporada de jazz en la TV, se pusieron de acuerdo e hicieron *Ballet jazz*. Tulio fue el coreógrafo. La primera parte eran numeritos sueltos, *Take the train*, *Mack the knife*. Yo bailaba esta última; al final hacíamos una obra de Tino, *Orfeo en los tambores*, que tenía unas danzas muy bellas y un solo de flauta que se llamaba *Euridice*, era un *pas de deux*.

El éxito fue brutal, en Bellas Artes, se vendieron hasta las escaleras pero el INBA ya estaba a punto de hacer la compañía de clásico, el Ballet Clásico de México.

Ballet Clásico de México

Me llamaron a audiciones e imagínate lo que significaba pertenecer a Bellas Artes, tener un sueldo mensual, que te dieran zapatillas, que te pagaran el vestuario; nadie tenía eso; Ballet de Cámara y Ballet Concierto hicieron las audiciones y se formó la compañía; fui nombrada una de sus primeras bailarinas; Laura, Jorge Cano y yo éramos los tres primeros bailarines originales y teníamos un sueldaso.

En la primera temporada se hicieron cinco programas; estaba Gorostiza como director de Bellas Artes; la jefe de danza era Ana Mérida; llamaron a Enrique Martínez de Nueva York para la primera temporada, y hubo muchos problemas. No se ponían de acuerdo en la dirección. Fulano de tal renunció, la otra se quedó... entonces propusimos que dirigiera Enrique. Seguimos adelante, y pudimos hacer la temporada. Por cierto, el día que mataron a Keneddy teníamos que debutar, y obviamente no lo hicimos.

Después de la primera temporada, se acabó el subsidio y nos dijeron adiós; ya no había dinero para sueldos; el gusto nos duró nueve meses; era el fin del sexenio, y Gorostiza tenía que salir, Ana Mérida también.

Habíamos desbaratado dos compañías. Tulio estaba furioso, y con razón, porque llevábamos una línea diferente. Los bailarines fuimos a hablar con las autoridades de Bellas Artes y pedimos quedarnos y trabajar sin sueldo, pero que nos prestaran los vestuarios, las escenografías para hacer nuestras funciones; así empezamos con funciones y las giras. Ana Mérida tenía dos nombramientos que alguien había dejado por ahí olvidados; uno me lo dieron a mí, pero no para que yo lo cobrara sino para que cambiara el cheque y se le pagara a alguien que viniera a dar clase, aunque también nos estuvimos dando clase entre nosotros.

Habíamos formado un consejo, Laura, Jorge y yo. Enrique Martínez se tuvo que ir porque tenía compromisos en Nueva York y nos mandó a Michael Lland; de esos dos nombramientos apenas completábamos para pagar a Michael; a veces teníamos que aportar para que él entrenara a la compañía.

Teníamos algunos espacios, como el Teatro Jiménez Rueda; nos organizaron alguna gira por el Sureste, pero sin sueldo; esperábamos el nuevo sexenio para tener establecida la compañía, para poder conseguir un subsidio. Pasaron otros nueve meses.

Después, con Díaz Ordaz entró la señora Clementina Otero de Barrios¹⁴ que venía de teatro; obviamente la señora desconocía muchos problemas de la danza, pero como ya le tocaba su escalafón nos la mandaron. Desbarataron nuestro consejo y nos dieron la mitad del sueldo que teníamos cuando habíamos empezado, pero estábamos dispuestos a pagar por bailar. Sostuvimos así la compañía, obviamente perdimos a mucha gente que no quería bailar en esas condiciones. Nos quedamos Laura Urdapilleta, Jorge Cano, Susana Benavides, Thania Álvarez, Ruth Noriega, Marcos Paredes ya se había ido a Nueva York, Francisco Martínez, Noé Alvarado, Claudia Trueba, Ofelia Medina que había sido alumna mía y yo. Con Michael Lland pudimos hacer la compañía.

Michael Lland

Michael tenía buena técnica; había sido uno de los bailarines de *Ballet Theatre*, y alumno de Schezoff y de Margaret Craske, también de Balanchine¹⁵; era un muy buen exponente de la escuela americana, y nos enseñó muchas cosas. A veces sin gente, porque hacíamos audiciones y no llegaba nadie, o llegaba gente muy poco dotada.

Hicimos algunas temporadas en Bellas Artes; montó *Amapola roja*, el *pas de dix* de Balanchine y la primera versión de *La bella durmiente* que se hizo en México. Con él hicimos, en 1968, la gira a Atenas, Grecia, en el Festival de Verano; bailamos en el *Herodes Atticus*, pero un año antes ya habíamos hecho otra gira por el norte de la República y a Houston, Texas. Luego perdimos a Michael y fue una gran pérdida.

Siempre había muchos problemas por la burocracia; faltaba comprensión, ayuda; sólo estuvo tres años con nosotros, pero a mí me dejó una gran herencia, y creo que a todos. Con él estuvimos en contacto con la escuela americana que

también ha sido muy importante en mi vida; es una escuela un poquito más severa, más recia, que no es ni la Cechetti, ni la rusa pero es muy dinámica, y Michael era un muy buen representante de esa escuela. Tenía un ritmo fantástico, nos enseñó a trabajar mucho la rapidez, tipo Balanchine; era un hombre muy generoso también en cuanto a conocimientos.

Un día nos dejó. Me casé y me embarqué en esa época; la compañía vino a dirigirla Miro Zolan;¹⁶ mientras tanto tuve a mi hijo; ya después vino Job Sanders, que fue cuando el rompimiento.

Con Job Sanders¹⁷ se dividió la compañía; empezamos a tener problemas con su forma de repartir papeles, con su manejo y su trato; llegó a agredir muchísimo a las primeras bailarinas, y naturalmente vino la división. Entonces hubo un cambio en la Dirección de Danza, salieron la señora Clementina y el director de Bellas Artes, Miguel Bueno. Llegó una nueva dirección y nos propusieron dos compañías; la de neoclásico y la de clásico. Eso era muy contradictorio porque no se trataba de volver a empezar sino de que la compañía saliera a flote. Por un lado quedó la compañía de Job Sanders y por el otro, nosotros, que llamamos a Felipe Segura como director; estuvimos unos añitos allí, y la verdad es que empezaron otra vez los problemas; ya estaba cansada y me salí en 1972.

Después de esto entró el ingeniero Vázquez Araujo y cambió el nombre de Ballet Clásico de México a Compañía Nacional de Danza, pero con la misma gente; luego empezó el intercambio cubano; vinieron maestros cubanos y entonces ya fue otra cosa; se quedaron Laura Urdapilleta, Sylvie Reynaud, Jorge Cano... o sea, la mesa ya estaba puesta para la Compañía Nacional de Danza.

Con el Ballet Clásico de México, lo que más me gustó bailar fue *Electra* que era un ballet de Enrique Martínez con música de la *Serenata de Celesta* de Bartok, y sobre el tema de *Electra*. A mí siempre me han gustado los papeles dramáticos, soy muy teatrera. Marcos Paredes era Orestes, Ruth Noriega, Clitenmestra y yo, *Electra*. También tuve mucho éxito -aunque no me gustaba

mucho- con *La Fille mal Gardée*, pues como soy muy groserota, muy mal educada, y muy aniñada entonces ese papel me caía muy bien. De hecho a mí me gusta mucho *Lago de los cisnes*, y solamente una vez bailé *Giselle*, porque a mí me gustan mucho los papeles interpretativos que tengan algo que decir.

Había mucha competencia, en la danza la gente es muy competitiva; pero a la hora de bailar todos bailábamos, tuvimos muchas diferencias, cuando la separación de las compañías, pero ahora ya nos vemos con mucho cariño, todo eso ya se olvidó; a veces yo convivía más con ellos que con mi propia familia. Siempre he dicho que tengo tres familias: la consanguínea, la profesional y la espiritual. La primera formada por mis hermanos, mi madre, mi padre, mi hijo, mi abuela, hasta la nana; los compañeros, Nellie, Tulio y mi exmarido, que fue mi compañero, mi *partner*, mi apoyo, ésa es mi familia profesional, y mi familia espiritual es otro asunto, un secreto, como todo lo espiritual.

También estuve en la Compañía Nacional de Danza pero me salí disgustada, porque no hay reconocimiento, porque no hay historia, y el que no sabe su historia puede cometer los mismos errores y se han estado cometiendo los mismos errores. Nunca se les da apoyo a los mexicanos, se prefiere a los extranjeros, aunque sepan menos; de cualquier color, pero que sea extranjero. Es algo triste. Sin embargo, la Compañía ha tenido un muy buen nivel y ha hecho muchas cosas muy bonitas, a mí me han gustado.

En este momento, los bailarines tienen más ayuda; el ingeniero Vázquez Araujo mejoró mucho los sueldos; ahora hasta tienen una sede, antes no teníamos, pero creo que han descuidado la parte artística, la parte emocional del bailarín. Es penoso. En mi opinión muy personal, el bailarín no es nada más un ejecutante, sino es un artista, y se ha quedado de lado la formación del artista en muchos aspectos.

Cuando estuvo dirigiendo Nellie Happee, que es una persona que yo respeto mucho en todos aspectos, y Susana Benavides, me llamaron para que les diera una clase, estuve dando clase a los varones una temporada, pero soy muy demandante en cuanto a disciplina y a veces encontraba muy poca disciplina,

estoy hablando de ese momento; además, no me pagaban. Nellie me dijo: "Mira a mí me da pena que trabajes sin que te paguen, así es de que ya no vengas". Y no me pagaron.

La enseñanza

Por necesidad fui maestra a la par que bailarina, y porque en México, en esa época, no se podía vivir de la danza, no había sueldos, entonces teníamos que trabajar. Me daba cuenta de que lo que yo aprendía en la mañana, lo enseñaba en la tarde, y así afirmaba conocimientos; además, obtenía buenos resultados; empecé a tener cierto prestigio como maestra sin quererlo, sin darme cuenta, y desde ahí nació una vocación muy grande de ser maestra.

Me involucro mucho con mis alumnos, son como mis hijos o más, porque creo que a mi hijo no le exijo tanto, "No soy maestra fácil -les digo cuando vienen- tengo mucho rigor; respeto mucho, a veces hasta exageradamente, mi profesión y si te vas a poner en mis manos piénsalo dos veces". He hecho muchas generaciones de bailarines, tanto en las escuelas del Estado como en mi propia escuela, y sigo estudiando, aprendiendo, investigando y cambiando.

Creo que mi primer alumno que destacó fue mi exmarido Franciso Martínez; en esa misma generación tuve como alumnas a Patricia Ladrón de Guevara, a Alma Mino, una fue bailarina de Ballet Independiente, la otra está en la Academia de la Danza Mexicana y es maestra. Después de que regresé de Cuba tuve a dos generaciones que hice desde el primer año; una de ellas fue la generación de Ofelia Medina, Sylvie Reynaud; después vino otra generación completita; esas dos generaciones formaron parte del Ballet Clásico de México, son maestras o bailarinas. Laura Casas es una de ellas; después vino Giselle y Carmen Alvarado, que se graduaron en Leningrado; otras también se fueron a Rusia; a ellas las formé en mi escuela; también hice a Alejandra Llorente que pertenece al Taller Coreográfico de la Universidad, y una chica María Elena Domínguez que está en Nueva York, en el Ballet de Harlem y está dando clases en el Ballet Hispano; tengo otras en Europa y sabrá dios dónde.

Cuando salí de Bellas Artes formé el Taller Danza Espacios,¹⁸ con Francisco Martínez e hicimos muchísimas temporadas en las Delegaciones.

Nuestra historia

Después del Taller Danza Espacios, me divorcié y seguí con mi escuela, haciendo bailarines; formé el grupo de danza Génesis.¹⁹ En 1991 nos fuimos a Corea, a bailar con una de las obras que hice para celebrar mis 40 años de vida profesional, *Quetzalcóatl*. Se deshizo el grupo y lo volví a formar el año pasado; seguimos trabajando pero no sabemos cuándo vamos a presentarnos en el escenario; ahora estoy en proceso coreográfico de la segunda parte de una dualidad; primero fue *Quetzalcóatl*, donde hice un esbozo de la cultura tolteca y ahora trabajo con la cultura mexicana.

La cultura mexicana me apasiona; tiene mucho que decir. Pienso que los mexicanos tenemos mucho que decir, pero hay que volver a nuestras raíces, a los ancestros, para saber quiénes somos. Siempre me ha preocupado mucho saber por qué el mexicano está tan devaluado. Siento que tenemos atrás un pasado muy importante y que ha sido necesario que vengan los extranjeros a decirnos lo importante que es nuestra cultura para que la valoremos. La cultura mexicana habla mucho del ser humano y a mí me gusta mucho hacer coreografía basada en nuestro pasado; a lo mejor a alguien le gusta mucho el tutú o las castañuelas, y qué bueno.

Empecé a hacer coreografía para mis alumnas, porque si uno no baila en el escenario se empieza a tener miedo de enfrentarse a él. Siento que siempre deben de ir juntas: la enseñanza y el escenario; empecé a hacer coreografías para mis alumnas y busqué foros para que bailaran. No se me daba la coreografía porque más que nada yo era intérprete y porque no le encontraba cómo o por dónde; entonces empecé a tomar clases de coreografía; tomé clases con Helena Jordán y luego con la maestra Lin Durán;²⁰ después empecé a hacer coreografía menos mala. Con *Quetzalcóatl* empecé a hacer lo que yo quería decir; luego hice una danza para el Claustro de Sor Juana, sobre un poema de Sor Juana; y

ahora estoy haciendo esta segunda parte que no sé cómo se va a llamar²¹, pero ya llevo muy avanzada la investigación; no puedo hacer danza sin saber lo que quiero decir.

Me gusta investigar, saber, el qué, el cómo y el por qué. A partir de cursos que tomé con Marcos Azueta y Sonia Fernández, me interesé más en saber de dónde parte el movimiento, cómo es el cuerpo, cómo alinearlos, y empecé a presentar trabajos para los encuentros nacionales e internacionales de investigación que promueve el Cenidi-Danza; he presentado cinco o seis ponencias; una que me gustó mucho se llama *El pie, Vaganova, Cechetti y el costo de olvidarlos*, la presenté en Morelia; sigo investigando otras técnicas de movimiento, que son muy importantes para quitar tensiones, por ejemplo, la Alexander. Siempre me ha interesado seguir estudiando porque tú sabes que esto no se acaba nunca. Falta tiempo para seguir estudiando, quisiera estudiar historia, pero ya no tengo tiempo, ya estoy muy vieja.

Como maestra primero que nada le debes de enseñar al alumno qué es la profesión, a lo que se enfrenta, al trabajo, a la disciplina; obligarlo a que piense si sirve o no para la danza, si tiene realmente vocación, si está dispuesto a sacrificar muchas cosas por poder sentir la satisfacción de bailar; a veces no lo logramos porque la técnica es muy rigurosa y cuando ya se empieza a dominar la técnica hay que empezar a bailar, hay que empezar a interpretar. Enseñarles interpretación y también técnica.

He hecho muchas coreografías pero no me han gustado; porque considero que no han tenido un cierto equilibrio; *Quetzalcóatl* sí lo tiene; la asesoró la maestra Lin, que es implacable, y a partir de aquí me interesa mucho el ser humano, lo que él dice, por eso me gusta la historia; qué dijeron aquellos hombres, cómo pensaban, cuál era su filosofía, por qué luchaban, qué comían; a mí me gusta mucho la cultura del maíz; es una atracción muy grande para mí la cultura de mi país.

La vida de una bailarina

Siento que no pude equilibrar las dos cosas, para mí lo más importante era mi carrera profesional y descuidé mucho la parte familiar, sobre todo cuando estuve casada. Ahora pienso que hay un poco más de equilibrio; ha pasado el tiempo, he tenido muchas pruebas difíciles y he aprendido la lección; ahora creo tener un poco más de equilibrio.

De mis *partners*, Jorge Cano era sensacional, juguetón, muy fuerte; Tulio de la Rosa, muy gentil. Mi primer *partner* fue Felipe Segura, era mi maestro y me enamoré platónicamente de él. Ya Jorge era mi compañero. Tulio era muy fraternal, me enseñó muchas cosas; después, mi marido también fue muy buen *partner* y me ayudó mucho y aprendió conmigo. Cada uno de ellos tiene sus cualidades. Algunas veces me sentí insegura, pero era tanto mi deseo de bailar, que olvidaba la inseguridad; porque soy muy exigente, y por lo mismo sigo tan insegura; creo que siempre logré controlar esa inseguridad; siempre me salían las cosas, creo, que por obra y gracia del Espíritu Santo, las partes técnicas muy fuertes, como el *Cisne negro* o el primer acto de *La bella durmiente*; mi fuerte siempre fueron los papeles interpretativos, porque no me costaban trabajo, eran más fáciles para mí, como *Electra*.

Cuando dejé de bailar no lo resentí, porque ya había bailado mucho. Me salí de Ballet Clásico de México en 1972, pero todavía estuve bailando, tanto con Danza Espacios como con Génesis, hasta que verdaderamente me lastimé la columna; eso fue hace como diez años. Ahora siento que bailo a través de mis alumnas; entonces no extraño el escenario; las veo y estoy bailando con ellas.

Creo que ahora las bailarinas están mucho más liberadas, se casan, pero las bailarinas de mi época no están casadas, ni tienen hijos. Yo no estaba programada para casarme, ni para tener hijos; sin embargo me casé y tuve un hijo, y qué bueno que viví la experiencia. Pero antes vivía uno en algo así como un claustro, pero ahora las bailarinas se casan y como que son más normales, más equilibradas.

No sé qué tipo de bailarina soy, yo te bailo un mambo y me encanta, me gustaría bailar tango. Me gusta bailar, me gusta mucho la música; siento que era interpretativa, aunque la técnica era muy importante para mí; muchas veces bajé la guardia, hice más técnica que interpretación; me hubiera gustado tener las dos cosas.

Me encanta el aplauso, por ejemplo cuando hice aquel *Cisne negro* en Monterrey en 1954. También ha habido tiempos malos, como una enfermedad espiritual muy grande, y últimamente tengo un gran deseo por vivir, por ser feliz, sobre todo, por disfrutar a mi hijo, que es lo más grande que tengo. Me gusta también cuando una de mis alumnas hace algo que considero bien hecho, es una satisfacción muy grande.

Ahora estoy comprometida con la docencia, pero ya no con esa obsesión tan grande que tenía por la danza. A veces ni podía dormir por estar pensando en los pasos que había aprendido ese día.

Pienso que es algo muy apasionante cuando te puedes comunicar con el público, decirle quién eres, porque yo nunca era yo sino en el escenario. Tuve una educación muy reprimida, entonces Sonia era Sonia sólo cuando estaba en el escenario. Bailar era una manera de decir: "Ésta soy yo". En el escenario, una muchachita malcriada o una mujer que odia a su madre o una novia coqueteándole a su novio. Yo no lo pude hacer allá afuera más que en el escenario.

Siento que de niña nunca supe quién era, me gustaba bailar, me gustaba agradar a mi madre, sabía que desde que empecé a bailar ya nada fue igual porque los niños, en la escuela me saludaban; me hice popular bailando, "Ahí va la bailarina", decían. Eso me hizo sentir muy importante, porque bailaba, porque no era igual a toda la gente. Me sentía bien.

Como hermana, creo que mis hermanos me quieren mucho; como hija también, de mi madre era yo la niña de sus ojos; como esposa fui muy querida, aunque creo que no fui muy buena esposa; como madre, era yo más bailarina que madre. Ahora creo que soy buena madre y tengo un hijo adorable; estamos

mucho juntos. Como persona no soy muy buena persona, soy muy exigente, me lastima ser tan exigente conmigo misma y con los demás; es algo que estoy tratando de cambiar. He vuelto a ser un poco más cordial, porque hubo momentos en mi vida en los que vivía muy frustrada porque este país no era lo que quería, ni había las condiciones, y me frustraba muchísimo; ahora he aprendido a ser menos exigente, tal vez un poquito menos soberbia y a disfrutar la vida como es, sobre todo a mi edad que es cuando pienso que ya debe uno de estar tranquilo, vivir en paz y feliz. No sé tú...



Este escrito se basó en las siguientes fuentes orales:

- Alejandrina Escudero entrevista a Sonia Castañeda el 28 de febrero de 1997.
Transcripción Alejandrina Escudero

Notas

1. Ana Pavlova (1881-1931). Bailarina rusa. Como bailarina, sus más destacadas cualidades fueron su ligereza, gracia, poesía y espiritualidad; se convirtió en toda una leyenda. Llegó por primera vez a México en enero de 1919 y bailó en el Teatro Arbeu de la capital, también el Teatro Principal y recibió un homenaje de parte de artistas mexicanos en el Lírico. Regresó a nuestro país en 1925.

2.Linda Costa y sus hermanas Amelia y Adela llegaron a México en la temporada 1904-1905; primero con la compañía dirigida por Aldo Barilli, procedente de Milán, “una compañía estructurada dentro de la gran tradición italiana”, comenta Maya Ramos Smith. Amelia Costa participó en esta compañía como “primera bailarina italiana” y sus hermanas como segundas bailarinas. Después se presentaron con la Compañía Ballets de Augusto Francioli; y se quedaron definitivamente en México. Linda fue maestra en la Escuela Nacional de Danza. Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza en el México de la Belle Epoque*, UAM-Ed. Gaceta, 1995, pp. 423-448. (Col. Escenología-Danza n.1)

3.Fernando Shaffenburg (1925). Nació en la ciudad de México; estudió en la Escuela Nacional de Danza, bajo la tutela de Gloria Campobello; en la temporada del Ballet de la Ciudad de México de 1943 debutó como primer bailarín; en 1946 obtuvo el título de maestro de danza en la END; participó también en las temporadas de 1945 y 1947; estudió en Nueva York en la escuela del American Ballet e ingresó al *Ballet Theatre*; posteriormente ingresó al Ballet Ruso de Monte Carlo; fundador de *Fort Worth Ballet* de Texas. Felipe Segura, “Fernando Shaffenburg”, en *Cuadernos del Cenidi-Danza*, núm. 21, 1989, pp. 71-73.

4.Carolina del Valle. Bailarina y maestra; estudió en la Escuela Nacional de Danza; participó en las tres temporadas del Ballet de la Ciudad de México (1943, 1945 y 1947); bailó con Ballet de Nelsy Dambre en las giras que éste hizo por el interior de la República y a El Salvador; también estuvo en otras compañías como Ballet de Cámara; se ha dedicado a impartir clases durante varias décadas. Expediente de Carolina del Valle del fondo del Cenidi-Danza de la Biblioteca de las Artes.

5.Farnesio de Bernal, bailarín, coreógrafo y actor, nacido en Zamora, Michoacán; estudió en la Escuela de Teatro del INBA. Debutó como bailarín en 1951, en la Temporada que hiciera José Limón; bailó con el Ballet de Bellas Artes y Ballet de Cámara; entre sus obras están *Los gallos* y *El deportista*, ambas estrenadas en 1956; cuando “pasó su tiempo para bailar”, se dedicó a la actuación. Anadel Lynton. “Farnesio de Bernal”, en *Cuadernos del Cenidi-Danza*, núm. 23, 1991, pp. 25-30.

6.Tulio de la Rosa. Bailarín y maestro nacido en Caracas, Venezuela, radicado en México. A los 16 años decidió empezar a estudiar ballet en el Liceo Andrés Bello de su tierra natal. Su debut profesional lo hizo en el Ballet de Alicia Alonso en La Habana, participando en todas las giras que el Ballet realizó por Centro y Sudamérica; estudió en Nueva York y llega a México en 1956; ha sido miembro de la mayoría de las compañías de danza moderna de la época, Ballet Mexicano, Ballet Contemporáneo, Ballet Nacional; en la danza clásica perteneció por corto tiempo a Ballet Concierto y luego al Ballet de Cámara, donde fue uno de sus miembros fundadores. Sylvia Ramírez, “Tulio de la Rosa”, en *Cuadernos del Cenidi-Danza*, núm. 21, 1991, pp. 27-33.

7.Ballet Nacional de México, fundado en 1948 por Josefina Lavalle y Guillermina Bravo; en 1950 se convierte en una asociación civil, siempre con apoyo del Estado.

8.Rocio Sagaón (1933). Bailarina y coreógrafa; nació en la ciudad de México; empezó a estudiar danza con Nina Shestakova, en Mérida, Yucatán; en 1948 ingresa a la Academia de la Danza Mexicana; en 1951 fue becada por el *Connecticut College* y en el *Jacob's Pillon*; fue miembro fundador del Ballet Contemporáneo y se integró al Ballet Popular; más tarde, a *Les Ballets Modernes* de París. Mujer polifacética, también se ha dedicado a la actuación y

al grabado en metal. Expediente de Rocio Sagaón del fondo Cenidi-Danza de la Biblioteca de las Artes.

9. José Limón (1908-1972) Bailarín, coreógrafo y maestro de origen mexicano. Estudió con Doris Humphrey y Charles Weidman. Fundó su compañía de danza moderna en 1947, con Humphrey como directora artística. Viene a México en 1950 con su compañía y en 1951 realiza una temporada con su propia compañía y con el Ballet Mexicano de la Academia de la Danza Mexicana; regresa en 1960 con su compañía. Horst Koegler, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 2a ed., Nueva York, Oxford University Press., 1987, p.

10. Margaret Craske (1882). Bailarina y maestra británica; miembro de la compañía de Diaghilev; empezó a impartir la enseñanza en Londres como una autoridad en el sistema de Cecchetti; se trasladó a Estados Unidos en 1946, donde fue bailarina del *American Ballet Theatre*, y maestra a partir de 1950 en la escuela del *Metropolitan Opera Ballet*. *Ibidem*, p. 107.

11. Michael Lland (1925), Bailarín y *ballet master* estadounidense. Estudió con Schezoff, Craske y en la escuela del American Ballet; a partir de 1949 fue solista del American Ballet; se convirtió en bailarín principal en 1956 y en ballet master en 1971. De 1964 a 1969 fue director del Ballet Clásico de México llevando a dicha compañía a sus dos únicas giras internacionales a Houston en 1967 y a Atenas, Grecia, en 1968. *Ibidem*, p. 258.

12. Agrippina Vaganova (1879-1951). Bailarina, maestra y directora soviética, graduada en el Ballet Imperial de San Petersburgo. Se dedicó principalmente a la enseñanza y desarrolló su propio sistema que lleva su nombre, y que forma parte de la educación básica en el bloque este; lo publicó en el libro titulado *Fundamentals of the Classic Dance* (1934), en donde reúne en armoniosa

síntesis las más importantes escuelas y estilos del mundo incluyendo a Cecchetti y Preobrajenska, entre otros. *Idem*, p. 429.

13. Carlos López Magallón (1937) Bailarín nacido en Guadalajara, Jalisco; estudió en Ballet Concierto, en la escuela de Ana Castillo y se graduó dentro del sistema de la Real Academia; fue miembro fundador de Ballet de Cámara; bailó en Ballet Concierto, Ballet de Bellas Artes, en Ballet Nacional de Cuba, en Ballet Clásico de México, en Ballet Clásico 70 y en Taller Coreográfico de la UNAM. Ingresó a la Compañía Nacional de Danza convirtiéndose en su director artístico, fue nombrado también maître de ballet y director de la misma. Elizabeth Cámara, "Carlos López", en *Cuadernos del Cenidi-Danza*, núm. 32, 1996, pp. 55-59.

14. George Balanchine (1904-1983). Bailarín, coreógrafo y director ruso-americano. Se graduó en 1921 en la escuela del Ballet de Petrogrado; de 1925 a 1929 fue coreógrafo de los Ballets Rusos de Diaguilev; trabajó para la Opera de París y en el Ballet Real de Dinamarca; fue director del Ballet Ruso de Montecarlo; en 1933 se fue a Estados Unidos, iniciando en la escuela del American Ballet; fundó su estilo propio con la coreografía *Apolo musageta* (1928), convirtiéndose en el impulsor del neoclasicismo. Horst Koegler, *op. cit.*, p. 30.

15. Clementina Otero (1912-1996) Actriz y directora de teatro mexicana. Como actriz participó en el movimiento de renovación teatral emprendido por el Teatro Orientación; fue fundadora y directora de la Escuela de Arte Teatral del INBA y jefa del Departamento de Danza.

16. Miro Zolan (1926). Bailarín, coreógrafo y ballet master checo-británico. Debutó en Praga en 1941; fue bailarín de varias compañías europeas y estudió

con Gsvsky y Egorova; bailó en el Ballet Internacional, en el *Sadler's Ballet*, en el *Royal Winnipeg Ballet*, entre otros, Horst Koegler, *op. cit.*, p. 457.

17. Job Sanders (1929). Bailarín, coreógrafo y maestro alemán. Estudió con Gavrílov y en la escuela del American Ballet; bailó en Broadway, en el Ballet Ruso de Montecarlo y en el *American Ballet*; bailarín y coreógrafo del *Netherlands Dance Theatre* (1961-1967) y director del Ballet Clásico de México de 1971 a 1973.

18. Taller de Danza Espacios compañía creada en 1974 por Sonia Castañeda y Francisco Martínez, dedicada a la difusión de la danza clásica y neoclásica en las Delegaciones, en las escuelas con coreografías de Nellie Happee y Sonia Castañeda.

19. Génesis, compañía de danza, creada por Sonia Castañeda en 1980, para la práctica escénica de las alumnas de su Escuela Ana Pavlova, que ha difundido la danza en escuelas, reclusorios y Delegaciones. Entre sus obras se encuentra *Quetzalcóatl* (1991).

20. Lin Durán (1926). Bailarina y maestra. Nació en la ciudad de México. Los primeros años de su vida los pasó en Estados Unidos. Miembro del Ballet Waldeen, más tarde del Ballet de Bellas Artes de la Academia de la Danza Mexicana; con varios integrantes de esta compañía forman Ballet Nacional de México. Creó el Centro Superior de Coreografía (CESUCO), que hacia 1983 pasó a ser el Centro de Investigación Coreográfica (CICO). Ha hecho crítica periodística y escrito el libro *La humanización de la danza* (1990).

21. El grupo Génesis estrenó la obra *A los ancestros* -que es esa segunda parte de la que habla Sonia- en el mes de octubre de 1997.

Cora Flores (1939)

Bailarina, maestra y coreógrafa. Su carrera en la danza se caracteriza por haber incursionado como ejecutante en tres géneros: clásico, folklórico, y moderno y contemporáneo. Será porque, al igual que muchos bailarines que empezaban a despuntar en los años cincuenta, tomó clases en el edificio de Hidalgo 61 donde residieron por un periodo bailarines de los tres géneros.

Nació en San Luis Potosí y sus primeros estudios ya formales en danza los realizó con Nelsy Dambre y Sergio Unger, los pilares del ballet clásico en nuestro país. También con ellos participó en las temporadas de los grupos que ambos formaron.

Con Ballet de Nelsy Dambre empezó en el cuerpo de baile en 1950, en una larga gira por el interior del país; un año más tarde, bailaba en el Teatro del Palacio de Bellas Artes.

También tomó parte en Orfeo en los infiernos de Guillermo Keys, en El pájaro azul de Conchita Sada, en la opereta El murciélago y en las primeras funciones de Ballet Concierto, recién formado por Sergio Unger y Michel Panaieff. Funciones que le permitieron foguearse.

Al formalizarse Ballet Concierto de México, Cora fue una de sus solistas, encaminada a primera figura; con ellos bailó hasta la creación de Ballet Clásico de México y participó en sus temporadas en la ciudad de México y en sus giras, en las óperas y en los programas de televisión.

Felipe Segura creó, en 1960, un ballet para ella titulado Café Concordia, con un ambiente porfiriano; en el personaje de la tiple, Cora proyectaba su belleza y su plástica.

Uno de los papeles más importantes que hizo en Ballet Concierto fue la coreografía de Gloria Contreras Huapango, donde fue uno de los cuatro intérpretes.

Su aventura en lo que ella llama el "zapateado" la inició cuando elementos de Ballet Concierto de México reforzaron a la compañía que representó a México en 1958, en los Juegos Panamericanos de Chicago, grupo que se convirtió con el correr del tiempo en Ballet Folklórico de México, dirigido por Amalia Hernández. Cora se quedó ahí por un tiempo y se convirtió en una de sus principales figuras. Con esta compañía viajó por toda la República, y recorriendo los Estados Unidos, contratados por el empresario Sol Hurok; asimismo hizo con ellos una gira por Europa.

También en el género folklórico participó en una gira por Europa y Asia con el Ballet del Instituto Mexicano del Seguro Social. Después trabajó en el Taller Coreográfico de la Universidad. Cora, Aurora Agüeria y Cristina Gallegos se separaron de este grupo y fundaron Danza Libre Universitaria.

En los años ochenta Cora llegó a ser directora de la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica.

Una de sus creaciones es el papel que interpretó en el ballet La casa de Bernarda de Alba y en Zapata; con ella en el papel de madre-esposa-patria esta obra se incorporó al repertorio de la Compañía Nacional de Danza.

De sus coreografías destacamos Collage, Kanon, Bolero e Historia de piratas.

En 1996 Cora sigue bailando, en la Compañía de Óscar Ruvalcaba, en Contradanza y en Danza Libre Universitaria.



En la YMCA

A diferencia de la mayoría de las bailarinas que empezaron a bailar en los festivales de las escuelas, nunca participé en ningún festival, ni me llamaban la atención. Creo que de niña era bastante introvertida y nunca pensaba en la

danza. Entré a nadar en la Y, la Asociación Cristiana Femenina, y allí mi primera maestra fue Socorro Bastida,¹ la llamaron para que le diera clases de ballet al grupo de ballet acuático; fue mi primer encuentro con la danza, y el resto lo hizo mi mamá, porque ella me llevaba a clases.

Lo que me motivó después fue conocer a Sergio Unger, a Madame Dambre y a Felipe Segura; ellos tres tuvieron a bien enseñarme lo que es la disciplina y la seriedad con la que he tomado la carrera a través de mi vida. Ésa es la manera como me inicié.

*Pienso que antes no había un sistema riguroso para que alguien entrara a bailar. A mí me pasó con Sergio; no me acuerdo cuánto tiempo tenía de estudiar, creo que ni un año, cuando ya estaba bailando en la obra de teatro *El pájaro azul* en Bellas Artes.*

Mi mamá me mandaba a la escuela con moños, con olancitos, con florecitas, y al llegar me tenía que quitar todo, descoserlo, quitarme los chinos, porque cuando entraba todo mundo se reía de cómo iba vestida. Madame me hacía burla.

Siempre éramos los mismos, una anécdota que recuerdo es que un día vinieron unos americanos para hacer un comercial y fueron a Av. Hidalgo 61 y nos escogieron a cuatro muchachas, a las más jovencitas. Entonces dijeron que iban a buscar a otro lado; fueron con Ana Castillo, y Ana nos habló a las mismas cuatro, ellos nos vieron y dijeron: "Qué raro". Fueron con León Escobar -León era totalmente de otro ambiente, el comercial- y nos llamó a las cuatro; las mismas bailarinas en todos los lugares que buscaron, no había más.

En Ballet Concierto

Felipe era terrible, pero para mí fue todo: papá y director. Si me lo pedía me tiraba por la ventana. No, no es para tanto pero creo que era la época. Uno estaba acostumbrado a lo que la persona mayor dijera; yo no critico esa época, creo que el mundo va cambiando, van cambiando los sistemas, va cambiando

todo. Lo que mi mamá me decía, lo hacía. Felipe vino a representar todo para mí, y pues lo que Felipe me decía, lo hacía; me decía que trabajara y trabajaba.

En Ballet Concierto fue cuando ya realmente estuve en una compañía. Felipe Segura dirigía el grupo y nos trajo muchas coreografías, porque él tiene una memoria asombrosamente fotográfica. Trajo ballets tradicionales a México y se bailaron; ahorita todavía me sé las coreografías de entonces, y las coreografías que posteriormente me aprendí se borraron.

*Café Concordia*² de Felipe fue un éxito de Ballet Concierto. Me acuerdo de *Danzas campesinas* que también la bailé. Hasta la fecha sigo viendo con un gran cariño y una gran emoción *Silfides*, *Giselle* y todos los ballets tradicionales. Tengo un recuerdo imborrable de algunas coreografías, por ejemplo, en *Silfides* llegué a hacer todos los papeles, nada más me faltó el del hombre; de *Lago*, igual; las variaciones de *La bella durmiente* las tengo grabadas aquí en la cabeza y eso que no tengo una memoria muy buena.

Sergio Unger hacía que uno bailara realmente sin que uno pensara en la técnica; la cosa fuerte, de carácter, siempre se la dejaba a Felipe que era con quien, en determinado momento, nos teníamos que enfrentar. Felipe nos disciplinó. Él pasaba a revisarnos una por una: las zapatillas, el pelo, que ni un pelito tuviéramos fuera, a entalcarnos y ponernos, una por una, la cosa aquella para *Silfides*.³

Felipe hacía todo: redactaba los contratos, ensayaba, llegaba a montar luces, los decorados, prendía la grabadora, daba las llamadas, nos revisaba y bailaba, después, recogía el vestuario. No podíamos sentarnos, cuidábamos los tutús, también las mallas que de vez en cuando usábamos en ballets de corte contemporáneo, que hizo Guillermo Keys cuando estuvo con Ballet Concierto.

Allí, Gloria Contreras⁴ estrenó en Bellas Artes *Huapango*,⁵ con Anita Cardús, Gloria, Jorge Cano y yo. Creo que Gloria como que me debe de tener estimación; no soy una gente con la que se enloquezcan como bailarina. No, para nada. En ese momento, creo que de Felipe me impuso para que bailara *Huapango*, y creo que lo llegué a sacar bien. Al final, Gloria me felicitó, porque

vio que hice un esfuerzo muy fuerte. Ella quería que fuera Laura (Urdapilleta) la que lo hiciera y como que, -perdonando la palabra-, me fregó mucho en los ensayos; decía: "No, tú no vas a poder". Estuve muy picada, algo que a la larga tú se lo agradeces porque de algún modo hace que te salgan cosas que ni siquiera tú crees que puedas hacer, pero en ese momento te sientes muy mal de que te pique enfrente de la gente. A lo mejor ella lo hacía con esa intención. Se las contesté todas.

Gloria trajo un movimiento que no existía en México, un movimiento de cuerpo que en ese momento era nuevo. No soy muy rápida para bailar, para mí son mejores las cosas lentas. Yo misma las disfruto más, las siento más que las rápidas, y *Huapango* es rápido, y en ese momento me costó trabajo hacerlo.

En Ballet Folklórico de México

Era mucho sueldo y además seguro; fue la primera vez que aquí, en México, el bailarín tuvo un sueldo seguro. En un principio, los bailarines clásicos veíamos a la danza moderna abajo del clásico, y el folklore, ni se diga.

Al entrar Felipe con Amalia, el folklore era bueno y, de alguna manera, a nuestros ojos se dignificó el trabajo de ser bailarina de folklore y bailar descalzas, cosa que nunca habíamos hecho: bailar descalzas, jamás. La primera vez que bailé descalza fue con Amalia. Con ella fui de gira a Europa, que fue como el descubrimiento de Cristóbal Colón, porque era la primera vez que salía con tanto bombo y platillo una compañía mexicana al extranjero; fue cuando se ganó el Premio de las Naciones. Habían salido los grupos de moderno; Guillermina Bravo fue a China, pero el grupo de folklore rompió con todo, y a nosotros verdaderamente nos entusiasmó y emocionó hasta el máximo, porque hubo llenos por todo el mundo; la gente estaba asombradísima con los mariachis y con todo. Ahorita ya es muy cotidiano saber que un grupo va y que un grupo viene, pero en ese momento, en 1961, fue crucial para los que fuimos a París donde nos dieron el premio. Después estuvimos en Italia y en Alemania, y fue verdaderamente sorprendente ⁶

De ahí rompí mucho con la carrera porque me casé. No por el hecho de que me hubiera casado sino por dos embarazos que tuve, en los cuales me vi muy mal. Estuve enferma mucho tiempo; en ese lapso se formó el Ballet Clásico de México y yo no pude estar por los embarazos.

Después me habló Guillermo Arriaga para ir a una gira con el Ballet del Seguro Social.⁷ Casi fuimos a dar la vuelta al mundo y regresando comencé a tomar clases; hacía cualquier cosa, no estaba estable en ningún lado; de repente iba con Amalia a bailar, de repente me salía; no hice nada hasta *Zapata*,⁸ en 1968, cuando las Olimpiadas. A *Zapata* lo considero bien importante dentro de lo que he hecho en la danza. La primera vez que lo bailé fue en la Olimpiada Cultural; también teníamos invitación para irlo a bailar a Cuba en 1969, y allí se acabó todo porque me embaracé.

Un hijo

Por fin pude tener un hijo, el único que tengo; él tenía dos años cuando Colombia Moya, que entonces administraba el grupo de Gloria Contreras, que acababa de entrar a la Universidad, me invitó a una función.⁹ Yo había dejado de bailar y no pensaba regresar, tomaba clase de vez en cuando, bailaba aquí y allá.

Gloria y yo fuimos compañeras en Ballet Concierto, ahí nos conocimos; fui a la función y me preguntó lo que estaba haciendo, le dije que nada. "¿Por qué no entras conmigo?". Ya no pensaba bailar pero sí lo extrañaba mucho; lo que extrañaba era el no poder volcar muchos de los sentimientos que tengo, porque soy, de algunas manera, emotiva; y muchas veces no hay dónde soltarlo, ni puedo tener terapias, porque aparte de que salen muy caras, no creo en ellas. Se me hace mucho mejor subir a un escenario y soltar lo que tengo en ese momento. Entonces Gloria me insistió en que fuera a bailar con ella, porque en ese momento ella tenía un grupo de muchachas que había traído de Estados Unidos; empezaba el Taller Coreográfico, y las muchachas le habían resultado

nefastas, en el sentido de que no se hallaban en México y eran, creo, indisciplinadas.

Siento que para poder estar en un lugar bailando o haciendo algo de arte tiene uno que tener mucha fe en la gente que lo está dirigiendo a uno. En el momento en que uno se da cuenta de que es falso lo que está proclamando esa gente que está arriba de uno, pues se viene a abajo todo y es cuando también uno empieza a fallar. Las veces que he estado en algún grupo, y lo puede constatar cualquiera de los directores con quienes he trabajado, estoy realmente entregada a lo que estoy haciendo, con una fidelidad muy fuera de lo común, hasta extralimitarme. Gloria en eso falló. Yo me entrego a los directores, y Gloria Contreras me falló.

Me sali del Taller Coreográfico con Cristina (Gallegos) y hubo la oportunidad de que pudiéramos hacer otro grupo. Cristina y yo nos lanzamos a hacer Danza Libre Universitaria,¹⁰ en la cual estoy a medias, pero sigo.

El cupidito

En cuanto lo que es bailar puedo decir que el preludio de *Silfides* me encantaba bailarlo. No puedo decir que me haya gustado algo en especial. *Café Concordia* era totalmente opuesto y me encantaba. No tengo una favorita en el clásico y lo mismo te puedo decir del folklore; Amalia tenía unas sonajas de Michoacán (*Sones de Michoacán*), no sé si todavía las tenga; llegué a hacer solos de zapateado. Me ponían con una pareja que zapateara muy bien y hacíamos el *Tilingo-lingo*, y nunca había tomado una clase de zapateado.

Amalia hizo una danza de Veracruz, se llamaba *El cupidito*,¹¹ en la cual bailaba yo descalza; los vestidos eran de Dasha pero no tenían nada que ver con Veracruz, eran como de niña de 1900, con un moño grandote. Con *El cupidito* me sacaron en el periódico y me dejaron el nombre de cupidito. No tenía nada que ver con Veracruz, ni tenía nada que ver con el folklore; fue algo así como una loquera de Amalia. Aparte de que me gustaba, le gustaba mucho al público y así se conjugaba todo a la vez. Por ejemplo, hay obras que nada más me gusta

a mí bailar y la gente me puede decir: "¡Qué horrible! ¿por qué lo haces?" Cuando llegas a conjugar todo: que le guste al público, que te guste, que se perciba lo que tú hiciste y que le produzcas algún sentimiento al público es lo que viene a redondear.

Creo que *Zapata* es de los ballets que más he bailado y, con el perdón de Guillermo, ya no tiene nada que ver con su coreografía, ya la hice mía. Si a Guillermo le dicen que ponga *Zapata* me tiene que hablar porque ya no sabe ni qué puso, y él lo dice también. Cuando lo fui a bailar a Costa Rica, la gente se levantaba y gritaba: "¡México!..."

También la *Bernarda*,¹² de una coreógrafa de Costa Rica que vino a montarla aquí para la Universidad, es otro de los papeles que a mí me encanta hacer. En este momento de mi vida *Zapata* y *Bernarda* son importantes porque estoy en un conflicto muy fuerte de vivencias. A mí me dicen: "Ve a bailar *Zapata*, baila *Bernarda*" y me lanzo a hacerlo porque me hace como vomitar todo lo que tengo, que viene a ser mucho el conflicto interno. Entonces me gusta hacerlos porque puedo sacar lo que tengo adentro.

Por otro lado, creo que puedo dar los matices: ser muy dulce, extremadamente tranquila, una *Silfide* y lo opuesto; también hice la Reina de las willis. Entonces, no te puedo decir qué es lo que más me ha gustado. Cuando estoy bailando algo, me gusta mucho hacerlo. Con Amalia me gustaba, con la misma vehemencia, hacer por ejemplo *Istmo* y ahí no zapateaba, pero le echaba todas las ganas.

Creo que lo mío ha sido por épocas. Ahorita si yo pudiera bailar *Silfides* me encantaría, claro ya no lo podría hacer porque tengo años de no subirme a las puntas. Pero lo que me defiende en la danza es que puedo dar una interpretación, nunca totalmente lo técnico, pero la interpretación que es la gama de colores, creo que a mí me puede salvar.

En Costa Rica

Un día me operaron de la matriz, se equivocaron a la hora de operarme y me quedé parálitica de un lado. En diez días se me secó la pierna; la arrastraba para caminar. Esto sucedió en 1985. Pensé que ya no volvería a bailar. Supuestamente me iba a recuperar en 15 días. En esos momentos daba clases en la academia de Yolanda Rodríguez,¹³ dábamos los mismos grados con la metodología de la Royal Academy. Si ella tenía algo que hacer, yo me hacía cargo y si yo tenía funciones, ella se hacía cargo de todo y yo le reponía las clases, siempre así. Ha sido la sociedad más perfecta que yo he tenido a este respecto.

El doctor me había dicho que tardaría un año y medio más o menos en recuperarme y lo hice en tres meses, porque ¿con qué pagaba? Todo lo debía yo. Allí en mi casa empecé a dar clases porque ¿qué haces? o sales o te mueres. Pues salí.

No sabía qué iba a hacer en la Universidad, porque allí tengo una plaza; ya no iba a bailar y tenía muchos problemas personales, cuando me habló Graciela Moreno, directora del Teatro Nacional de Costa Rica, porque iban a hacer una puesta en escena sobre García Lorca. Todas las compañías de Costa Rica iban a estar juntas y no tenían el papel principal de la obra. Era un loquera lo que se hizo allí; efectos teatrales, todo lo que te puedas imaginar se hizo en esa puesta. Al director de esa cantata lo mandaron para que viniera a conocerme. En ese momento estaba yo con Cristina Gallegos y coincidió que el día que vino estaba yo haciendo la *Bernarda* con Danza Universitaria; fue a ver la función, le gustó y me pidió que hiciera el personaje.

Llegué a Costa Rica 15 días antes, me fui en plena desesperación y además queriendo no bailar más, porque todo andaba mal. Cuando me habló Graciela me había dicho:

- No hay dinero para ti. Está el boleto, la estancia y la comida.
- No importa, me voy.

Fui a la Universidad a decirles lo que pasaba y me ayudaron. Por estas cosas me siento tan en deuda con mi carrera que es la danza, porque en los momentos más terribles he tenido la oportunidad de salir adelante: poder bailar y defenderme ante cualquier situación. Había tenido obstáculos terribles y todo fue fluyendo sin siquiera proponérmelo.

Fue maravilloso lo que me sucedió en Costa Rica; recibí una cantidad de reconocimientos, que ahorita, inclusive, no doy crédito. De algo terrible, ¿cómo puedes sacar cosas buenas? Tenía la necesidad de entregarme a algo y me entregué, tanto que tuve reconocimientos que, la verdad, ni soñaba.

Aunque siempre tuve muchas ataduras aquí en México, la casa, el hijo, mi familia y mis amigos. Me ofrecieron que me quedara con la dirección por tres años y yo cada vez firmaba por seis meses. Cada seis meses me hacían mis contratos y cada seis meses les decía: "No sé si me quedo o me voy".

Me entregué mucho al trabajo; al estar allá sola no tenía otro problema que la compañía; 24 horas yo podía estar a su disposición, y empezó a tener mucho auge; la gente empezó a querer entrar, porque a pesar de que es un país muy pequeño, hay muchísima danza.

Un día dije: "Ya me quiero ir, ya me quiero ir". Todavía no descubro por qué quise regresarme, porque sabía que aquí iba a tener más complicaciones.

Me ayudó mucho a mí como persona el haber estado sola, por primera vez en mi vida, porque de estar con mi familia, me casé, y de estar casada me divorcié, pero sigo con la sirvienta que tiene dos hijos, los cuales están a mi cargo; así es de que no estoy sola, y allí si estuve, sola, sola, sola.

Los bailarines de ahora

Ahora, los medios de comunicación, la televisión, los satélites, hacen que las noticias sean al momento. Ese simple hecho viene a resultar que los niños chiquitos sepan mil veces más de lo que sabíamos nosotros cuando éramos niños, y creo que eso está mal enfocado. En danza ahora hay muchísimos grupos pequeños, que bailan, pero es porque hay mucha más grupos; inclusive,

debería haber mil veces más de los que hay, o sea que no es tanta la difusión de la danza. *Uno ve más bailarines, pero si uno se pone a ver los millones que somos, la danza no se ha desarrollado a tal grado: debería haber muchos más grupos bailando. En este momento, creo que el bailarín sabe mucho más que antes, tiene tantas facilidades, puede ver y enterarse de más cosas, además hay tantos lugares gratis donde puede ir, como que a fuerza tiene que ser más culto.*

Los bailarines de ahora tienen mucho más de lo que yo tuve; por ejemplo, les dan las zapatillas de punta; en ese entonces teníamos que trabajar para poder comprarlas. Y uno ve ahora los adelantos técnicos en todos los niveles y de todas clases; ahora es levantar mucho las piernas, hacer proezas técnica, son increíbles. En nuestra época la moda era la interpretación y creo que allí nos hemos quedado, por ejemplo La Güera¹⁴ y yo vivimos ese momento, pero seguimos buscando y la gente ha de decir: "¿Qué hacen estas dos locas?". Pues seguimos buscando, sobreviviendo...



Este escrito se redactó a partir de las siguientes fuentes orales:

- Entrevista a Cora Flores y Aurora Agüeria realizada por Felipe Segura el 30 de abril de 1985, dentro del Proyecto Historia Oral de la Danza en México en el siglo XX. Transcripción de Felipe Segura.
- Entrevista a Cora Flores, realizada por Felipe Segura el 11 de febrero de 1991, dentro del Proyecto Historia Oral de la Danza en México en el siglo XX. Transcripción de Felipe Segura.

Notas

1. Entre 1945 y 1955, Socorro Bastida impartió clases de danza clásica y folklórica en la Asociación de Jóvenes Cristianas (YMCA). Mónica Bustamante y Adriana Castrejón. *Socorro Bastida y la danza*, Escuela Nacional de Danza "Nellie y Gloria Campobello", tesis para obtener el título de profesora de danza, 1994.
2. *Café Concordia* (1960), coreografía de Felipe Segura, música de varios autores y escenografía y vestuario de Antonio López Mancera. *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, INBA, 1986, p. 429.
3. Se refiere al líquido que se usa para dar esa blancura traslúcida necesaria en los ballets blancos. Información proporcionada por Sylvia Ramírez.
4. Gloria Contreras (1934-). Bailarina, coreógrafa, maestra mexicana y directora; estudió con Nelsy Dambre y en la *School of American Ballet* con Carola Trier y Slavenska. Bailó con el Ballet de Nelsy Dambre y con Ballet Concierto de México. Formó su propio grupo en Nueva York en 1962. Desde 1970 ha sido directora y coreógrafa del Taller Coreográfico de la Universidad. Su obra más destacada es *Huapango*. Horst Koegler, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 2a. ed., Nueva York, Oxford University Press, 1987, p. 103.
5. *Huapango* (1959), coreografía de Gloria Contreras, estrenada por Ballet Concierto de México, música de José Pablo Moncayo, interpretada por primera ocasión en Bellas Artes por Ana Cardús, Cora Flores, Gloria Contreras y Jorge Cano. *50 años, op. cit.*, p. 410.

6. En 1961, el Ballet Folklórico de México hizo su primer gira a Europa, y en París recibió el Premio de las Naciones.

7. Cora Flores bailó en el Ballet del Seguro Social en 1964.

8. *Zapata* (1953), coreografía de Guillermo Arriaga, música de José Pablo Moncayo (*Tierra de temporal*) y escenografía de Miguel Covarrubias. En el estreno, Guillermo Arriaga interpretó Zapata y Rocío Sagaón, La tierra. *50 años, op. cit.*, p. 380.

9. Cora Flores se refiere al Taller Coreográfico de la Universidad, fundado en 1970 con el total apoyo de la UNAM.

10. Danza Libre Universitaria se fundó en 1980, también patrocinada por la UNAM.

11. *El cupidito* ya se había presentado en 1958 con el Ballet de México y después con el Ballet Folklórico de Bellas Artes (1959), ambos dirigidos por Amalia Hernández, con coreografía de la misma. *50 años, op. cit.*, pp. 417-418.

12. Se trata de la obra *La casa de Bernarda Alba* (c. 1982) de la costarricense Cristina Gigirey. Fue una de las grandes interpretaciones de Cora Flores.

13. Yolanda Rodríguez. Bailarina mexicana, estudió con Carmen Burgunder y Sergio Unger; debutó con Ballet Concierto, donde llegó a primera solista; fue una de las figuras del Ballet Folklórico de México. Información proporcionada por Felipe Segura.

14. Aurora Agüeria, "La Güera". Bailarina, coreógrafa y maestra mexicana. Se inició con Magda Montoya en el Ballet de la Universidad (1952-1959); participa

con Ballet Popular (1959); Ballet de Bellas Artes hasta 1963; Ballet Contemporáneo; Ballet Folklórico de México; Ballet de los Cinco Continentes y Ballet de las Américas; Ritmos de Panamá (1959); Taller Coreográfico de la Universidad; Danza Libre Universitaria y Contempodanza. Margarita Tortajada, "Aurora Agüeria. Ser para la danza", en *Una vida dedicada a la danza. Cuadernos del Cenidi-Danza*, núm. 23, 1991, pp. 9-14.

Susana Benavides (1942)

Bailarina y directora. Cubrió toda una época de la Compañía Nacional de Danza (CND); forjó tan inteligentemente su carrera que ella misma moldeó, cual escultor, su cuerpo y labró su técnica. Bailaba con tal seguridad que uno como espectador nunca se preocupaba, sólo se sentaba cómodamente en la butaca y gozaba, comenta Nellie Happee.

Sus primeros pasos en la danza los dio en la compañía Ballet Concierto que fundó Sergio Unger y consolidó Felipe Segura; ahí debutó a los catorce años en el cuerpo de baile; alcanzó la categoría de solista en 1959, participando en todas las temporadas de la compañía en el Teatro de Bellas Artes y en las giras por el interior del país.

Cuando en 1963 se formó Ballet Clásico de México, la compañía oficial, alcanzó la categoría de primera solista y permaneció ahí como primera figura hasta su retiro en 1988.

A Susana Benavides le tocó desarrollar su carrera en condiciones sumamente favorables: apoyo institucional, lo que quería decir un sueldo fijo y demás prestaciones que una dependencia como el Instituto Nacional de Bellas Artes puede ofrecer, sin contar con el presupuesto para las producciones y los espacios adecuados para clases y ensayos; la oportunidad de afinar su técnica con maestros extranjeros como Michael Lland y algunos cubanos, y por si fuera poco, la oportunidad de foguearse con muchos bailarines huéspedes, como Bill Martin Viscount, Lázaro Carreño, Burton Taylor, Kirk Peterson y Fernando Bujones.

Pocas aventuras dancísticas tuvo en el extranjero. En 1974 y 1976 representó a México en el Festival de Ballet de La Habana, y 1978 asistió como huésped de honor al Festival Internacional de Ballet en Barna, Bulgaria.

Susana ofreció a la CND su técnica depurada, su buena figura y un expresivo virtuosismo.



Las bases de mi carrera

Cuando era pequeñita hicieron en la escuela un festival de fin de cursos y una maestra me escogió, éramos como doscientas. Al llegar a casa le comenté a mi abuela lo contenta que estaba; me vio tan entusiasmada que me preguntó que si quería tomar clases de ballet, le contesté que sí pero que siempre y cuando fuera con esa maestra. Ella daba clases de ballet y empecé a tomar sus clases.

Al principio, era la niñita nueva, pero con el tiempo se dio cuenta de que tenía vocación, al grado de que nos convertimos casi en hermanas, porque íbamos juntas al cine a ver películas de ballet, a Bellas Artes y a todos lados, al grado de que hasta quería adoptarme, cosa que mi abuela nunca permitió.

Cuando aprendí todo lo que ella pudo enseñarme de danza, invitó a Julio Martínez que estaba en Ballet Concierto de México, él le sugirió a la maestra que me llevara ahí, para que tomara mis clases y en un futuro pudiera entrar a la compañía. Así fue, pero al llegar a la compañía y ver otras bailarinas completamente diferentes, porque ésta no era una escuelita sino tenía un nivel ya completamente profesional, pues me gustó mucho. Al principio le dije a la maestra que no quería ir sola; me acompañó y me apoyó allí sentada viendo la clase, pero sólo por dos semanas hasta que me dijo: "Yo no puedo seguir aquí porque ésta va a ser tu vida y no puedo estar siempre contigo".

Ella se llama Bertha Alicia Orozco y hasta la fecha nos vemos, platicamos mucho y se siente contenta de ver, entre tantas alumnas que tuvo, mi vocación tan grande. Siempre la he recordado porque tanto ella como mi abuela fueron las que me motivaron, porque en mi casa nadie quería que bailara.

Mi abuela sacrificó todo lo que tenía y hasta lo que no tenía para que yo pudiera comprarme mis zapatillas de punta, mis mallas y todo. Fueron tantos sacrificios que creo que he cumplido con las dos.

Para mi abuela fue muy difícil porque mi madre nunca quiso, y a mi padre yo lo veía poco; no había nadie a quien recurrir, nuestra familia era básicamente de tres: mi abuelo, mi abuela y yo. Nosotros éramos de clase humilde y mi abuela empeñó hasta el alma con tal de conseguir todo lo que necesitara, porque muchas veces la maestra le decía que tenía que participar en determinados números y eso costaba; nunca escatimó nada, al contrario, en muchas ocasiones la pobrecita empeñaba todo lo que tenía, aunque sabía que nunca iba a recuperarse. Pero todos esos sacrificios creo que, de alguna manera, se los he pagado.

En la vida, me siento satisfecha porque soy una persona religiosa porque mi abuela supo darme una religión, unas bases sólidas, unos principios morales, entonces creo que a Dios le debo básicamente lo que tengo, porque me dio un don.

No puedo decir que fui una bailarina con grandes condiciones técnicas porque ésas las trabajé, pero creo que sí soy una artista. Y con eso se nace, no soy una ejecutante; siento que he disfrutado cada función y la prueba es que al público le gustaba mi ejecución. Y no era solamente el hecho de levantar la pierna o hacer tantos giros sino había algo, había alma en lo que hacía: creía yo en mi arte. Por ese lado creo que he cumplido, tanto con mi abuela como con mi maestra. Mi abuela hasta el final vio muy buenas funciones mías y quedó muy satisfecha, muy tranquila y muy orgullosa. Por otro lado, estoy satisfecha porque creo que mis hijos podrán decir en un futuro que tuvieron una madre con carrera.

La disciplina de una bailarina

En Ballet Concierto de México una vez estábamos ensayando cuerpo de baile de *El lago de los cisnes* y Felipe Segura paró el ensayo con unos gritos terribles y me preguntó:

- ¿Dónde estudiaste danza?
- En la Academia Bertha Alicia.
- ¿Y cuánto te cobraban?

- 30 pesos mensuales.

- Pues te estafaron.

Entonces empezaba a llorar y todo mundo se reía. Pues no es lo mismo estar en una escuelita donde de alguna manera uno es la estrellita y todo es en familia, y de repente entrar a una compañía profesional y enfrentarte a tantas cosas tan tremendas, porque me acuerdo que se reían mucho de mí porque las únicas zapatillas que tenía eran unas rojas de terciopelo con las que bailé *Don Quijote*, de las cuales mi maestra, mi abuela y yo estábamos tan orgullosas; pues eran las únicas zapatillas que tenía y con esas hacia puntas. Todo mundo se reía descaradamente enfrente de mí. Horrible. Al pasar todas aquellas tristezas decía yo: "¿Por qué se ríen? ¿qué está mal?" Yo resentía, pues estaba tan jovencita que no entendía esto y llegaba llorando a casa de mi abuela porque Felipe me regañaba; ella me decía: "Pues si quieres no vayas". Yo contestaba: "No, eso sí que no, voy a llorar ahora pero mañana allí estoy".

Todos los días estaba allí en las clases, en los ensayos. Aprendí primero lo que era la disciplina del trabajo. Me acuerdo que jamás me dolía nada, nunca estaba cansada y ensayábamos todo el día, aunque teníamos nada más un salón donde todos ensayábamos: el cuerpo de baile con sus solistas; Ana Cardús algún *pas de deux*; Alicia Pineda, Cora, Sonia o la misma Laura.¹ Éramos como diez o doce ensayando y nos sabíamos todas las coreografías: hacíamos *fouettés*, nos matábamos unas con otras pero hacíamos nuestros *fouettés*. Me acuerdo que Julio siempre me decía: "¿Ensayamos?" y yo puestísima.

Cuando uno tenía que hacer un ballet, uno ya se lo sabía porque siempre lo estábamos practicando; ahora me quedo muy sorprendida porque a las nuevas generaciones se les tiene que avisar, darles ensayos extra y luego no lo saben. No entiendo esas cosas. Sin embargo, me acuerdo que cuando nos decían que nos iban a dar vacaciones protestábamos: "Pero ¿por qué? ¿para qué vacaciones? ¿qué vamos a hacer en las vacaciones?". Llegábamos allí a las diez cuando empezaba nuestra clase, salíamos a las tres y media; todavía nos quedábamos, y a veces cuando teníamos funciones cerca tomábamos la clase de

la noche y todavía hacíamos dos o tres horas de ensayo. Al día siguiente estábamos igual, pero llenos de vida y de entusiasmo.

El día que faltaba alguien, Felipe lo regañaba. Pero qué importante es eso. Quizá en ese momento sufrí mucho, lloré mucho también, pero ahora que soy una persona madura, que tengo carrera hecha, creo que sin eso no hubiera podido llegar a tener nada.

Tuve la suerte de tener también otros maestros como Guillermo Keys y Sergio Unger.

En esa época tenía como gran ídolo a Alicia Pineda;² era la solista de la compañía, bailaba precioso y tenía un figura bella. Cuando tomaba clase, me ponía siempre en la barra atrás de ella para ver cómo hacía el equilibrio y cómo acomodaba el pie; trataba de imitarla en todo. De repente, pensé que con la personalidad que ella tenía ¿por qué yo tenía que ser tan callada y tan llorona? Yo podía ser igual.

También me acuerdo que en un ensayo de *Giselle* en Bellas Artes estábamos todos recargados en un piano que estaba en bambalinas, Felipe se molestó muchísimo porque esas cosas no le gustaban, y desde las butacas gritó: "Todos los que están recargados en el piano sálganse". Todos agarramos nuestras cosas y nos íbamos a salir, cuando veo que Alicia Pineda se queda y pienso: "Si ella se queda yo también". ¡Ay, cómo se me ocurrió hacer eso! Jamás he llorado tanto, "Susana, sal de allí", Felipe me gritó, entonces yo hice un gesto como de "¿por qué?". Me di la media vuelta y me fui. Cuando Felipe se subió al escenario me regañó y me corrió de la compañía por grosera. Yo decía "Eso no es una grosería" y lloraba y lloraba; me acuerdo que Tell Acosta se volteó y dijo: "Ay, Felipe, ya, pobrecita". Lloraba, primero, porque me dio vergüenza, porque sabía que no debía haber hecho eso; por otro lado, porque me habían corrido, entonces ¿qué iba yo a hacer? ¿dónde iba a bailar? Me esperé hasta que acabó el ensayo y le pedí a Felipe que me perdonara. "Está bien, preséntate mañana en clase". Al otro día llegué más temprano que nunca; tomé mi clase, me metí al ensayo normalmente y siguió todo igual. Creo que esa fue una de

mis más grandes felicidades. Poquito a poquito empecé a entender que la disciplina era la única manera de poder llegar a conseguir algo.

Como estaba tomando la misma personalidad que Alicia, a veces ella llegaba al *gran battement* y lo empezaba a hacer con la mano en la cintura y hacía lo que quería. Un día me llamó Guillermo Keys y me dijo: "Te quiero mañana aquí veinte minutos antes de que empiece la clase, adelante de la barra, y pobre de ti si no llegas". No me dijo más. Al día siguiente empecé a entender que le interesaba a la gente y que si me regañaba era porque yo podría lograr algo. No tenía que ser siempre del montón, eso no. Aspiraba a bailar como Laura, pero Laura estaba en un lugar muy alto, tan arriba que era difícil llegar a allí; por lo menos bailar como Alicia, sería un milagro.

Poquito a poco tuve la suerte de poder ir entendiendo eso; entender qué era llegar a una función con el pelo perfectamente bien peinado, con red de esas gruesas que el público no veía. Aparte del pelo, el maquillaje de teatro con el cual no se podía salir, de ninguna manera, a la calle; las uñas, sólo en tonos blancos y eso sólo las muy presumidas, porque en realidad no debíamos llevar las uñas pintadas. Las cintas de las zapatillas nunca se nos podían salir, y ni hablar de una malla rota o con algún agujerito; las zapatillas, perfectamente limpias; me acuerdo que usábamos calcetines viejos con los que nos resbalábamos, pero teníamos que cuidar las únicas zapatillas que nosotras pagábamos para nuestras funciones; comprábamos carbón y alcohol y les poníamos goma laca para que nos duraran. Usábamos zapatos de Miguelito para entrenar, porque las zapatillas eran sagradas, nada más eran para las funciones; comprábamos zapatillas de piel porque no nos alcanzaba para las de raso; las de piel eran para los ensayos y era sensacional porque una vez que uno lograba amoldarlas eran para toda la vida, pero las ampollas...

Con todo esto uno aprende a amar la carrera. Esos sacrificios tan grandes, el vestuario, ¿ponerse un traje de novia? No, eso era nada comparado con el vestuario que teníamos que usar

Me acuerdo que Anita Junquera,³ una viejecita simpática y gruñona, de un carácter terrible, nos entregaba un vestido impecable, limpio, planchado, perfecto; las alitas de las *Silfides* con su segurito; pero que no nos viera con un vestido sentadas en el suelo porque nos daba de bofetadas. ¿Fumar? Imposible, una vez que se ponía uno el vestido, jamás. Todo era sagrado: las zapatillas, las mallas, el maquillaje, la red. No sé, era como un tabú maravilloso que ahora desgraciadamente ya se perdió. Y es una pena de verdad. Si volviera a nacer, volvería a pasar lo mismo. No me gustaría cambiarme por ninguna de las chicas jóvenes de ahora, incluso de las que están en la Compañía. No podría; si no fuera todo otra vez igual, no lo haría.

La primera puerta

Mi debut en Ballet Concierto fue terrible y maravilloso a la vez. Invité a unas compañeritas de la escuela a que me vieran tomando clase porque todavía no estaba en la compañía profesional, sólo tomaba clase. Llegaron tres compañeritas y les dije: "Vamos a quedarnos a ver los ensayos", porque yo no ensayaba, nada más me sentaba en un rinconcito. Ese día, Felipe se enojó con una muchachita que llegó tarde y me dijo: "Susana, toma su lugar". ¡Madre de mi alma! sentía que la tierra me tragaba, y contesté: "Pero es que no me lo sé", tenía idea pero es muy difícil aprenderse lo que es un ballet cuando uno sólo se sabe numeritos de su escuelita. Alguien me dijo: "Aquí nosotros te decimos", yo nada más traté de seguirlos.

Al otro día llegué y le pregunté a Julio si debería volver a ponerme en ese lugar o ¿qué era lo que tenía que hacer? Hablar con Felipe, imposible, yo me moría de terror, ¿cómo le iba a preguntar? Julio me respondió: "No, tú quédate donde te puso Felipe". Y así día tras día, y me quedé. Empecé a hacer una de las aldeanas de *Giselle*. Llegué tan fascinada con mi abuela y le dije:

Fíjate que me pusieron en lugar de una muchacha que llegó tarde y que no tomó la clase, y Felipe me dijo que saliera y que tomara su lugar.

"Y ¿qué pasó?"

"Bueno, me sentía mal porque no me sabía nada, pero Julio rápido me enseñó".

En la tarde me puse a practicar en mi casa y al otro día ya lo tenía. Siempre he sido muy lenta para aprenderme las cosas, menos ese día. Al otro día me pude mover por todos lados y me di cuenta de que se abría la primera puerta de mi carrera.

Me acuerdo muy bien que cuando Felipe nos montó *Lago de los cisnes* tenía su cuerpo de baile completo; nos enseñó a Linda Gálvez⁴ y a mí; me daba tanto miedo que Felipe se acercara a nosotras porque lo veía siempre tan grande, como un gigante, por eso no me aprendí nada. Al otro día le pedí a Linda que me enseñara. Tuve muchas equivocaciones que me costaron muchas regañadas de Felipe: "Ya te lo enseñé ayer ¿cómo no te acuerdas?" Pero nunca me sacó de ningún ballet; una vez que me metía a alguno, me quedaba.

Después, me di cuenta de que era cuestión de irme aprendiendo todo aunque no me lo pusieran; por ejemplo veía que otras chicas, las más adelantadas en el cuerpo de baile que ya tenían algún solo, como Roxana (Nadal) o Martha (Lango), empezaban a aprenderse los papeles de Alicia (Pineda) y yo decidí que iba a hacer lo mismo, porque podía hacerlo y además nadie se enojaba. Solita empecé a aprender todos los cuerpos de baile, lo que hacían más o menos las chicas de mi estatura, y así fue como me aprendí todo el repertorio, desde el último hasta el que hacía Laura Urdapilleta.

Mi primer solo

Fue el *pas de quatre* de *Lago de los cisnes*. ¡Me acuerdo tan bien! Después, una de las campesinas de *Tragedia en Calabria*; con Alicia bailaba *Pas de trois*, me acuerdo de mi vestido blanco con franja negra en el pecho, bailaba con Julio y a veces con Tomás (Seixas) que hacían el solo. Una vez Felipe iba a poner a Raymunda (Arechavala) y Alicia se enojó; dijo que Raymunda era tan alta y delgada que se iba a ver muy mal, entonces quería una bailarina de su tamaño, y

Felipe dijo: "Pero es que no tenemos otra". Ella contestó que yo lo podía hacer.

Felipe estaba muy temeroso, porque yo cumplía bien lo que era cuerpo de baile, pero ya salir al escenario a hacer un solo en el *Pas de trois*... La imposición de Alicia fue tan terrible que Felipe me lanzó y me salió bien; estaba muy contento porque había yo bailado bien y pensé: ya no puedo volver al cuerpo de baile", aunque tenía mi lugar ahí y tenía que cumplir con eso. Por ejemplo, hacía el solo de *Pas de quatre*, pero también cuerpo de baile en *Silfides* y mis campesinas en *Giselle*. Hasta que poco a poquito fui dejando el cuerpo de baile.

Mi primer *pas de deux* fue *Pájaro azul* en Guadalajara, en Agua Azul, con Guillermo Keys. Yo lloraba y lloraba porque Guillermo no me podía cargar. En esa época Felipe ensayaba y bailaba *Cascanueces* con Anita (Cardús) y a veces con Laura (Urdapilleta); bailaba mucho todavía y le decía que por qué no bailaba conmigo; me contestaba que no podía porque él tenía mucho que hacer con las otras bailarinas. Felipe nos adaptó todas las cosas que Guillermo podía hacer; además yo no era una bailarina precisamente etérea, ni delgada: era gorda y pesada. ¡Pobrecito Guillermo!

En Ballet Clásico de México

Tuvimos que audicionar todos, hasta Laura y Sonia; todo mundo hizo la audición; allí me dieron la categoría de solista, creo que en esa época no existía primera o segunda, nada más eran primeros bailarines y solistas. A partir de ahí pensé: "Ahora había que trabajar más duro", porque ya no me conformaba con los solos. Con el tiempo fui teniendo más logros en las funciones: que si una pirueta, que si un equilibrio. Seguía luchando, hasta que pude hacer mi primer *pas de deux*.

Fue cuando Laura se accidentó; estábamos en un ensayo de *Lago*, ella llegó un poquito tarde, se puso sus zapatillas nuevas -Laura se acababa un par de zapatillas por ballet, no por función, sino por ballet-, se puso las zapatillas y

entró muy fría; ella no se calentaba, era una persona con grandes dotes y una fuerza bárbara, increíble. En el *entré*, en el momento en que ella corría, se resbaló con sus zapatillas nuevas y se luxó el tobillo. El problema era que Laura era la cabeza de todo. Sonia bailaba *Pas de quatre* también, pero en esa temporada teníamos *Combate* y no había nadie más que Laura; como nadie se lastimaba, nunca se había pensado en suplentes. El problema era tremendo. Enrique Martínez fue el que sugirió que se trajera a Melissa (Hayden) que era alta y podía bailar con Marcos (Paredes), pero Jorge (Cano) se quedaba sin bailar. Entonces Enrique me lanzó a hacer *Don Quijote*;⁵ no me dio miedo, al contrario era una emoción increíble bailar con Jorge Cano, el primer bailarín de la compañía. Yo hacía mis solitos pero nunca había bailado con Jorge. Él, muy lindo como siempre, me ayudó a ensayar. Creo que la función salió bien y al público le gustó; toda la gente quedó contenta y Enrique tuvo mucha confianza en mí.

Primero estuvo Enrique Martínez como director, luego Víctor Moreno pero sólo tres meses; siguió Michael Llandó que estuvo cinco años. A Michael le debo la segunda etapa de mis bases. Me acuerdo que Bettina Bellomo y yo siempre estábamos juntas, ensayábamos juntas, casi vivíamos juntas y Michael nos puso las *Bopsy twins*. Las dos éramos solistas y, por ejemplo, en *Divertimento* ella hacía una variación y yo la otra; lo mismo en *Bayadera* y en *Pas de quatre*. Éramos las únicas a las que Michael permitía acercarse a la orilla de las bambalinas; a nosotras nos dejaba porque nos veíamos y nos ayudábamos, sabíamos cuáles eran las partes más difíciles y nos empezábamos a gritar: "¡sube, jala y estira!" "¡Ya vas a terminar, dale, dale!"

Nunca pensamos si éramos las grandes solistas. No, eso no nos interesaba, nos interesaba bailar, no pensábamos en el sueldo, en la categoría o si estaba nuestro nombrecito arriba en el programa; eso no era importante.

En esta etapa empecé a tener primeros papeles, como *Bayadera*. La primera vez me moría de pánico por el velo; tenía yo casi un año de estar lastimada de un pie, al grado de que no podía hacer *relevé*. Empecé a llorar y Michael me

dijo: "Si quieres no lo hagas, está Sonia". Laura no lo podía hacer porque tenía unas funciones en Guatemala. Entonces no había más remedio. Laura y Sonia alternaban, y al irse Laura, quedamos Sonia y yo. Sonia hizo dos y yo, una. Era la gran oportunidad y ¿cuál dolor?

Me acuerdo que esa noche me caí, me fui completita al piso. Acababan de pintar el piso y todavía no había linóleo; con resistol le había pegado unos topes a mis zapatillas y el piso estaba un poco resbaloso. Hay una parte de mi variación donde tengo que hacer un *tour jeté* con doble pirueta y terminar en *arabesque*; Michael me dijo que tenía suficiente tiempo para hacer tres piruetas, tomé tal impulso que me salieron las tres piruetas, pero a la hora de cerrar a quinta tenía que hacer un *soutenu* por atrás; se me resbalaron los pies, me volaron y caí de espalda al público; me levanté, no sentí nada, no me lastimé, ni tuve pena; era un accidente y quería terminar mi variación, porque, además, lo difícil lo había hecho muy bien. Cuando terminé, me metí y no quise salir a dar las gracias porque en ese momento fue cuando reaccioné: "Qué vergüenza, me fui al piso, pero hice mis tres piruetas". Eso era lo importante; caí con honor.

Cuando terminó la función me escondí en mi camerino, y Michael empezó a gritar:

- Chuchis, Chuchis, ¿dónde está la Chuchis? -Entró a mi camerino y me encontró atrás de la puerta, muerta de miedo.

- Michael, perdón.

- ¿Cómo que perdón?

- Es que me caí.

- Eso no importa, hasta la Markova se ha caído.

- Ella es la Markova yo nada más soy Susana Benavides.

Después me empezaron a dar más *pas de deux*, hice la parte principal de *Divertimento*, todo iba bien, pero a gotitas; nada de que ya hiciste tú *Bayadera* y ahora ya eres estrella. Para nada. Un día me llamó Michael y me dijo: "Considero que tú ya puedes tener el crédito de primera bailarina. Ya puedes con él". ¡Qué paquete tan grande! Yo no cabía en todo el país, estaba tan feliz

que quería contárselo a todo mundo. Llegué y se lo conté a mi abuela y estaba tan feliz, pero lloraba y lloraba.

En esa época a mí no me importaba si mi nombre estaba en el programa, lo que quería era bailar ¿Y el sueldo? Menos, no tenía un quinto, pero como en las tardes daba clase en la Academia (de la Danza Mexicana), con eso ya tenía algo de dinero, por lo menos para mis pasajes, mis clases de inglés y mis zapatillas. Con eso era suficiente ¿para qué quería más?

Allí todo era por categoría. Cuando Jorge Cano montó el segundo acto de *Bella durmiente*, Laura y Sonia tenían la mayoría de las funciones; se peleaban las funciones y los ensayos; a mí me tocaban menos, por supuesto; si a alguna le tocaban cuatro, a la otra tres y a mí dos.

Luego llegaron los cubanos. Los tuvimos tantos años que también guardo de ellos bonitas experiencias. Aprendí a concientizar un poco el trabajo individual porque ellos empezaron a separarnos para trabajar: los primeros bailarines ensayaban en un lugar, a determinada hora; no podíamos tomar clases juntos los hombres y las mujeres. Una experiencia maravillosa fue cómo los ensayadores cubanos se dedicaban, por ejemplo, a la pareja que hacía el papel estelar, limpiaban el ballet desde el principio: si el dedo, si la mano, si las actitudes.

Además de que consideré a Joaquín Banegas⁹ una persona muy inteligente para trabajar; tenía la gran virtud que no tiene mucha gente: saber tratar al bailarín cuando está en una función, cansado y neurótico. Sí, somos neuróticos. Él me empezó a enseñar cómo se debe ensayar al bailarín, el trabajo meticuloso de no sólo pasar el ballet por pasarlo, sino las miles de correcciones en cada movimiento, porque no era el brazo, era el movimiento.

Con Joaquín Banegas pasé horas y horas con el *Cisne negro*, porque fue un ballet que nunca me gustó, los *pas de deux* tienen un poco de música de circo; podría haber bailado todos los *Don Quijote* del mundo, pero nunca un *Cisne negro*. Siempre me escapaba; tenía la suerte de que por angas o por mangas nunca me escogieran, pero cuando empezamos con la temporada del Lago de Chapultepec, no había mucho de dónde escoger, estábamos Sonia, Laura y yo.

Joaquín Banegas creó mi *Cisne negro*, no era el *Cisne negro* de Alicia, no era el de Josefina, ni el de Loipa. Era mi *Cisne negro*, porque en los ensayos me ponía, por ejemplo, algún *arabesque* y decía: "El brazo no, allí no, a ti no te va. Vamos a repetir y hacer el *arabesque* así". Y así, cada pose: "No esa *attitude* a ti no te va, esa *attitude* le va más bien a Loipa o a Josefina, pero a ti no te va. A ver prueba así". Entonces, hasta que él quedaba convencido de la *attitude*. Tuve un *Cisne negro* paso a paso, hecho para mí, y me quedaba perfecto. También me enseñó qué era lo que tenía que pensar en cada paso, en qué momento me burlaba del cisne blanco, en qué momento lo hacía acercarse porque me transformaba un poco en el cisne blanco, moviendo los brazos suavemente y poniendo una cara dulce. Era interesante ese trabajo, me ayudó para en el futuro hacer mi *Giselle*.

En esa época no me dejaban hacer cisne blanco porque el ingeniero Vázquez Araujo pensaba que yo no podía hacerlo; decía que aletear tan lento y morirme de amor no era para mí. De villana me veía muy bien. Yo sabía que tenía que hacer el blanco, porque para el blanco necesitaba una disciplina tremenda, sobre todo porque soy una gente con un temperamento muy fuerte. *Cisne negro*, técnicamente, no me costaba ningún trabajo, tampoco adaptarme a papeles como *La fille mal gardée*, pero ansiaba hacer *Giselle* porque ésa era mi prueba de fuego, y si no hacía papeles suaves y dulces ¿cómo podía sacar un segundo acto de *Giselle*? En esa época se mencionaba que se iba a poner *Giselle* y entonces empecé a tirar mis pedradas: "¿Cuándo voy a hacer un ballet blanco?" Pasaron muchos años hasta que pudiera hacerlo, pero afortunadamente fue antes que *Giselle*, eso me ayudó muchísimo.

El trabajo que Joaquín empezó a enseñarme lo seguían todos los cubanos porque todos ellos tenían ese sistema de trabajo, inclusive hasta hacían sus trabajos por escrito. De *Giselle* cada una hacía su propia historia o sea lo que cada una creía del personaje; una decía que estaba enferma del corazón, la otra que tenía cáncer... Teníamos que hacer un trabajo interno, pensar y meternos en ese papel que era tan difícil, pero no técnicamente, sobre todo el primer acto

que tiene una pequeña variación y es más que nada actuación. ¿Cómo poder entrar al papel sin otra vez convertirme en Susana Benavides? Yo quería ser *Giselle*.

Partners

Mis *partners* han significado otra de mis grandes emociones y también mis grandes sufrimientos. Con Lázaro Carreño¹⁰ pasé una situación agradabilísima, increíble, cuando fui invitada la primera vez al Festival de Ballet de La Habana. No conocía a nadie más que a Clara (Carranco) y a Aurorita (Bosch) que eran las únicas que habían ido. A Fernando Alonso le había mandado mi curriculum y con el ojo tan maravilloso que tiene, en una clase me dijo lo que iba a bailar, para empezar, *Don Quijote* y *La fille mal gardée* que son los papeles que creo que me quedan como guante. Estuvieron tan contentos con la evolución de mi trabajo que de tres funciones terminé haciendo nueve.

En *Pájaro azul*, Fernando me dijo que yo iba a bailar con Lázaro Carreño. Nos presentaron y nos metimos en un salón de clase pequeñito, y como él es muy respetuoso, me hablaba de usted porque era más jovencito; le dije: "¿Qué te parece si para empezar nos hablamos de tú? vamos a tenernos un poquito más de confianza. ¿Qué tal si practicamos unas piruetitas, unas cargaditas, una cargadita al hombro, cosas elementales?". Pensé hacer dos piruetitas así muy monas y acabé haciendo como veinte, porque ese señor manejaba increíblemente. Ya me lo habían advertido, pero una cosa es lo que a uno le dicen y otra es lo que uno vive. Cuando vino la cargada al hombro e hice *plie* me dijo:

- No hagas *plie* ¿para qué? Para una cargada al hombro no necesito que una bailarina se impulse.

- ¡Santa María! ¿pues dónde estoy parada?

- Yo creo que ya es suficiente ¿qué tal si empezamos con nuestro *Don Quijote*?. Vamos a aprendernos tu coreografía.

- No, no yo me quiero aprender la tuya.

- Bueno, vamos a ponernos de acuerdo, y vamos poniendo lo que más nos guste.

Fernando Alonso nos fue a felicitar: "Bueno, ustedes en ese *Don Quijote* enseñaron todo lo que existe dentro de la danza clásica. Toda la técnica está puesta allí". Hicimos un *pas de deux* tan difícil y brillante que yo no sabía si era bueno o no, pero Joaquín Banegas que era muy amigo de Lázaro, nos supervisó, y me dijo: "Pero mexicanita, tú con esos pies que tienes: lúcelos, enséñalos al público, todo mundo debe verlos". Pensé: "De verdad, tengo bonitos pies, pues ahora hay que lucirlos más".

Después de la función todo mundo estaba contento, las mismas cubanas, porque me hice muy amiga de ellas, son gente muy agradable. Lázaro, además, tenía la virtud de ser muy extrovertido, muy bromista, entonces nuestros ensayos eran de veras increíbles. *Con otros partners no ha sido así. Por ejemplo, con Burton Taylor*¹¹ todo era muy místico, muy meticuloso y muy especial; y manejaba muy bonito, pero no tan bárbaramente como Lázaro.

Luego llegó la época de Bill,¹² que vino buscando a Alicia Colino, porque había bailado con ella una vez en Brasil. La Colino nunca quiso ensayar con él y de repente me escogió. Le gustó mucho cómo ensayó conmigo y me invitó a hacer muchas funciones. Manejaba muy bonito y yo me sentía con mucha tranquilidad y confianza. Me hacía como quería, era muy buen *partner*.

Luego viene Fernando Bujones!¹³ Dos o tres ocasiones llegué a soñar con él, que me golpeaba. ¡Ay qué susto! Hasta que llegó esa temporada en que vinieron Marcia Haydée y Richard Cragun. Platicando con Marcia, me dijo:

- Oye, ¿que va a venir Fernando a bailar contigo?

- Sí, y tengo terror, pero terror...

- ¿Por qué? si es una persona muy agradable.

- Bueno, puede que sea una persona agradable bailando con Cynthia Gregory, que es su pareja, pero conmigo ¿cómo va a poder ser agradable?

Me ponía a ensayar con Carlos López los *pas de deux* que iba a bailar con Fernando. *Lago, Don Quijote y Coppelia*, y le decía a Carlos: "Mira haz de

cuenta que estoy sola, nada más me tienes que poner la mano para detenerme lo más mínimo, tengo que girar sola, hacer equilibrio sola, impulsarme al grado de que tú ni sientas que me estás levantando. Al mínimo esfuerzo porque a lo mejor él va a decir: 'Y usted ¿por qué se recarga tanto en mí?'"

Tenía miedo, a tal grado de que armé un plan con las muchachas de la Compañía, un grupito con el que siempre había trabajado y me llevaba muy bien. Iba a ir con otras personas a recogerlo al aeropuerto y de allí ir a comer. El plan era que si al día siguiente llegaba yo con una cara seria, pues el señor era de armas tomar, y todos me iban a saludar con mucho miedo, y se iban a ir corriendo para que él pensara que yo era una bruja y así me tuviera miedo ¿no es ridículo? Pero me moría de terror.

Cuando me vio en el aeropuerto se me acercó y me dio un abrazo y un beso, y me relajé un poco, aparte de que me pareció guapísimo. Nos subimos al coche y me comentó que Michael y Marcos le habían platicado bien de mí. La comida también fue muy agradable, inclusive fuimos a la función de Marcia y Cragun. Todo fue sensacional, estaba relajada, feliz de la vida, pero pensé: "Ahora viene lo bueno, me va a tener que cargar y manejar". Al día siguiente llegué con una sonrisa de oreja a oreja y todos me estaban esperando afuera para ver qué cara ponía. Yo había pasado al hotel por Fernando y entramos juntos. En el vestidor les dije: "Es una persona lindísima, muy amable, muy dulce y además guapísimo".

Así empezó todo. Nos pusimos de acuerdo pero todavía estaba muy nerviosa, trataba de hacer todo casi perfecto, y creo que me salía peor: me caía todo el tiempo, me bajaba de las puntas. Con su actitud, empezó a darme mucha confianza y me di cuenta de que tenía muchas ganas de colaborar, entonces empecé a dar más y más. Y aunque fue buena temporada sentí que me quedé un poco corta, pero me desquité en la segunda.

En la segunda temporada bailamos *Pas classique*, *Corsario* y *Giselle*. La gente quedó muy contenta, y yo les preguntaba: "¿Oye, y no me llevó de calle?" porque uno piensa en ese colmillo que tienen y además porque bailan en todas

En una rueda de prensa pasé un poquito de vergüenza, él salió adelante y puso a los periodistas en su lugar. A uno de ellos se le ocurrió preguntar que si en México no había sentido que bajaba su nivel. Automáticamente las miradas de todos los periodistas se volvieron hacia mí, entonces él contestó: "No, no lo puedo contestar esa pregunta porque no es el caso. Yo no he bajado mi nivel, lo que sí puedo decirle es que esta compañía es muy joven y con un gran futuro, pero ¿bajar mi nivel? No lo he tenido que bajar, además la bailarina con la que bailo está a la altura de cualquiera de las bailarinas internacionales con las que he bailado, inclusive mi pareja. Y si puedo decirle que de las cuatro bailarinas con las que he bailado es con la que más me ha gustado trabajar, y es una pena que ustedes no la conozcan".

Las cosas que valen la pena

El público estaba contento, el teatro lleno y todos parados gritando. Sí, con esto se acaba una parte de mi carrera. He pasado tristezas, después de todo, pero añoro esos momentos que creo ya no van a volver. Sí, han sido muchos sacrificios y penas, lastimaduras y problemas, pero todas esas pequeñas cosas son las que valen la pena. Los años no pasan en balde. Creo que ya no tengo la misma fuerza, ni la misma vitalidad. Incluso ya había pensado retirarme en esa época. Y ¡qué extraño! esa noche cuando fuimos todos a cenar con Bujones y su esposa, después de dejarlos en el hotel, platicando con mi marido me comentó:

- ¿Qué piensas hacer?

- Bueno, creo que con esto culminó mi carrera, pues ya no puedo hacer más. Todo lo que uno puede desear como bailarina yo lo tengo. ¿Qué más puedo pedir? ¿bailar, con quién? si ya bailé con una de las estrellas más grandes del momento. Creo que es hora de retirarme.

- Estas loca ¿cómo te vas a retirar si éste es tu mejor momento?

- Pero ¿me dices tú eso? si por veintitantos años hemos luchado, tú porque no baile y yo porque quiero bailar, defendiendo mi carrera y partiéndome en mil

pedazos para poder cumplir con todo, y ahora es al revés: te digo que ya voy a retirarme y me dices que no...

Pero volví a bailar *Giselle*, y no puedo decir que la *Giselle* que bailé con Bujones haya sido la mejor, porque todavía tuve la oportunidad de que Fernando Alonso me trabajara. Imagínate si me hubiera perdido eso; en cada ensayo, él dedicado exclusivamente a mí. Si haber bailado con Bujones había sido como un milagro, trabajar *Giselle* con el maestro Alonso era como un cuento de hadas.

Todo lo que ha pasado no lo puede uno echar a una bolsa. Hay veces que estoy en mi casa, ahora que estoy sola, que mis hijos se van a la escuela y mi marido a trabajar, de repente agarro un video y me pongo a verlo; empiezan a retroceder los años y comienzo a recordar tantas cosas tan bonitas; todo lo que pasé para poder llegar ahí. Gracias a Dios que me dio la vitalidad y el tesón para salir adelante.



Este escrito se redactó a partir de las siguientes fuentes orales:

- Felipe Segura entrevista a Susana Benavides el 9 de marzo de 1987, dentro del proyecto Historia Oral de la Danza en México en el siglo XX. Transcripción de Felipe Segura.

Notas

1. Ballet Concierto de México radicó en Hidalgo 61 desde 1952, año de su fundación, hasta 1969 cuando dicha compañía se desintegró. El edificio fue *posteriormente demolido*. Información proporcionada por Felipe Segura.
2. Alicia Pineda fue primera bailarina en Ballet Concierto de México, después bailó en Ballet Clásico de México y en la Compañía Nacional de Danza. Información proporcionada por Felipe Segura.
3. Anita Junquera, jefe de guardarropa de Ballet de la Ciudad de México, Ballet Concierto de México y Ballet Folklórico de México. "Disciplinó a los bailarines, enseñándoles a cuidar el vestuario", cuenta Felipe Segura.
4. Linda Gálvez o Linda Moreno, fue bailarina de Ballet Concierto de México de 1958 a 1960. Información proporcionada por Felipe Segura.
5. Se refiere a la primera temporada del Ballet Clásico de México en 1963; Melissa Hayden interpretó Clorinda *El Combate* y Susana Benavides el *pas de deux* de *Don Quijote* con Jorge Cano. *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, México, INBA, 1986, p.454.
6. Michael Lland, bailarín, maestro y coreógrafo norteamericano, fue invitado como director artístico del Ballet Clásico de México, en la temporada de 1965 presenta su versión de *Bayadera* de Petipa, en la que Susana Benavides y Sonia Castañeda compartían el papel de Nikia. *Ibidem*, p. 469.
7. En 1967 el Ballet Clásico de México presenta *La bella durmiente* de Petipa, realizada por Michael Lland, Josefina Lavalle y Jorge Cano. *Ibidem*, pp. 483.

8. En 1975 se firmó el protocolo por el cual Cuba ofrecía asesoría a México a través de cursos de metodología.
9. Joaquín Banegas, destacado maestro cubano miembro del Ballet Nacional de Cuba, impartió clases en la Compañía Nacional de Danza (CND). En 1978 Susana Benavides bailó el *pas de deux El cisne negro* con Joe Wyatt. *Ibidem*, p. 607.
10. Lázaro Carreño, primer bailarín del Ballet Nacional de Cuba, excelente virtuoso. Información proporcionada por Felipe Segura.
11. Burton Taylor del *Joffrey Ballet* vino como artista invitado de la CND en 1979. *50 años, op. cit.*, p. 616.
12. William-Martin Viscount, director del *Southwest Ballet* fue bailarín huésped de la CND.
13. En las temporadas de 1980 y 1981 vino a la CND, como artista huésped, Fernando Bujones, primer bailarín del *American Ballet Theatre*. *Ibidem*, pp. 623-641.

CAPÍTULO 3. RETRATO HABLADO

a. Hacia una historia social de la danza escénica mexicana

Los testimonios del proyecto Historia Oral de la Danza en México, en el siglo XX, fueron construidos para recabar información y no para resolver alguna problemática investigativa. Aunque estoy consciente de que la manera como se recogen los relatos de vida anticipan su utilización ulterior, al trabajar con ellos venían a mi mente ideas muy sugerentes acerca de la imagen que el grupo estudiado proyectaba de sí mismo, en torno a la construcción de la noción de bailarín, su práctica, su relación con otros grupos y su autorrepresentación.

De esta manera, planteo que los recuerdos de varios individuos de un mismo grupo pueden permitir retratar una comunidad artística y descubrir la base de su identidad.

Me apoyo en Phillippe Joutard quien destaca tres aspectos que la entrevista oral proporciona:

...ofrece testimonios de la historia de los acontecimientos en el sentido clásico del término, ya sean políticos, económicos o culturales, aislados o formando parte de un encadenamiento. En segundo lugar, la entrevista oral aporta su contribución a la etnohistoria o dicho de otro modo: una historia más lenta sin hechos notables, una historia de la vida cotidiana... En otro orden de cosas, la entrevista nos informa de la manera cómo funciona la memoria de un grupo (1)

El énfasis que pongo en la reflexión que intento en este capítulo está puesto en el tercer tipo de información, es decir, acerca de la memoria de un grupo. Quise tomar estos testimonios como fuente con la intención de buscar y conocer, a través de las voces de estos bailarines de ballet, los signos que les daban identidad, como individuos y como grupo. En sus testimonios se ve la toma de conciencia de sí mismos, conformando una comunidad que vivió un

acontecimiento. No me interesó la cantidad de hechos recogidos sino la representación de ese hecho que ellos tenían.

El diálogo entre el informante y el entrevistador ofreció una experiencia individual, una autorrepresentación creada por el habla, centrada en el yo social, por eso mi interés está más situado en ver el conjunto de los testimonios de los bailarines como una memoria colectiva. En el sentido de “lo que es verdad para un individuo lo es con mayor razón para una colectividad, cuya capacidad para elaborar su historia oficial es muy fuerte. (2)

En la representación que un individuo se da a sí mismo de su pertenencia a ese grupo, la cuestión del otro aparece como constitutiva de la identidad.

En la perspectiva de la trayectoria vital, los individuos que pertenecen a una edad o etapa de vida específica, se perciben como actores históricos, es decir, ubicados dentro de un contexto histórico específico, y también como individuos que experimentan una transición en alguna medida continua; por tanto, es necesario entender su recorrido en términos de comportamiento y autopercepción. (3)

Mi intención es considerar a los bailarines como sujetos históricos. Si bien la historia tradicional del arte marca a los individuos dedicados a alguna actividad artística como dotados de genialidad, alejada de toda configuración social, en este trabajo quiero verlos como sujetos históricos, destacando sus dos aspectos, como individuos y como actores sociales; quiero ocuparme de la subjetividad y la identidad de los narradores, para delinear las formas culturales y procesos a través de los cuales expresan el sentido de sí mismos en la historia. Las voces de estas personalidades nos harán conocer cómo vivieron la profesionalización, consolidación e institucionalización del ballet en nuestro país en el periodo que abarca entre los años cuarenta y sesenta de este siglo, y cómo esas mismas voces dejan ver un proceso de simbolización y creación de mitos.

La fuente oral permitirá una interpretación cualitativa de este proceso histórico, a través de la experiencia y recuerdos de algunos de sus protagonistas más destacados, pero no es la reconstrucción de ese hecho lo que me interesa tratar aquí sino la representación que ellos hacen de sí mismos frente a otros y cómo se constituyen como un grupo frente a otros.

Estas representaciones están determinadas por el tipo de sujetos en los que centramos el estudio: bailarines de un género específico dentro de la danza escénica, el ballet. El tipo de actividad desplegada está centrada en el yo, en el cuerpo, pero la representación que dan de sí mismos incide en su pertenencia al grupo; así las experiencias vividas constituyen la expresión de una comunidad, término que evoca un espíritu de acción colectiva y lucha en común que será reconstruida a través de sus voces.

El ballet, actividad cuya especificidad conforma colectivos con cualidades distintivas, es un arte eminentemente de grupo, jerarquizado y a la vez de fuerte individualización; requiere de una disciplina rígida, y como su instrumento de trabajo es lo corpóreo, entendido como una integración física, individual-social, resulta de una gran vulnerabilidad por su complejidad estructural y por enfrentarse en forma cotidiana e integral a una valoración. Esta especificidad conforma una identidad peculiar.

Algunos historiadores oralistas han abordado la manera en que se presenta el narrador de un relato como actor social, como un sujeto inscrito en la historia. Para Chanfrault-Duchet esta manera es el mito que constituye un medio que le permite al narrador comunicar en términos sociales -es decir, en términos de representaciones colectivas- su experiencia vivida.

Los mitos que vienen a estructurar lo vivido se organizan según los ejes de la relación de identidad. En efecto, para dar cuenta de su yo en su relación con el pasado, el narrador utiliza los mitos correspondientes, por una parte, a la historia de su comunidad, y por la otra, a la historia de un grupo social más vasto... (4)

Del reconocimiento de los ejes temáticos predominantes en los relatos, encontré algunos signos de identidad que estos individuos ofrecen de sí mismos con relación a su pertenencia a una comunidad artística. Practicaron la danza escénica, que en el contexto de la cultura mexicana de los años cincuenta ocupó un lugar privilegiado, por el apoyo que le brindaron instituciones culturales estatales, pero que el grupo en cuestión vivió desde una posición marginal, a diferencia de los bailarines de danza moderna que gozaban los beneficios presupuestales otorgados por el Estado.

b. La consolidación de la danza escénica mexicana

La danza académica en México en el siglo XX se ha desarrollado en gran medida bajo el patrocinio del Estado. Comenta Margarita Tortajada que:

Con su auspicio, el Estado ha regulado y determinado, en mucho, sus corrientes, orientaciones, posibilidades, condiciones y limitaciones. Cuando la danza académica se ha producido fuera del amparo del Estado, éste la ha refuncionalizado y estatizado. (5)

Pero, como la investigadora lo indica, la misma danza académica ha tenido su propia autonomía y dinámica.

Entre los años treinta y sesenta se dieron la bases para el desarrollo del campo dancístico bajo la bandera del nacionalismo. Se trata de que, al igual que los otros movimientos nacionalistas, como el muralismo y la música, la danza se desenvuelva profesionalmente y mantenga las premisas de “nacionalismo, socialización y universalidad”. (6)

Desde esta perspectiva, el desarrollo formal del ballet en México está ligado en su primeros momentos al nacionalismo. El antecedente de la primera escuela oficial de danza fue la Escuela de Plástica Dinámica que, en 1931, planteaba recuperar por un lado el ballet y por el otro “la danza libre de la escuela

alemana”, para la formación de un ballet mexicano. Al año siguiente se creó la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación espacio en el que se confrontaban, por lo menos, tres distintas visiones de lo que debería de ser la formación de ejecutantes y maestros de danza.

Las hermanas Campobello, Nellie y Gloria, proponían una compañía profesional, que atendiera primero a su realización personal como bailarinas y coreógrafas. Ellas recién habían participado en los espectáculos masivos con temas mexicanos y de la Revolución, como la coreografía *30-30*.

Por su parte, el músico y compositor mexicano Carlos Chávez, que pretendía que se creara una danza nacionalista, proponía reunir las danzas mexicanas, a partir de la información proporcionada por danzantes locales de las distintas zonas del país.

Por otro lado, el pintor guatemalteco Carlos Mérida, quien ocupó el cargo de director de la escuela, durante sus primeros tres años, fue el portavoz de la teoría y práctica del modelo dancístico nacional.

Al término de la década de los treinta, se habían definido dos claras tendencias. Una de ellas, el ballet clásico, cuando en 1937 al asumir la dirección Nellie Campobello le cambio el nombre a Escuela Nacional de Danza (END) , imponiendo su postura artística y modificando los programas de estudio para darle preponderancia a la técnica clásica. Con el apoyo de intelectuales destacados, como el pintor José Clemente Orozco y el escritor Martín Luis Guzmán, las Campobello crearon el Ballet de la Ciudad de México, A. C., con amplios subsidios oficiales. Tres son las temporadas que realiza esta compañía que representa a la danza oficial, 1943, 1945 y 1947, en las que se presentaron entre las obras del repertorio clásico, coreografías nacionalistas pero con técnica, lenguaje y concepción dentro de la técnica clásica.

Variadas circunstancias confluyeron para que la END y su compañía de ballet perdieran hegemonía. Entre otras, la necesidad del Estado de encontrar una danza nacionalista con un lenguaje moderno. Esta preocupación se disipará con

la llegada a México, en 1939, de dos bailarinas y coreógrafas estadounidenses, Anna Sokolow y Waldeen, quienes serían las portavoces de ese tipo de danza.

En los años cuarenta, ambas tendencias se enfrentan pero en desventaja. Mientras, el ballet clásico al ser oficializado vive su apoteosis y su caída, la danza moderna realiza un trabajo marginal. Es hasta 1947, con la creación de la Academia de la Danza Mexicana se cuando cambia de rumbo y se inicia la hegemonía de una danza mexicana y moderna. La finalidad de la Academia era “proyectar la identidad y las raíces nacionales con un lenguaje moderno y alcances universales”. (7)

La edad heroica

A pesar del desplazamiento que sufría la danza clásica, ya estaban dadas las circunstancias para su desarrollo al margen del apoyo oficial, entre otras, la profesionalización, el incipiente público y escuelas particulares que impartían la técnica clásica.

Algunos de nuestros informantes obtuvieron su certificado como maestros en la Escuela Nacional de Danza; otros, habían estudiado en escuelas de ballet particulares, y un hecho que trajo gran experiencia a la mayoría de ellos fue la participación en las temporadas del Ballet de la Ciudad de México, sobre todo la del año de 1947 cuando alternaron con artistas de talla internacional.

Dos extranjeros, Nelsy Dambre, ex bailarina de la Ópera de París y Sergio Unger, ex bailarín ruso que llegó a nuestro país con el *Original Ballet Ruso*, aglutinaron e iniciaron la profesionalización de los bailarines clásicos, dispersos después de la última temporada del Ballet de la Ciudad de México, y formaron compañías independientes.

Así, desde los últimos años de los cuarenta hasta los primeros de los sesenta, el ballet mexicano vivió su edad heroica. Llamo así a este periodo, entre otras cosas por la mística que asumieron tanto bailarines como maestros y directores,

tratando de concretar proyectos de vida, que coincidían con proyectos grupales, tales como vivir para la danza y formar una compañía que heredara la tradición del ballet clásico. Con esta voluntad se lanzaron a vivir experiencias inéditas y ganaron espacios, tanto teatrales como sociales, en condiciones desfavorables.

Entre otras cosas, contribuyeron en gran medida a la formación de un público, aunque la capital ya contaba con un público reducido y constante, que asistía a las funciones de ballet internacional en el Palacio de Bellas Artes.

Los bailarines mexicanos llenaban los teatros donde se presentaban pero siempre con pérdidas, a pesar de que en lo que menos se invertía era en la nómina de los bailarines. A los varones se les pagaba cuando se podía, para la mujeres rara vez había pago porque, se decía, ellas no tenían responsabilidades con la familia.

Ganaron espacios en teatros del interior de la República, actuando muchas veces en escenarios improvisados, con un fervor de misioneros. Fueron los primeros, y creo que los únicos que en esa época implantaron un *star system* nacional. En esto coadyuvó la televisión porque en sus primeros años se transmitió programas semanales ininterrumpidos, en donde los bailarines de ballet alternaban con artistas de talla internacional, hecho que los hizo llegar a un público masivo.

De la crítica en periódicos y revistas tuvieron siempre apoyo, y por supuesto sufrieron los ataques -no muy frecuentes- de aquella crítica que tenía preferencia por una danza moderna oficial.

A pesar de haberse formado en la tradición académica del ballet, ellos incursionaron sin ningún prejuicio en los demás géneros dancísticos, como la revista, estuvieron en la Academia de la Danza que era la sede de los modernos y para sobrevivir económicamente acudieron al llamado de Amalia Hernández, directora del Ballet Folklórico.

Varios grupos profesionales se formaron en ese periodo: el Ballet de Nelsy Dambre, Ballet Chapultepec, Ballet Concierto de México y Ballet de Cámara, todos ellos independientes. En 1963, el Estado reúne a los dos grupos más importantes de danza clásica en esos momentos, Ballet Concierto y Ballet de Cámara, para formar una compañía de danza oficial: Ballet Clásico de México, que a los diez años cambió el nombre a Compañía Nacional de Danza. De esta manera, el ballet se institucionalizó y se inició otra etapa de su desarrollo al abrigo de una institución cultural, el Instituto Nacional de Bellas Artes. La etapa heroica había terminado.

c. Señas de identidad

Los testimonios de este grupo de bailarines revelan cómo viven y simbolizan su relación con el mundo, con el ballet, con otros grupos sociales -los formados por bailarines de otros géneros dancísticos, la familia y el público-, y por último, consigo mismos; elementos que permiten acercarnos a una identidad.

La práctica que ejercen se desarrolla en la esfera del arte culto, es decir, en el sistema de las “bellas artes”, y lo que caracteriza a la danza dentro de este sistema es el cuerpo en movimiento. El cuerpo es el material primario de la danza, “un cuerpo que despliega sus acciones en un tiempo-espacio tridimensional y que se produce como una experiencia vivida”. (8)

El tipo de danza que practican proviene de una tradición que se remonta al siglo XVIII, por lo que heredan ciertas representaciones que se enlazan con esa tradición, que es el ballet, no sólo respecto a una técnica corporal sino a ciertos modos de concebir al cuerpo, al individuo y al arte, pero lo que intento plantear aquí es que estas representaciones son refuncionalizadas por el grupo de bailarines seleccionados, debido a las condiciones particulares que imperaban en el momento en que desarrollaron su práctica.

Los clásicos y los modernos

El ballet es una forma de danza academizada y sistematizada que requiere de un alto grado de especialización y profesionalización. Se necesita la adquisición de un vocabulario que se ha venido modificando a lo largo de los siglos. Constituye una suma de conocimientos transmitidos de generación en generación, sin corte ni retroceso, es perfectible y progresa. Ser bailarín de clásico es obligarse, cada día durante toda la vida activa, a un entrenamiento difícil y regulado. Se es diferente con relación a los bailarines de otros géneros porque se es heredero de una tradición dancística, lo que significa un orgullo profesional. Pero en el campo dancístico mexicano de los años cincuenta los bailarines de clásico no presumen de tal herencia; se sienten al margen con relación a los bailarines de moderno. Dice César Bordes: “Éramos los apestados, nos hacían burla, había un absoluto predominio de lo moderno sobre lo clásico”.

En cambio, los clásicos sin ningún prejuicio incursionaron en otros géneros, como el de revista, moderno, español, incluso para poder sobrevivir económicamente, en un momento dado, se incorporaron al Ballet Folklórico, como miembros fundadores o como directores artísticos.

La técnica y el corazón

La base técnica es la característica que define al ballet clásico. Los informantes están conscientes de su importancia, pero no la consideran suficiente para ser bailarín; además de dominarla se necesita ser un “artista”. La técnica, dicen, es el lenguaje que se tiene que dominar para poder expresarse, es sólo un respaldo, pero lo más importantes es “expresar y comunicar a la gente lo que tú sientes en ese momento”, diría Laura Urdapilleta. Ella y sus compañeros conciben la técnica como un medio que les permitirá expresar lo que llevan dentro.

El aspecto técnico es primordial, pero no en todas la épocas ha predominado.

El filósofo Roger Garaudy, después de una revisión a la historia del ballet, argumentará que hay “épocas de virtuosismo gratuito y etapas en que el ballet ha servido para comunicar un mensaje humano”. (9) Esta es una de las críticas que el mismo Garaudy ha lanzado contra el ballet clásico; se le cuestiona si puede ir más allá del virtuosismo y la acrobacia para hablar del “hombre”.

Recuérdese que el romanticismo del siglo pasado dejó también una honda huella con sus temas evasivos, basados primordialmente en la figura de la bailarina que interpreta seres supranaturales, todas ellas mujeres: las willis, korrikanes y sílfides.

Entre los bailarines que se dedican a la técnica y los que atienden a la expresión, ellos se identifican con éstos últimos, lo cual no es gratuito; vivieron una etapa en la que a pesar de existir una incipiente profesionalización, en mucho se improvisaba. No había tiempo para clases, la práctica los rebasaba. Comentan que tomaban clases al mismo tiempo que bailaban. Todo era simultáneo.

Al estar conscientes de no poseer una técnica depurada le dan importancia a un don natural. La técnica se puede adquirir, porque el bailarín es artífice de su cuerpo, pero el artista nace, no se hace. Dice Susana Benavides: “Fui una bailarina con grandes condiciones técnicas porque esas las trabajé, pero además creo que soy una artista y con eso se nace”. Ellos se consideran artistas antes que ejecutantes.

También señalan una distancia con relación a los bailarines actuales. Argumenta Jorge Cano: “Algo que observo es que siendo tan grande el avance de la técnica, a los bailarines de hoy sólo eso les preocupa; han dejado de hacer lo que considero más importante: bailar, sentir”.

Esta idea que ve al arte como una expresión personal o como una expresión de las emociones es heredada del romanticismo. La reflexión acerca de la expresividad en la danza es retomada a lo largo del siglo XX, sobre todo cuando se aborda el tema de la danza moderna. ¿Son reales las experiencias

emocionales expresadas a través del movimiento o son ilusorias, virtuales? es una pregunta que viene todavía incidiendo en el debate sostenido por teóricos y filósofos de la danza. (10)

El arte y la vida

La idea del arte por el arte se hereda del siglo pasado. Al bailar no se persigue ningún propósito material. Los bailarines mexicanos de ballet, en su época independiente, bailan por bailar. No había percepciones, y cuando las había eran escasas y se distribuían desigualmente. A los varones se les pagaba primero porque ellos, se decía, tenían responsabilidades; a las mujeres no, porque eran hijas de familia.

El ballet, asimismo, define una forma de vivir, en la que se violenta el cuerpo y la vida para poder incorporarse al arte. Comenta Laura Urdapilleta : “Tuve mis enamorados, y pude haberme casado pero no lo hice porque me interesaba más en el ballet. No me arrepiento, si volviera a nacer volvería a hacer exactamente lo mismo”. Además de abolir la vida por el arte, en el sentido de no llevar una vida cotidiana y familiar convencionales, se oscila entre el placer y el sufrimiento.

Ser bailarín de ballet implica el sacrificio. La disciplina del cuerpo (las dietas, horas de ensayo), la tolerancia a la presión (familiar, económica), las afrentas del narcisismo y la persistencia constituyen una ofrenda para su arte. Frente a los bailarines actuales, sobre todo las mujeres, piensan que las cosas no son como en sus tiempos. Sonia Castañeda expresa : “creo que ahora las bailarinas están mucho más liberadas, son más normales, más equilibradas y se casan, pero las de mi época no están casadas ni tienen hijos”.

El uno y los otros

El bailarín moldea el cuerpo y domina una técnica corporal, siempre bajo la mirada del otro, demandando una atención narcisista. En esta cotidiana valoración del cuerpo, tiene sobre sí las miradas de maestros, ensayadores, compañeros y, por último, en el acto escénico, la del público. Obtienen un doble placer: al moverse y al ser mirados. Jaques Revel argumenta que “el ballet es una técnica corporal que sintetiza el olvido de uno mismo para volverse objeto de la mirada y la sanción ajena”. (11)

Este olvido de sí mismo, en el escenario se le presenta como la posibilidad de experimentar varias identidades. Paradójicamente, éstas le dan al bailarín su identidad. ¿Quién soy cuando bailo? aparece como una constante en los testimonios.

A través del movimiento corporal echan afuera emociones: “Bailar es una emoción interna que quieres desahogar”, dice Socorro Bastida. Otros piensan que el bailarín internamente tiene que buscar los mecanismos para interpretar al otro en forma convincente; compenetrarse en el personaje es interpretar. Jorge Cano dice: “En el teatro todo es una farsa, uno busca los matices que requiere para el papel pero al interpretarlo no dejo de ser yo”. En cambio, Sonia Castañeda busca en los personajes que interpreta otros yos que en su vida cotidiana no puede expresar. “Tuve una educación muy reprimida, entonces yo era Sonia sólo cuando estaba en el escenario. Una muchachita malcriada, una mujer que odia a su madre o una novia coquetéandole al novio no lo pude ser sino en el escenario. Bailar es una manera de decir ésta soy yo.”

En los últimos años, algunos teóricos y filósofos extranjeros exploran el concepto “expresión” en lo que se refiere a la danza. Susanne Langer argumenta que en la danza se expresan sentimientos, pero no aquéllos que el bailarín siente, sino los que crea con su inteligencia, para poder interpretar un papel. (12) Nelson Goodman, por su parte, distingue entre “representación y “expresión”, términos a menudo confusos en la escritura sobre la danza.

Esta expresión o representación, real o virtual, no se queda en la vivencia del cuerpo. La puesta en escena, el espectáculo, coloca a la danza en su dimensión teatral y artística. La obra va dirigida al público, con quien el bailarín establece a veces una especie de competencia. Jorge Cano comenta: “Salía al escenario a lucirme y el reto era “antes de que te coma el público, tú te lo comes”.

La familia del ballet

Los informantes no se conciben de otra manera que como bailarines y por el tipo de conformación de su práctica, enfrentarse cotidiana e integralmente a una valoración, que involucra una vida personal e íntima, hace del grupo al que se pertenece una segunda familia. El ballet es una actividad grupal, jerarquizada, y a la vez con una fuerte individualización. Un bailarín mexicano diría en los años cincuenta: “En una compañía de ballet existe la realeza, la nobleza y el populacho”. Asumen esta práctica que tiene una fuerte división del trabajo y que sólo permite un ascenso de tipo gremial, se empieza en el conjunto y si se tienen cualidades y constancia se llegará a primer bailarín.

Por el maestro existe una gran respeto; él va a corregir y a formar, se convierte en una autoridad a veces afectuosa, a veces tiránica, pero siempre jerárquica. Todo cambia, dice Jorge Cano: “Antes uno aceptaba las sugerencias de sus maestros. Desgraciadamente ahora veo que todo es cuestionable. Hoy los bailarines piensan muchas veces que tienen todas las respuestas.”

De la competencia se habla poco pero existe y en gran medida. Contradictoriamente, en este grupo de bailarines, a pesar de que pertenecieron a distintas compañías hubo una gran unidad. Cuando había que solidarizarse por un interés común que siempre era bailar, no importaba bajo qué circunstancias, se apoyaban entre sí. “Teníamos mucho amor a la danza y éramos muy unidos, alguno de ellos comentó”.

Ganando espacios

Laura Urdapilleta recuerda : “En esa época era muy difícil ser bailarina, y para los hombres todavía más.” La danza era vetada para las hijas de familia que sólo eran enviadas a alguna escuela de danza para adquirir buenas maneras; nunca se pensaba la danza como una profesión, porque en el imaginario social se identificaba a las bailarinas con las títeres de los teatros de revista. Cabe mencionar que había grupos que formaban el público que asistía a Bellas Artes a las funciones de ballet internacionales, y para ellos el ideal de la bailarina era el de la musa romántica, es decir una imagen idealizada, etérea, femenina y delicada.

Comenta Guillermo Keys que: “Las mamás pensaban que era horrible que sus hijas fueran a aprender a bailar para luego enseñar las piernas en ellos teatros; las mandaban para que fueran graciosas, y a los niños no los mandaban a la escuela de danza porque eso era para maricones”

A principios del siglo, la danza era una actividad poco practicada por el varón, el cual era sustituido por una bailarina travesti. Todavía existe un gran prejuicio contra los hombres que bailan, porque:

What has been proposed so far is that, increasingly since the nineteenth century, it has been considered appropriate for men not to appear emotionally expressive. An individual who does not conform to these behavioural norms, and cannot claim to be a genius, has been in danger of being considered "not to be a proper man", a euphemistic phrase that generally means homosexual. (13)

Si a través de la danza el bailarín varón expresa sus emociones internas, la imagen que la sociedad tiene de él, como lo comenta Ramsay Burt, no es la de un *proper man*. Desde esta perspectiva la bailarina y el bailarín de clásico en los años cuarenta y cincuenta eran una especie de *outsider*, porque ejercían una

práctica marginal, mal vista tanto por su familia como por algunos grupos sociales, pero ellos como se ve en los testimonios, lograron ganar espacios para las nuevas generaciones.

*

Los testimonios de nueve bailarines nos han permitido apuntar algunas problemáticas ligadas a la concepción que ellos tienen del ballet y al papel que ocupa en su vida, y también cómo se conciben como un colectivo, en un momento histórico preciso -que temporalmente abarca de los años cuarenta a los sesenta, periodo en el que se vivió la profesionalización y consolidación de la danza escénica en México. Aunque los testimonios revisados no fueron producidos para resolver este tipo de problemática, lo cierto es que la lectura que hice de ellos, basándome también en otro tipo de fuentes, me permitió exponer en líneas generales las interconexiones de la subjetividad de un grupo de bailarines que vivió un proceso coyuntural del campo dancístico mexicano. Estas interconexiones “nos dicen no sólo lo que la gente hizo, sino lo que quisieron hacer, lo que creyeron que estaban haciendo y lo que ahora piensan que hicieron”. (14) En los bailarines mexicanos de ballet reciben la herencia, acumulada por lo menos en dos siglos de lo que es su práctica, pero también están marcados, como sujetos históricos, por las circunstancias en las que les tocó vivir.

En este sentido, en el ámbito de la investigación histórica de la danza escénica en México el camino está abierto. No se cuenta, por decirlo así, con una historia del desarrollo del ballet en el siglo XX. En los contados ejemplos que existen, éstos siguen las mismas tendencias que la historiografía general de la danza escénica: están dedicados a un protagonista y a un grupo, apareciendo como entes aislados, sin ninguna relación con el desarrollo de la danza, ni con la marcha de la historia de la cultura, en el ámbito internacional o en México,

menos aún con la historia del país. De esta manera la historia oral con sus técnicas podría constituir una herramienta valiosa para la exploración de varios tipos de preguntas que se le hagan al hecho dancístico a través del tiempo.

Notas

1. Philippe Joutard. *Esas voces que nos llegan del pasado*, México, FCE, 1986 (Colección Popular, n. 345)
2. *Ibidem* 358
3. *Ibidem*
4. Chiara Saraceno. "La estructura temporal de las biografías", en *Historia y Fuente Oral*, n. 2, p. 46
5. Margarita Tortajada, "Reflexiones en torno a la danza nacionalista mexicana", en *Educación Artística*, n. 15, oct-dic. 1996, p. 37.
6. Cristina Mendoza. *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: la danza*, México, Cenidiap-INBA, 1990, p. 21.
7. Margarita Tortajada, *op. cit.*
8. Hilda Islas, *Tecnologías corporales. Danza, cuerpo e historia*, México, Cenidi-Danza, 1995, p. 59.
9. Roger Garaudy en Hilda Islas *El ballet, el individuo y las artes. Subjetividad occidental y profesionalización artística en el desarrollo del ballet*, Hilda Islas (rec. e intr.), inédito, 1997, p. 49.
10. Susanne K. Langer. "Virtual Powers", en R. Copeland y M. Cohen (rec.), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1983, pp 19-32.
11. Jaques Revel citado en Hilda Islas, *Tecnologías, op. cit.*, p. 210

12. *What is Dance... op. cit.*, pp. 1-9.
13. Ramsay Burt, *The male dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, Londres, Routledge, pp. 22-23
14. Alejandro Portelli. "Peculiaridades de la historia oral", en *Christus*, n. 616, junio 1998, p. 39

CONCLUSIONES

a. La fuente oral y la historia de la danza escénica mexicana

Con el fin de señalar la importancia de la oralidad en el ámbito de la investigación histórica de la danza escénica en nuestro país, en este siglo, tendríamos que considerar estos hechos: **a.** con la creación, en 1983, del Centro Nacional de Investigación y Documentación e Información de la Danza (Cenidi-Danza) se tuvo la necesidad de reunir fuentes de una manera sistemática, para cumplir con las demandas institucionales; **b.** para esas fechas, los protagonistas que participaron en la profesionalización, consolidación e institucionalización de la danza escénica mexicana, en su mayoría, estaban vivos por lo que había la posibilidad de acudir a ellos, con el fin de pedirles información tanto documental como oral; **c.** con la creación del proyecto *Historia Oral de la Danza en México, en el siglo XX*, que tiene en su haber 355 entrevistas se formó un fondo oral que ha sido constantemente consultado, con la finalidad de abordar algunos hechos históricos, sobre todo, la vida de sus protagonistas; **d.** para la escritura de la historia de la danza escénica se ha usado con frecuencia la fuente hemerográfica, en la cual la entrevista a bailarines y coreógrafos constituye un recurso importante.

El objetivo de este trabajo fue ubicar la fuente oral en el ámbito de la investigación histórica de la danza escénica en México. El estudio del proyecto *Historia Oral de la Danza en México, en el siglo XX* muestra que en los estudios históricos de la danza es único en su género. El proyecto cuenta con muchas bondades, por ejemplo, constituye una muestra de la necesidad de recurrir a fuentes no tradicionales, de ahí que podamos afirmar que la investigación se ha apoyado, en las últimas dos décadas, en una herramienta favorecida por las nuevas tendencias de la historiografía del siglo XX.

Las entrevistas del proyecto estudiado, como ya lo hemos planteado, tratan de reconstruir la vida profesional del informante, es decir, la artística, creando evidencias a través de la conversación; de ahí que a partir de los testimonios podamos conocer la manera cómo los actores sociales -en este caso artistas- dan sentido a sus prácticas y a sus discursos. El ejemplo está en el capítulo *Retrato hablado* en el que a partir de las repeticiones discursivas de bailarines con formación clásica fuimos dibujando los contornos del retrato de un bailarín, en el sentido de su pertenencia a un gremio artístico y a un momento histórico específico. Así el acervo generado constituye un valioso intento por dar voz a un gremio artístico mexicano.

La investigación de la historia de la danza escénica es una disciplina muy joven en nuestro país y a pesar de ello el proyecto aquí estudiado, ya con larga vida, constituye una muestra de la necesidad de construir fuentes, y ha creado un vasto *corpus*, con multiplicidad de vetas para interrogar al pasado reciente de la danza.

b. Danza oralidad

La obra dancística es efímera si la comparamos con las obras pictóricas, musicales o teatrales, que cuentan con "huellas" tangibles (un cuadro, una partitura, una grabación o un texto dramático). Desde este punto de vista, la obra dancística se concibe como intangible para su estudio, a pesar de que a partir de los años setenta se cuenta con el video, fuente que se ha visto como panacea para captar una obra coreográfica, pero un video reconstruye un momento, la danza en acción, nada más. El instrumento artístico es el cuerpo humano que, por decirlo de alguna manera, al terminar la coreografía se desvanece.

Las dificultades para la aprehensión del acto efímero no verbal que es la danza hacen importante la oralidad para reconstruir un hecho escénico que

conjuga los elementos propios de la danza -el cuerpo en movimiento- como los de otras disciplinas, como el teatro, la pintura y la música, y en ocasiones la literatura.

La oralidad, en este sentido, permite verbalizar experiencias internas, el trabajo interdisciplinario, escenografía, vestuario e interpretación. Desde mi perspectiva, como lo ha demostrado la historiografía de otras disciplinas, son interminables las preguntas que se pueden plantear al pasado de la danza mexicana, los testimonios aquí reproducidos sugieren el tipo de preguntas que es posible hacerle al pasado que la oralidad apoyada en otras disciplinas resolver, y con el complemento de varios tipos de fuentes, que por un lado permitan la confrontación.

Consideramos que al recuperar los recuerdos de los bailarines no sólo recogemos la información sino rescatamos subjetividades y “saberes corporales”: la vivencia corporal, la construcción de la noción de bailarín, cómo se vive a sí mismo, qué siente cuando baila, cómo responde al envejecimiento, cómo afecta su cuerpo una técnica, cómo asumen las jerarquías, en fin, preguntas que nos permiten indagar sobre de problemas que no registran las fuentes tradicionales. Esta materia prima podrá permitir a la historia de la danza establecer interconexiones con otras disciplinas humanísticas.

La historia oral nos permite acceder a la experiencia, a lo imaginario, de los bailarines y de los coreógrafos. Al producirse por medio de la conversación en donde la memoria del informante es activada, el historiador puede ingresar a territorios interiores con el fin de otorgar la palabra a un gremio que a pesar de que no la usa para su expresión artística, la ha empleado como la creación del acervo estudiado lo demuestra, la ha empleado para reconstruir su historia

BIBLIOGRAFÍA

- Anuario de la investigación artística: 1/1984*, México, INBA, 1985.
- ACEVES, Jorge. “Historia oral e historia de vida. Teoría, métodos y técnicas. Una bibliografía comentada”, México, SEP-Ciesas, 1991 (Cuadernos de la Casa Chata).
- ACEVES, Jorge. “Práctica y estilos de la investigación en la historia oral contemporánea”, en *Historia y Fuente Oral*, núm. 12, Barcelona, 1994.
- Anuario de investigación artística: 1/1984*, México, INBA, 1985.
- ARANDA, Verónica y Patricia Aulestia, en *Compañía Nacional de Danza*, INBA, 1986 (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 12).
- BASTIEN VAN DER MEER, Kena. “Amalia Hernández”, en *Una vida dedicada a la danza*, INBA, 1985 (Cuadernos del Cid-Danza, núms. 4-7).
- BASTIEN VAN DER MEER, Kena. “Xavier Francis”, en *Una vida dedicada a la danza*, INBA, 1988 (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 19).
- BERTAUX, Daniel. Los relatos de vida en el análisis social”, en *Historia y Fuente Oral*, núm. 1, Barcelona, 1989.
- BURT, Ramsay. *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, Londres, Routledge, 1995.
- BUSTAMANTE, Mónica y Adriana Castrejón. *Socorro Bastida y la danza*, Escuela Nacional de Danza “Nellie y Gloria Campobello”, tesis para obtener el título de profesora de danza, 1994.
- CÁMARA, Elizabeth. “Carlos López”, en *Una vida dedicada a la danza*, INBA, 1996, pp-55-59 (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 32).
- El Teatro de los Insurgentes*, México, Editorial El Milagro, 1993.

- ESCUADERO, Alejandrina. "Roberto Iglesias" en *Una vida en la danza*, INBA, 1995, pp. 89-91 (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 30).
- ESCUADERO, Alejandrina. *Felipe Segura. Una vida en la danza*, México, INBA/Editorial Gaceta, 1995 (Col. Escenología, núm. 3).
- GARAY, Graciela de. "La historia oral de las elites", en *Historia con micrófono*, México, Instituto Mora, 1994.
- JOUTARD, Philippe. *Esas voces que nos llegan del pasado*, México, FCE, 1986 (Colección Popular, n. 345).
- Hacer la historia*. 3 vols. Jacques Le Goff y Pierre Nora (dirs.), Barcelona, Editorial Laia., 1985.
- ISLAS, Hilda (rec. e intr.) *El ballet, el individuo y las artes. Subjetividad occidental y profesionalización artística en el desarrollo del ballet*, inédito, 1997.
- ISLAS, Hilda. *Tecnologías corporales. Danza, cuerpo e historia*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1995.
- KING DUNAWAY, David. "La grabación de campo en la historia oral", en *Historia y Fuente Oral*, núm. 4, Barcelona, 1991.
- KOEGLER, Horst, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 2a. de. Nueva York, Oxford University Press, 1987.
- LANGER, Susan K. "Virtual Powers", en R. Copeland y M. Cohen (rec.) *What is dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford, Oxford, University Press, 1983.
- LEJEUNE, Philippe. "Memoria, diálogo y escritura", en *Historia y Fuente Oral*, núm. 1, Barcelona., 1989.
- LYNTON, Anadel. *Anna Sokolow*, INBA, 1988 (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 20)

LYNTON, Anadel. "Farnesio de Bernal", en *Una vida dedicada a la danza*, INBA, 1991, pp. 25-30 (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 23).

MENDOZA, Cristina. *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: la danza*, México, Cenediap-INBA, 1990.

PORTELLI, Alejandro. "La verdad del corazón humano. Sobre los fines actuales de la historia oral", en *Secuencia. Revista Americana de Ciencias Sociales*, núm. 12, sep-dic. 1988.

PORTELLI, Alejandro. "Peculiaridades de la historia oral", en *Christus*, núm. 616, junio 1988.

RAMÍREZ, Sylvia. "Lupe Serrano", en *Una vida dedicada a la danza*, INBA, 1988, pp. 47-51 (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 19).

RAMÍREZ, Sylvia. "Tulio de la Rosa", en *Una vida dedicada a la danza*, INBA, 1991 (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 21).

RAMOS SMITH, Maya, *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque*, UAM-Ed. Gaceta, 1995 (Col. Escenología-Danza, núm. 1).

REYNA, Rosa. "Carmen Gutiérrez", en *Una vida dedicada a la danza*, INBA, 1991, pp. 45-48 (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 23).

ROSA, Tulio de la. "Nina Shestakova", en *Una vida dedicada a la danza*, INBA, 1987, pp. 11-13 (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 16).

SARACENO, Chiara. "La estructura temporal de las biografías", en *Historia y Fuente Oral*, núm. 2, 1989.

SEGURA, Felipe. "Armida Herrera", en *Una vida dedicada a la danza*, INBA, 1988, pp. 29-30 (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 19, 1988)

SEGURA, Felipe. *Escuela Nacional de Danza*, México, 1992, inédito.

SEGURA, Felipe. "Fernando Shaffenburg", en *Una vida dedicada a la danza*, INBA, 1989, pp. 71-73 (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 21).

SEGURA, Felipe. "Sergio Unger", en *Una vida dedicada a la danza*, INBA, 1996 (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 32).

TORTAJADA, Margarita. "Aurora Agüeria. Ser para la danza", en *Una vida dedicada a la danza*, INBA, 1991, pp. 9-14 (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 23).

TORTAJADA, Margarita. *Danza y poder*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1995.

TORTAJADA, Margarita. "Reflexiones en torno a la danza nacionalista mexicana", en *Educación Artística*. núm. 15, oct-dic. 1996

THOMPSON, Paul. *La voz del pasado. La historia oral*, Valencia, Ediciones Alfons el Magnánim, 1988 (Estudios Universitarios, 26)

VILLANOVA, Mercedes. pról. a Paul Thompson, *La voz del pasado. La historia oral*, Valencia, Ediciones Alfons el Magnánim, 1988.

50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, 2 vs. México, INBA, 1986.

50 años de ópera en el Palacio de Bellas Artes, México, INBA, 1986

ENTREVISTAS

Patricia Aulestia entrevistada por Alejandrina Escudero el 16 de marzo de 1998.

Susana Benavides entrevistada por Felipe Segura el 9 de marzo de 1987.

César Bordes y Felipe Segura entrevistados por Patricia Aulestia el 21 de mayo de 1985.

César Bordes entrevistado por Alejandrina Escudero el 13 de abril de 1994.

César Bordes entrevistado por Felipe Segura el 11 de mayo y el 22 de junio de 1987.

Socorro Bastida entrevistada por Alejandrina Escudero el 20 de abril de 1996.

Nellie Happee entrevistada por Alejandrina Escudero el 5 de septiembre de 1995.

Jorge Cano entrevistado por Alejandrina Escudero el 12 de febrero de 1997.

Sonia Castañeda entrevistada por Alejandrina Escudero el 28 de febrero de 1997.

Cora Flores y Aurora Agüeria entrevistadas por Felipe Segura el 30 de abril de 1985.

Cora Flores entrevistada por Felipe Segura el 11 de febrero de 1991.

Nellie Happee entrevistada por Felipe Segura el 15 de octubre de 1985 y el 13 de enero de 1986.

Guillermo Keys entrevistado por Alejandrina Escudero el 25 de abril de 1995.

Guillermo Keys entrevistado por Anadel Lynton en diciembre de 1987.

Felipe Segura entrevistado por Alejandrina Escudero el 2 de marzo de 1998.

Laura Urdapilleta entrevistada por Alejandrina Escudero el 16 y 25 de abril de 1996.

Laura Urdapilleta entrevistada por Sylvia Ramírez el 8 de febrero de 1988.

OTROS

Archivo Vertical de danza en la Biblioteca de las Artes.

Fonoteca de la Biblioteca de las Artes.

LA FUENTE ORAL Y LA HISTORIOGRAFÍA DE LA DANZA ESCÉNICA EN MÉXICO

1. AULESTIA, Patricia. *Nellie Campobello*, México, Cid-Danza/INBA, 1987, 37 p. (Cuadernos del Cid-Danza, núm. 15)
2. ARANDA, Verónica y Patricia Aulestia. *Compañía Nacional de Danza*, México, Cid-Danza/INBA, 1986, 12p. (Cuadernos del Cid-Danza, núm. 12)
3. *Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994, 208 p.
4. BAUD, Pierre Alain. *Una danza tan ansiada: la danza en México como experiencia de comunicación y poder*, México, UAM-X, 1992, 208 p.
5. BAZ, Margarita. *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, México, PUEG-UNAM/PORRUA, 1996, 245 p.
6. BLANCO, Manuel. *Nueva tradición de la danza*, México, Difusión Cultural/UNAM, 196 p.
7. *Compañías subsidiadas*, México, Cid-Danza/INBA, 1985, 12 p. (Cuadernos del Cid-Danza, núm. 8)
8. CARDONA, Patricia. *La nueva cara del bailarín mexicano*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1990, 403 p. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época)
9. CARDONA, Patricia. *La danza en México en los años setenta*, México, Difusión Cultural/UNAM, 1980 (Textos de Danza, núm. 2)
10. CONTRERAS, Gloria. *Memorias de una bailarina*, México, Coordinación de Humanidades/UNAM, 1997, 183 p.

11. CORTÉS GONZÁLEZ, Alma Rosa. *60 Aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*, México, INBA, 1992, 138 p.
12. COVARRUBIAS, Miguel, Raúl Flores Guerrero y otros. *La danza en México*, México, 1955 (*Artes de México*, n. 8-9); otra edición en Difusión/UNAM, 1980, 132 p. (Textos de Danza, núm. 1)
13. DALLAL, Alberto. *El aura del cuerpo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1990, 158 p. (Cuadernos de Historia del Arte, núm. 55)
14. DALLAL, Alberto. *La danza moderna*, México, FCE, s/f, 63 p. (Col. Testimonios del Fondo, 38)
15. DALLAL, Alberto. *Danza en situación*, México, Guernica, 1985, 296 p.
16. DALLAL, Alberto. *La danza en México*, 1a. parte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1986, 307 p. (Estudios y Fuentes del Arte en México, núm. 58)
17. DALLAL, Alberto. *La danza en México*, 3a. parte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1995, 222 p. (Estudios y Fuentes del Arte en México, núm. 60)
18. DALLAL, Alberto. *La danza en México en el siglo XX*, México, CNCA, 1994, 179 p. (Serie La Cultura Contemporánea de México)
19. DALLAL, Alberto. *La danza contra la muerte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1979, 322 p. (Monografías de Arte, núm. 2)
20. DALLAL, Alberto. *La mujer en la danza*, México, Panorama Editorial, 1991, 182 p.
21. DALLAL, Alberto. *Fémica-Danza*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1985, 193 p. (Cuadernos de Historia del Arte, núm. 21)
22. *Danza Contemporánea en México*. México, INBA, 1993, 143 p.

23. DELGADO MARTÍNEZ, César. *Escuela de Plástica Dinámica*, México, Cid-Danza/INBA, 1985, 16 p. (Cuadernos del Cid-Danza, núm.2)
24. DELGADO MARTÍNEZ, César. *Guillermina Bravo. Historia Oral*, México, Cnidi-Danza/INBA, 1994, 147 p.
25. DELGADO MARTÍNEZ, César. *Laberinto de voces que danzan*, México, Cnidi-Danza/INBA, 235 p. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época)
26. DELGADO MARTÍNEZ, César. *Raúl Flores Canelo. Arrieros somos*, México, Cnidi-Danza/INBA, 1996, 223 p. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época)
27. DELGADO MARTÍNEZ, César. *Yol-Itzma, la danzarina de las leyendas*, Cid-Danza/INBA, 1985, 8 p. (Cuadernos del Cid-Danza, núm. 1)
28. DELGADO MARTÍNEZ, César y Julio C. Villalva Jiménez, *Yol-Itzma. La danzarina de las leyendas*, México, Gaceta, 1997, 210 p. (Col. Escenología-Danza s/n)
29. *Doce fotografías de danza*, México. Cid-Danza/INBA, 1986, 52 p. (Cuadernos el Cid-Danza, núm. 14)
30. DURÁN, Lin. *CICO-Danza Contemporánea*, México, Cid-Danza/INBA, 1986, 10 p. (Cuadernos del Cid-Danza, núm. 11)
31. DURÁN, Lin. *La danza mexicana en los sesenta*, México, Cnidi Danza/INBA, 1991, 139 p. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época)
32. *El Ballet Folklórico de México* (inglés, francés y alemán), en *Artes de México*, núms. 88-89, año XIV, 1967, 2a. época, 205 p.
33. *El diseño en la danza. Vestuario y escenografía del Ballet Concierto de México*. Colección Felipe Segura. Catálogo de la exposición, México, Cnidi-Danza/INBA, 1990, 59 p.

34. *Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza 85.*, 2 t. (inglés y español), México, Cenidi Danza/INBA, 1987, 173 p.
35. ESCUDERO, Alejandrina. *Felipe Segura. Una vida en la danza*, México, INBA-Editorial Gaceta, 1995, 244 p. (Col. Escenología-Danza, núm. 3)
36. FLORES GUERRERO, Raúl. *La danza moderna mexicana 1953-1959*, México, Cenidi Danza/INBA, 1990, 287 p. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época)
37. FLORES MARTÍNEZ, Óscar. *Cortes selectos*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1991, 204 p. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época)
38. *Grupos independientes*, México, Cid-Danza/INBA, 1985, 18 p. (Cuadernos del Cid-Danza, núms. 9-10)
39. *Guillermina Bravo. Iconografía*, México, INBA, 1996, 163 p.
40. ISLAS, Hilda. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, México, Cenidi Danza/INBA, 1995, 250 p. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época)
41. LAVALLE, Josefina. *Waldeen*, México, Cid-Danza/INBA, 1987, 42 p. (Cuadernos del Cid-Danza, núm. 17)
42. LAVALLE, Josefina. *El jarabe... El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*, México, 1988, Cenidi- Danza/INBA, 219 p.
43. *Los cantos fotográficos de Christa Cowrie*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1995, 103 p. (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 31)
44. LUNA, Josefina, *Una vida en la danza*, México, Román Tienda, ed., 1996, 63 p.
45. LUNA ARROYO, Antonio. *Ana Mérida en la danza moderna mexicana*, México, Publicaciones de Danza Moderna. 1959. 341 p.

46. LYNTON, Anadel. *Anna Sokolow*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1988, 36 p. (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 20)
47. MELGOZA, Arturo. *El maravilloso monstruo alado. Gloria Contreras y el Taller Coreográfico de la UNAM*, México, Dirección General de Publicaciones/UNAM, 1996, 186 p.
48. *Memoria. primer Encuentro Callejero de Danza Contemporánea*, México, UV y D, 1987, 62 p.
49. MENDOZA, Cristina. *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: la danza*, México, Cenidiap/INBA, 1990, 293 p. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época)
50. *Primer Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza*, México, Cenidi Danza/INBA, 1992, 221 p.
51. RAMOS SMITH, Maya. *El ballet en México en el siglo XIX*, México, CNCA-Alianza Editorial, 1991, 360 p. (Los Noventa, núm. 62)
52. RAMOS SMITH, Maya. *La danza en México durante la época colonial*, México, CNCA-Alianza Editorial, 1990, 212 p. (Los Noventa, núm. 19); Primera edición: Casa de las Américas, La Habana, 1979.
53. RAMOS SMITH, Maya. *Maria de Jesús Moctezuma*, México, Cid-Danza/INBA, 1987, 27 p. (Cuadernos del Cid-Danza, núm. 18)
54. RAMOS SMITH, Maya. *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque (1867-1910)*, México, UAM-Editorial Gaceta, 1995, 549 p. (Col. Escenología Danza núm. 1)
55. RUIZ, Luis Bruno, *Breve historia de la danza en México*, México, Libro-Mex, 1956 (Biblioteca Mínima Mexicana, núm. 28)

56. RUIZ, Luis Bruno. *La danza que me dejó su huella*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1991, 92 p. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época)
57. SEGURA, Felipe. *Gloria Campobello. La primera ballerina de México*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1991, 69 p. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época)
58. *Taller Coreográfico de la UNAM. XX años de existencia*, México, Difusión Cultural/UNAM, 1992, 213 p.
59. *Taller Coreográfico de la Universidad*, México, Dirección de Difusión Cultural/UNAM, 1977, 191 p.
60. *Testimonio: 25 años de danza en México 1934-1959 (inglés-francés-español)*, México, Cidd-INBA, 1984, 53 p.
61. TORTAJADA, Margarita. *Danza y poder*, Cenidi Danza/INBA, 1995, 608 p. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época)
62. TIBOL, Raquel. *Pasos en la danza mexicana*, México, Difusión Cultural, UNAM, 1982, 182 p. (Textos de Danza, núm. 5)
63. *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, 2 t, México, INBA, 1986.
64. VARIOS autores. *José Limón*, México, Cid-Danza/INBA, 1985, 16 p. (Cuadernos del Cid-Danza, núm. 2)
65. VARIOS autores. *José Limón. Antología*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1994, 70 p. (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 28)
66. VARIOS autores. *Una vida dedicada a la danza*, México, Cid-Danza/INBA, 1985, 41 p. (Cuadernos del Cid-Danza, núms. 4-7)
67. VARIOS autores. *Una vida dedicada a la danza*, México, Cid-Danza/INBA, 1987, 47 p. (Cuadernos del Cid-Danza, núm. 16)

68. VARIOS autores. *Una vida dedicada a la danza*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1988, 60 p. (Cuadernos del Cid-Danza, núm. 17)
69. VARIOS autores. *Una vida dedicada a la danza*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1988, 60 p. (Cuadernos del Cid-Danza, núm. 19)
70. VARIOS autores, *Una vida dedicada a la danza*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1989, 80 p. (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 21)
71. VARIOS autores. *Una vida dedicada a la danza*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1990, 94 p. (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 22)
72. VARIOS Autores. *Una vida dedicada a la danza*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1991, 93 p. (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 23)
73. VARIOS autores. *Una vida dedicada a la danza*, México, Cenidi-danza/INBA, 1992, 94 p. (Cuadernos del Cenidi-danza, núm. 24)
74. VARIOS autores. *Una vida dedicada a la danza*, México, Cenidi-danza/INBA, 1993, 127 p. (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 25)
75. VARIOS autores. *José Limón. Antología*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1994, 70 p. (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 28)
76. VARIOS autores. *Una vida en la danza*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1994, 97 p. (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 29)
77. VARIOS autores. *Una vida en la danza*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1995, 109 p. (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 30)
78. VARIOS autores. *Una vida en la danza*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1996, 127 p. (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 32)
79. VARIOS autores. *Una vida dedicada a la danza*, México, Cenidi-Danza/INBA, 1997, (Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 33)

ENTREVISTAS REALIZADAS DENTRO DEL PROYECTO HISTORIA ORAL DE LA DANZA EN MÉXICO, EN EL SIGLO XX*

1. I. Tell Acosta
E. Felipe Segura
F. 17-mar-86
T. Sí
2. I. Adela Adamova
E. Felipe Segura
F. 3-dic-86
T. Sí
3. I. Adela Adamova
E. Felipe Segura
F. 19-ene-87
T. Sí
4. I. Aurora Agüería y Cora Flores
E. Felipe Segura
F. 30-abr-85
T. Sí
O. No existe el cassette
5. I. Aurora Agüería
E. Felipe Segura
F. 17-jul-89
T. Sí

* El material se halla en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes.

Siglas

- I. = informante
- E = entrevistador
- F. = fecha en que se realizó la entrevista
- T. = cuenta con transcripción
- O. = observaciones

6. I. Aurora Agüeria
E. Margarita Tortajada
F. 19-sep-90
T. Sí
O. No existe cassette
7. I. Carlos Aguilar
E. Felipe Segura
F. 5-ene-87
T. Sí
8. I. Ignacio Aguirre
E. Felipe Segura
F. 18-jun-85
T. Sí
O. Dos cassettes
9. I. Gloria Albet, Bertha Hidalgo y Estela Trueba
E. Felipe Segura
F. 1º-oct-85
T. Sí
10. I. Gloria Albet, Bertha Hidalgo y Estela Trueba
E. Felipe Segura
F. 22-jul-91
T. Sí
11. I. Alberto Alonso
F. s/f
T. No
O. Dos cassettes
12. I. Pedro Alonso
E. Felipe Segura
F. 11-jun-85
T. Sí
13. I. Noé Alvarado
E. Felipe Segura
F. 2-sep-94
T. No
14. I. Noé Alvarado
E. Felipe Segura
F. 8-myo-97
T. No

15. I. Tania Álvarez
E. Felipe Segura
F. 3-ago-87
T. Si
O. Dos cassettes
16. I. Tania Álvarez
E. César Delgado
F. 18-sep-92
T. Si
O. Dos cassettes
17. I. Maria Elena Anaya
E. Felipe Segura
F. 22-feb-88
T. Si
18. I. Miguel Ángel Añorve
E. Felipe Segura
F. 7-mar-88
T. Si
19. I. Francisco Araiza
E. Felipe Segura
F. 5-nov-85
T. Si
20. I. Francisco Araiza
E. Felipe Segura
F. 14-sep-95
T. Si
21. I. Raymunda Arechavala
E. Felipe Segura
F. 12-may-86
T. Si
22. I. Blanca Areu
E. Tulio de la Rosa
F. 8-myo-89
G. Sí
23. I. Edmundo Arreguín, Jesús Cueto Larios, Rafael Galicia y Josefina Piñero
E. Clementina Otero de Barrios
F. 11-oct-84
T. Si
O. No existe el cassette

24. I. Guillermo Arriaga
E. Felipe Segura
F. 24-sep-85
T. Si
O. Dos cassettes
25. I. Patricia Aulestia, Kena Bastien, Gloria Contreras, Evangelina Ibarra y Dr. López Taylor
F. 6-ago-85
T. Si
O. No existe el cassette
26. I. Patricia Aulestia
F. 10-mar-86
T. Si
O. Viaje a Europa
27. I. Patricia Aulestia
E. Felipe Segura
F. 13-mar-89
T. Si
O. Tema: Compañía Nacional de Danza
28. I. Patricia Aulestia
E. Felipe Segura
F. 24-abr-89
T. Si
O. Tema: Coordinación Nacional de Danza
28. I. Patricia Aulestia
E. Felipe Segura
F. 18-sep-89
T. Si
O. Viaje a Helsinki (IIT-UNESCO)
29. I. Patricia Aulestia
E. Felipe Segura
F. 11-oct-94
T. No
30. I. Isabel Ávalos
E. Felipe Segura
F. 25-jul-88
T. Si
31. I. Isabel Ávalos
E. Felipe Segura
F. 12-feb-90
T. Si

32. I. Isabel Ávalos
E. Felipe Segura
F. 26-sep-95
T. No
O. Dos cassettes
33. I. Santos Balmori y Helena Jordán
E. Felipe Segura
F. 25-jun-85
T. Si
O. No hay cassette
34. I. Esperanza de la Barrera
E. Felipe Segura
F. 12-ago-91
T. Si
35. I. Artemisa Barrios
E. Felipe Segura
F. 31-oct-88
T. Si
36. I. Artemisa Barrios
E. Felipe Segura
F. 6-feb-89
T. Si
37. I. Artemisa Barrios
E. Felipe Segura
F. 6-oct-92
T. No
38. I. Socorro Bastida y Armida Herrera
E. Felipe Segura
F. 7-may-85
T. Si
O. Dos cassettes
39. I. Socorro Bastida
E. Felipe Segura
F. 28-jul-86
T. Si
40. I. Arnold Belkin y Bodil Genkel
E. Felipe Segura
F. 23-abr-85
T. Si
O. No existe el cassette

41. I. Susana Benavides
E. Felipe Segura
F. 9-mar-87
T. Si
O. Dos cassettes
42. I. Susana Benavides
E. César Delgado
F. 22-oct-92
T. Si
43. I. Bernardo Benitez
E. Felipe Segura
F. 27-jul-87
T. Si
44. I. Evelia Beristáin
E. Anadel Lynton
F. 20-dic-83
T. No
O. Dos cassettes
45. I. Aurora Bernard
E. Felipe Segura
F. 25-abr-88
T. No
46. I. Farnesio de Bernal
E. Felipe Segura
F. 16-abr-85
T. Sí
O. No hay cassette
47. I. Farnesio de Bernal
E. Felipe Segura
F. 21-oct-91
T. Sí
48. I. Paloma Bernal
E. Felipe Segura
F. 18-ene-96
T. No
O. Tema: Nelsy Dambre
49. I. Lucero Binqvist
E. Felipe Segura
F. 18-nov-92
T. No

50. I. Dariusz Blajer
E. Felipe Segura
F. 21-nov-88
T. Si
51. I. César Bordes y Felipe Segura
E. Patricia Aulestia
F. 21-may-85
T. Si
O. No existe el cassette
52. I. César Bordes
E. Felipe Segura
F. 11-may-87
T. Si
O. Dos cassettes
53. I. César Bordes
E. Felipe Segura
F. 22-jun-87
T. Si
54. I. César Bordes
E. Alejandrina Escudero
F. 23 y 24-feb-94
T. Si
O. No existe el cassette
55. I. Martha Bracho
E. Rosa Reyna
F. 15-mar-85
T. No
56. I. Martha Bracho
E. Felipe Segura
F. 23-jul-85
T. Si
57. I. Evaristo Briseño
E. Felipe Segura
F. 6-mar-95
T. Si
O. No existe cassette
58. I. Carmen Burgunder
E. Felipe Segura
F. 19-ene-91
T. Si

59. I. Nellie Campobello
E. Patricia Aulestia
F. 4-ene-72
T. Si
O. No existe el cassette
60. I. Jorge Cano, Irma González, Nellie Happee y Cristina Ortega
E. Carlos Díaz Dupond
F. 24-feb-85
T. Si
O. Dos cassettes
61. I. Jorge Cano
E. Felipe Segura
F. 18-ago-86
T. Si
62. I. Jorge Cano
E. Felipe Segura
F. 9-oct-95
T. No
O. Tema: Nelsy Dambre
63. I. Jorge Cano
E. Alejandrina Escudero
F. 12-feb-97
T. No
64. I. Luis Mauricio Caracas
E. Felipe Segura
F. 21-ene-91
T. Si
65. I. Emilio Carballido
E. Felipe Segura
F. 24-jul-89
T. Si
O. No existe el cassette; tema : Viaje a Europa y Asia
66. I. Patricia Cardona
E. Felipe Segura
F. 20-jun-88
T. Si
67. I. Virginia Carlovich
E. Felipe Segura
F. 16-feb-87
T. Si

68. I. Clara Carranco
E. Felipe Segura
F. 6-ago-86
T. Si
69. I. Beatriz Carrillo
E. Felipe Segura
F. 21-jul-86
T. Si
70. I. Sonia Castañeda
E. Felipe Segura
F. 29-oct-85
T. Si
71. I. Sonia Castañeda
E. Felipe Segura
F. 11-sep-95
T. No
O. Tema: Nelsy Dambre
72. I. Sonia Castañeda
E. Alejandrina Escudero
F. 20-feb-97
T. No
73. I. Ana Castillo
E. Felipe Segura
F. 26-may-86
T. Si
74. I. Federico Castro
E. Felipe Segura
F. 6-jul-87
T. Si
75. I. Martha Castro
E. Felipe Segura
F. 13-nov-89
T. Si
76. I. Valentina Castro
E. Felipe Segura
F. 30-oct-89
T. Si
77. I. Valentina Castro
E. Felipe Segura
F. 11-dic-89
T. Si

78. I. *Valentina Castro*
E. *Rosa Reyna*
F. 8-ene-90
T. Si
O. Tema: Viaje Europa y Asia
79. I. *Socorro Cerón*
E. *Tulio de la Rosa*
F. 10.oct-86
T. No
80. I. *Jaime Cisneros*
E. *Felipe Segura*
F. 12-dic-88
T. Si
81. I. *Giselle Colas*
E. *César Delgado*
F. 12-ago-89
T. Si
O. No existe el cassette
82. I. *Gloria Contreras*
E. *Felipe Segura*
F. 23-sep-95
T. No
O. Tema: Nelsy Dambre
83. I. *Miguel Córcega*
E. *Felipe Segura*
F. 9-nov-87
T. Si
84. I. *Ramón Cruz*
E. *Tulio de la Rosa*
F. 2-mar-85
T. No
85. I. *Alejandro Cuadra*
E. *César Delgado Martínez*
F. 21-oct-84
T. No
O. Tema: Conjunto Folklórico Macchuatl de Nicaragua
86. I. *Héctor Chávez*
E. *Rosa Reyna*
F. 21-ago-89
T. Si

87. I. Pimpo D'Aguirre
E. Felipe Segura
F. 14-jul-86
T. Si
O. Dos cassettes
88. I. Carlos Delgadillo
E. Felipe Segura
F. 1-ago-88
T. Si
89. I. César Delgado
E. Felipe Segura
F. 30-ene-89
T. Si
90. I. María Elena Domínguez
E. Felipe Segura
F. 9-ene-89
T. Si
91. I. Óscar Domínguez
E. Felipe Segura
F. 16-ene-92
T. No
O. Tema: sobre el Mtro. Francisco Domínguez
92. I. Laura Echevarría
E. Felipe Segura
F. 21-sep-87
T. Si
93. I. Victoria (Vicky) Ellis, Rebeca Viamonte (Yol-Itzma) y Enrique Vela Quintero (Vellezzi)
E. Felipe Segura
F. 23-oct-84
T. Si
O. No existe el cassette
94. I. Olga Escalona
E. Felipe Segura
F. 25-jul-84
T. Si
O. Dos cassettes
95. I. Olga Escalona
E. Felipe Segura
F. 12-feb-85
T. Si

96. I. Olga Escalona
E. César Delgado Martínez
F. 11-sep-86
T. No
97. I. León Escobar
E. Felipe Segura
F. 31-ago-87
T. Si
O. Dos cassettes
98. I. Alicia Fernández Leal de Vázquez
E. Felipe Segura
F. 9-jun-86
T. Si
99. I. Neri Fernández
E. Felipe Segura
F. 23-oct-89
T. Si
100. I. Neri Fernández
E. Rosa Reyna
F. 7-oct-91
T. Si
O. No existe el cassette
101. I. Héctor Fink
E. Felipe Segura
F. 27-ago-85
T. Si
102. I. Héctor Fink
E. Felipe Segura
F. 4-oct-95
T. No
103. I. Angelina Flores
E. Felipe Segura
F. 8-feb-96
T. Si
O. Tema: Nelsy Dambre
104. I. Cora Flores y Aurora Agüería
E. Felipe Segura
F. 30-abr-85
T. Si
O. Dos cassettes

105. I. Cora Flores
E. Felipe Segura
F. 12-mar-90
T. Sí
106. I. Cora Flores
E. Felipe Segura
F. 11-feb-91
T. Sí
107. I. Cora Flores
E. Felipe Segura
F. 19-ene-97
T. No
O. Tema: Nelsy Dambre
108. I. Raúl Flores Canelo y Luis Fandiño
E. Rosa Reyna
F. 26-feb-85
T. No
109. Raúl Flores Canelo
E. ?
F. 9-abr-85
G. No
110. I. Raúl Flores Canelo
E. Rosa Reyna
F. 16-oct-89
T. Sí
O. Tema: viaje a Europa y Asia
111. I. Xavier Francis
E. Felipe Segura
F. 29-sep-86
T. Sí
O. No hay cassette
112. I. Xavier Francis
E. Felipe Segura
F. 1-oct-86
T. No
O. Dos cassettes
113. I. Ernesto Franco
E. Felipe Segura
F. 14-ene-91
T. Sí

114. I. Diane Gaddy
E. Felipe Segura
F. 4-may-87
T. Si
115. I. Blas Galindo
E. Felipe Segura
F. s/f
T. No
116. I. Raúl Gamboa
E. Margarita Tortajada
F. 28-jul-91
T. Si
O. Dos cassettes
117. I. Aurelio García y Héctor Salcedo
E. Felipe Segura
F. 29-jun-87
T. Si
O. Dos cassettes
118. I. Linda García
E. Felipe Segura
F. 14-feb-96
T. No
O. Tema: Nelsy Dambre
119. I. Roberto García
E. Felipe Segura
F. 15-ene-90
T. Si
120. I. Lupe García Soler
E. Felipe Segura
F. 15-ene-97
T. No
121. I. Arturo Garrido
E. Felipe Segura
F. 22-may-89
T. Si
122. I. Rolf Garske
E. Felipe Segura
F. 19-mar-85
T. Si
O. Tres cassettes

123. I. Alfonso de la Garza
E. Felipe Segura
F. 18-abr-88
T. Si
124. I. Alfonso de la Garza
E. Felipe Segura
F. 18-mar-96
T. No
125. I. Onésimo González
E. Felipe Segura
F. 21-sep-92
T. No
126. I. Ramiro González del Sordo
E. Rosa Reyna
F. 20-nov-89
T. No
127. I. Margarita Gordon
E. Felipe Segura
F. 3-mar-86
T. Si
128. I. Margarita Gordon
E. Felipe Segura
F. 8-jul-87
T. Si
O. Tema: viaje a Finlandia
129. I. Margarita Gordon
E. Felipe Segura
F. 19-sep-88
T. Si
130. I. Carmen Guerra de Weber
E. Felipe Segura
F. 4-ago-86
T. Si
131. I. Rigoberto Guillaumin
E. Rosa Reyna
F. 3-jul-89
T. Si
O. No hay cassette

132. I. Carmen Gutiérrez
E. Felipe Segura
F. 26-mar-90
T. Sí
O. No existe el cassette
133. I. Nellie Happee
E. Felipe Segura
F. 15-oct-85
T. Sí
O. Dos cassettes
134. I. Nellie Happee
E. Felipe Segura
F. 13-ene-86
T. Sí
135. I. Nellie Happee
E. Felipe Segura
F. 9-feb-96
T. No
O. Tema: Nelsy Dambre
136. I. Amalia Hernández
E. Rosa Reyna
F. 9-jul-85
T. Sí
137. I. María Luisa Hernández, Edelmira Zúñiga y Luis Bruno Ruíz
E. Patricia Aulestia
F. ca. 1984
T. Sí
O. Dos cassetes
138. I. Manuel Hiram
E. Felipe Segura
F. 16-oct-95
T. No
O. No hay cassette
139. I. Helena Jordán y Santos Balmori
E. Anadel Lynton
F. 22-oct-84
T. No
140. I. José Antonio
E. Felipe Segura
F. 17-feb-86
T. Sí

141. I. Jaime Antonio
E. Felipe Segura
F. 19-feb-97
T. No
142. I. Beatriz Juvera
E. Rosa Reyna
F. 15-mar-85
T. No
143. I. Beatriz Juvera
E. Felipe Segura
F. 9-oct-89
T. Si
144. I. Guillermo Keys
E. Anadel Lynton
F. Septiembre 1983
T. No
145. I. Guillermo Keys
E. Felipe Segura
F. 23-ene-89
T. Si
O. Tema : estancia en Australia
146. I. Guillermo Keys
E. Alejandrina Escudero
F. 22 y 25-jul-95
T. No
O. Tema: Roberto Iglesias
147. I. Martin Lagos
E. Felipe Segura
F. 27-nov-89
T. Si
148. I. Josefina Lavalle y Evelta Beristáin
E. Felipe Segura
F. 5-mar-85
T. Si
O. Dos cassetes
149. I. Josefina Lavalle
E. Felipe Segura
F. 19-may-86
T. No

150. I. Josefina Lavalle
E. Felipe Segura
F. 17-oct-88
T. Sí
O. Dos cassettes ; tema: Fonadan
151. I. Josefina Lavalle
E. Felipe Segura
F. 27-feb-89
T. Sí
O. Tema: Academia de la Danza Mexicana
152. I. Josefina Lavalle
E. Felipe Segura
F. 10-jul-89
T. No
153. I. Josefina Lavalle
E. Irma Fuentes y Angélica Romero
F. 16-jul-93
T. No.
154. I. Martín Lemus
E. Felipe Segura
F. 15-jun-87
T. Sí
155. I. Martín Lemus
E. Felipe Segura
F. 23-sep-95
T. No
O. Tema: Nelsy Dambre
156. I. Fedor Lensky
E. Felipe Segura
F. 27-ene-88
T. Sí
O. No existe cassette
157. I. Fedor Lensky
E. Felipe Segura
F. 21-mzo-1988
T. No
158. I. Alberto de León
E. Tulio de la Rosa
F. 31-myo-94
T. No.

159. I. Xavier León
E. Felipe Segura
F. 14-sep-86
T. Si
160. I. Patricia Linares
E. Felipe Segura
F. 14-sep-87
T. Si
161. I. Carlos López Magallón
E. Felipe Segura
F. 17-ago-87
T. Si
162. I. Isai López
E. Felipe Segura
F. 12-ago-91
T. Si
O. Dos cassettes
163. I. Lila López
E. Margarita Tortajada
F. 30-sep-89
T. Si
O. Dos cassettes
164. I. Lila López
E. Margarita Tortajada
F. 5-feb-90
T. Si
O. No hay cassette
165. I. Silvia Lozano
E. Margarita Tortajada
F. 8-sep-92
T. Si
166. I. Cecilia Lugo
E. Felipe Segura
F. 9-dic-91
T. No.
167. I. Josefina Luna y Paz Monterde
E. Rosa Reyna
F. 19-feb-85
T. No

168. I. **Josefina Luna**
E. Rosa Reyna
F. ca. 1986
T. Sí
169. I. **Ricardo Luna**
E. Felipe Segura
F. 18-feb-91
T. Sí
O. No existe el cassette
170. I. **Anadel Lynton**
E. Felipe Segura
F. 14-nov-88
T. Sí
O. No existe el cassette
171. I. **Guillermo Maldonado**
E. Felipe Segura
F. 7-ene-91
T. Sí
172. I. **José Mancilla**
E. Felipe Segura
F. 23-may-88
T. Sí
173. I. **Rosario Manzanos**
E. Felipe Segura
F. 14-ago-89
T. Sí
174. I. **Tessy Marcué**
E. César Delgado
F. 18-oct-85
T. No
175. I. **Tessy Marcué**
E. Felipe Segura
F. 12-nov-85
T. Sí
176. I. **Roseyra Marengo y Farnesio de Bernal**
E. Felipe Segura
F. 16-abr-85
T. Sí

177. I. María Antonieta "La Morris"
E. Felipe Segura
F. 27-ene-86
T. Sí
178. I. Noemí Marín
E. Felipe Segura
F. 16-may-88
T. Sí
179. I. Noemí Marín
E. Felipe Segura
F. 14-sep-93
T. No
180. I. Adalberto Martínez "Resortes"
E. César Delgado
F. 13-ene-87
T. Sí
181. I. Alma Rosa Martínez
E. Patricia Aulestia
F. 9-myo-84
T. Sí
O. No existe el cassette
182. I. Francisco Martínez
E. Felipe Segura
F. 7-sep-96
T. No
183. I. José Mata
E. Felipe Segura
F. 1-jun-87
T. Sí
O. Dos cassettes
184. I. William McDermott
E. Patricia Aulestia
F. 26-jun-86
T. Sí
185. I. Ana Medina
E. Felipe Segura
F. 11-jul-88
T. Sí

186. I. Felipe Méndez
E. Felipe Segura
F. 6-nov-89
T. Sí
187. I. Cristina Mendoza
E. Felipe Segura
F. 29-sep-95
T. No
188. I. Edmundo Mendoza
E. Felipe Segura
F. 20-jul-87
T. Sí
189. I. Gloria Mestre y Ricardo Silva
E. Felipe Segura
F. 14-may-85
T. Sí
O. Tema: José Silva
190. I. Gloria Mestre y Ricardo Silva
E. Felipe Segura
F. *sf*
T. Sí
O. No existe el cassette
191. I. Gloria Mestre
E. Felipe Segura
F. 15-oct-86
T. Sí
192. I. Alejandro Meza
E. Felipe Segura
F. 10-oct-88
T. Sí
193. I. Mónica Mistretta
E. Felipe Segura
F. 23-mar-87
T. Sí
194. I. Yolanda Montes "Tongolele"
E. Felipe Segura
F. 25-sep-92
T. Sí

195. I. Carola Montiel
E. Felipe Segura
F. 18-may-87
T. Si
196. I. Magda Montoya
E. Felipe Segura
F. 3-sep-85
T. Si
O. Dos cassettes
197. I. Magda Montoya y Rosa Reyna
E. Felipe Segura
F. 12-ene-87
T. Si
O. No existe el cassette; tema: José Silva
198. I. Fernando Mora
E. Tulio de la Rosa
F. 23-jun-94
T. No
O. Segunda entrevista
199. I. Nelly Morales de Ponzo
E. Tulio de la Rosa
F. 27-mzo-90
T. No.
200. I. Rodolfo Muzquiz
E. Felipe Segura
F. 11-ene-88
T. Si
201. I. Irina Nijinska
E. Felipe Segura
F. 28-ene-87
T. Si
202. I. Sonia Ornelas
E. Felipe Segura
F. 19-sep-95
T. No
O. Dos cassettes
203. I. Gladiola Orozco
E. Rosa Reyna
F. s/f
T. No

204. I. **Mario Orozco Rivera**
E. **Rosa Reyna**
F. 22-oct-89
T. No
205. I. **Mario Orozco Rivera**
E. **Felipe Segura**
F. 15-mac-90
T. Si
O. No existe el cassette
206. I. **Nieves Orozco**
E. **Felipe Segura**
F. 31-jul-89
T. Si
207. I. **Tita Ortega**
E. **Felipe Segura**
F. 19-mar-90
T. Si
208. I. **Eva Maria Ortiz**
E. **Felipe Segura**
F. 9-feb-87
T. Si
209. I. **Eva Maria Ortiz**
E. **Felipe Segura**
F. 13-sep-95
T. No
O. Tema: **Nelsy Dambre**
210. I. **Miguel Palacios**
E. ?
F. s/f
T. No
O. Tema: **Xenia Zarina**
211. I. **Rosa Pallares**
E. **Felipe Segura**
F. 1-dic-86
T. Si
212. I. **Guillermo Palomares**
E. **Felipe Segura**
F. 19-jun-89
T. Si

213. I. Guillermo Palomares
E. Rosa Reyna
F. 7-ago-89
T. Sí
O. Viaje a Europa y Asia
214. I. Guillermo Palomares y Alejandro Zybin
E. Felipe Segura
F. 30-jul-85
T. Sí
O. Dos cassettes
215. I. Nieves Paniagua y Roberto Vallejo
E. Felipe Segura
F. 26-nov-85
T. Sí
O. Dos cassettes
216. I. Raúl Parrao
E. Felipe Segura
F. 21-may-86
T. No
O. Dos cassettes
217. I. Raúl Parrao
E. Felipe Segura
F. 5-oct-87
T. Sí
218. I. Mercedes Pascual
E. Felipe Segura
F. 2-jun-86
T. Sí
219. I. Mercedes Pascual
E. Felipe Segura
F. 25-feb-97
T. No
220. I. Celia Peña
E. Felipe Segura
F. 28-sep-87
T. Sí
221. I. Miguel Peña
E. Felipe Segura
F. 3-sep-86
T. Sí

222. I. Miguel Peña
E. Felipe Segura
F. 29-oct-86
T. Si
223. I. Guillermina Peñalosa
E. César Delgado
F. 12-jun-84
T. No
224. I. Guillermina Peñalosa
E. Felipe Segura
F. 4-jun-85
T. Si
O. Dos cassettes
225. Guillermina Peñalosa
Felipe Segura
16-jul-85
T. Si
226. I. Guillermina Peñalosa
E. Rosa Reyna
F. 6-mar-89
T. Si
O. Tema: Viaje a Europa y Asia
227. I. Guillermina Peñalosa
E. Irma Fuentes
F. 12-oct-93
T. No
228. I. Martha Pimentel
E. Felipe Segura
F. 14-oct-91
T. Si
229. I. Alicia Pineda
E. Felipe Segura
F. 22-nov-91
T. Si
230. I. Josefina Piñeiro, Jesús Cueto Larios, Edmundo Arreguín y Rafael Galicia
E. Clementina Otero de Barrios
F. 11-nov-84
T. No

331. I. Mimi Pizarro
E. Felipe Segura
F. 29-jul-91
T. No
232. I. Pola Platte
E. Felipe Segura
F. 18-jul-96
T. No
233. I. Esperanza Pomar
E. Felipe Segura
F. 19-sep-95
T. No
234. I. Esperanza Pomar
E. Felipe Segura
F. 20-oct-95
T. No
235. I. Rosario Prats y Jesús Sánchez
E. Felipe Segura
F. 12-jun-89
T. Sí
236. I. Óscar Puente
E. Felipe Segura
F. 14-mar-88
T. Si
237. I. Óscar Puente
E. Felipe Segura
F. 6-jun-88
T. Sí
238. I. Sylvia Ramírez
E. Felipe Segura
F. 7-abr-86
T. Sí
239. I. Sylvia Ramírez
E. Felipe Segura
F. 15-may-89
T. Si
O. Tema: Sistema para la Enseñanza Profesional de la Danza (SEPD)

240. I. Sylvia Ramirez
E. Felipe Segura
F. 4-sep-89
T. Si
O. Tema: SEPD
241. I. Sylvia Ramirez
E. Felipe Segura
F. 30-oct-95
T. NO
O. Tema: Nelsy Dambre
242. I. Elsa Recagno
E. Felipe Segura
F. 23-feb-87
T. Si
243. I. Walter Reuter
E. Felipe Segura y Rosa Reyna
F. 26-feb-86
T. Si
O. Dos cassettes
244. I. Rodolfo Reyes
E. Felipe Segura
F. 3-dic-85
T. Si
245. I. Rosa Reyna
E. Anadel Lynton
F. dic-83
T. No
246. I. Rosa Reyna
E. Felipe Segura
F. 28-may-85
T. No
O. Tres cassettes
247. I. Rosa Reyna
E. Elisa Ramirez
F. 9-oct-85
T. No
O. Dos cassettes
248. I. Rosa Reyna
E. Felipe Segura
F. 10-feb-86
T. Si
O. Dos cassettes

249. I. Rosa Reyna
E. Felipe Segura
F. 13-feb-89
T. Sí
O. Tema: Ballet Contemporáneo
250. I. Rosa Reyna
E. Felipe Segura
F. 21-ago-89
T. Sí
O. No existe el cassette
251. I. Rosa Reyna
E. Felipe Segura
F. 22-ene-90
T. Sí
O. No existe el cassette
252. I. Sylvie Reynaud
E. Felipe Segura
F. 20-abr-87
T. Sí
253. I. Pilar Rioja
E. Felipe Segura
F. 7-jul-86
T. No
254. I. Luis Rivero
E. Felipe Segura
F. 30-nov-87
T. Sí
O. Dos cassettes
255. I. Roberto y Mitzuko
E. Felipe Segura
F. 29-ene-86
T. Sí
256. I. Eva Robledo
E. Felipe Segura
F. 7-sep-87
T. Sí
257. I. Rafael
E. Felipe Segura
F. 22-jul-92
T. No

258. I. Rafael Rodríguez
E. Irma Fuentes
F. 1992
T. No
259. I. Maria Roldán
E. Felipe Segura
F. 12-mar-85
T. Sí
260. I. Maria Roldán
E. Felipe Segura
F. 4-feb-91
T. Sí
261. I. Maria Roldán
E. Felipe Segura
F. ~~25-feb-01~~
T. Sí
262. I. María Roldán
E. Felipe Segura
F. 5-ago-91
T. Sí
O. No existe el cassette
263. I. Freddy Romero
E. Felipe Segura
F. 22-ene-92
T. No
264. I. Xavier Romero
E. Felipe Segura
F. 11-sep-96
T. No
265. I. Tulio de la Rosa
E. Felipe Segura
F. 12-mar-86
T. Sí
266. I. Tulio de la Rosa
E. Felipe Segura
F. 23-sep-86
T. Sí
267. I. Tulio de la Rosa
E. Felipe Segura
F. 11-abr-88
T. Sí

268. I. Tulio de la Rosa
E. Felipe Segura
F. 4-jul-88
T. Sí
269. I. Tulio de la Rosa
E. Felipe Segura
F. 16-ene-89
T. Sí
270. I. Tulio de la Rosa
E. Felipe Segura
F. 10-abr-89
T. Sí
271. I. George Roussis
E. Felipe Segura
F. 13-jun-88
T. Sí
272. I. Rocío Sagaón
E. Felipe Segura
F. 22-oct-85
T. Sí
273. I. Carmen Sagredo
E. Felipe Segura
F. 8-dic-86
T. Sí
274. I. John Sakmari
E. Felipe Segura
F. 8-jun-87
T. No
275. I. Marco San Román
E. Margarita Tortajada
F. 9-myo-94
T. Sí
O. Dos cassettes
276. I. Jesús Sánchez Nieto
E. Felipe Segura
F. 26-ene-87
T. No
277. I. Fernando Schaffenburg
E. Felipe Segura
F. 22-ago-88
T. Sí

278. I. Perla Schlam (Epelstein)
E. Felipe Segura
F. 16-nov-87
T. Sí
279. I. Bertha Schulte
E. Felipe Segura
F. 29-may-89
T. Sí
280. I. Lucia Segarra
E. Felipe Segura
F. 5-jun-89
T. Sí
281. I. Felipe Segura
E. Anadel Lynton
F. 23-dic-83
T. No
O. Dos cassettes
- I. Felipe Segura
E. Patricia Aulestia
F. 21-myo-85
T. Sí
282. I. Felipe Segura
E. Rosa Reyna
F. 2-jul-85
T. Sí
283. I. Felipe Segura
E. Mónica Peredo
F. 11-Sep-89
T. Sí
284. I. Felipe Segura
E. Margarita Tortajada
F. 9-mzo-92
T. Sí
285. I. Felipe Segura
E. Alejandrina Escudero
F. 31-ago-93
T. No

286. I. Felipe Segura
E. Alejandrina Escudero
F. 8-sep-93
T. No
287. I. Felipe Segura
E. Alejandrina Escudero
F. 13-sep-93
T. No
288. I. Felipe Segura
E. Alejandrina Escudero
F. 20-sep-93
T. No
289. I. Felipe Segura
E. Alejandrina Escudero
F. 5-oct-93
T. No
290. I. Felipe Segura
E. Alejandrina Escudero
F. 19-oct-93
T. No
291. I. Felipe Segura
E. Alejandrina Escudero
F. 25-oct-93
T. No
292. I. Felipe Segura
E. Alejandrina Escudero
F. 15-feb-94
T. No
293. I. Felipe Segura
E. Alejandrina Escudero
F. 21-feb-94
T. No
294. I. Felipe Segura
E. Alejandrina Escudero
F. 1-mar-94
T. No
295. I. Felipe Segura
E. Alejandrina Escudero
F. 29-mar-94
T. No

296. I. Felipe Segura
E. Alejandrina Escudero
F. 5-sep-94
T. No
297. I. Felipe Segura
E. Alejandrina Escudero
F. 19-sep-94
T. No
298. I. Felipe Segura
E. Alejandrina Escudero
F. 19-oct-94
T. No
299. I. Felipe Segura
E. Alejandrina Escudero
F. 24-oct-94
T. No
300. I. Felipe Segura
E. Alejandrina Escudero
F. 1-nov-94
T. No
301. I. Felipe Segura
E. Alejandrina Escudero
F. 1o-abr-95
T. No
O. Tema: Roberto Iglesias
302. I. Mónica Serna
E. Felipe Segura
F. 15-feb-88
T. Si
O. No existe el cassette
303. I. Eugenio Servin
E. Felipe Segura
F. 12-sep-95
T. No
304. I. Farahilda Sevilla
E. Felipe Segura
F. 18-cne-88
T. Si

305. I. Teresita Sevilla
E. Felipe Segura
F. 23-sep-91
T. Si
306. I. Marco Antonio Silva
E. Felipe Segura
F. 16-jun-86
T. Si
307. I. Ricardo Silva
E. Felipe Segura
F. 19-sep-86
T. Si
O. No existe el cassette
308. I. Adriana Siqueiros y Áurea Turner
E. Felipe Segura
F. 13-ago-85
T. Si
309. I. Adriana Siqueiros
E. Felipe Segura
F. 3-feb-86
T. Si
O. No existe el cassette
310. I. Adriana Siqueiros
E. Rosa Reyna
F. 1-jun-90
T. Si
311. I. Malucha Solari
E. Rosa Reyna
F. 15-abr-86
T. Si
O. Dos cassettes
312. I. José Solé
E. Rosa Reyna
F. 3-oct-88
T. Si
O. Dos cassettes
313. I. Fernando Sonora
E. Felipe Segura
F. 13-feb-97
T. No

314. I. Alan Stark
E. Felipe Segura
F. 21-abr-86
T. Si
315. I. Elena Sustaeta
E. Felipe Segura
F. 13-jul-87
T. Si
316. I. Elena Sustaeta
E. Felipe Segura
F. 10-abr-96
T. No
317. I. Sygmunt Szostak
E. Felipe Segura
F. 9-may-88
T. Si
318. Mariano Tapia
Felipe Segura
24-oct-88
T. Si
O. No existe cassette
319. I. Mariano Tapia
E. Felipe Segura
F. abr-95
T. No
320. I. Orlando Taquechel
E. Felipe Segura
F. 17-nov-86
T. Si
O. No existe el cassette
321. I. Óscar Tarriba
E. Felipe Segura
F. 10-sep-85
T. Si
O. No existe el cassette
322. I. Óscar Tarriba
E. ?
F. 20-feb-86
T. No

323. I. Óscar Tarriba
E. Kena Bastien
F. 6-ene-87
T. No
324. I. Óscar Tarriba
E. Kena Bastián
F. 6-ene-87
T. No
325. I. Raquel Tíbol
E. Felipe Segura
F. 2-feb-87
T. Sí
O. Dos cassettes
326. I. Dina Torregrosa
E. Felipe Segura
F. 26-sep-88
T. Sí
327. Antonia Torres
Felipe Segura
30-sep-91
T. Sí
O. Tema: José Fernández
328. I. Claudia Trueba
E. Felipe Segura
F. 2-mar-87
T. Sí
329. I. Estela Trueba
E. Felipe Segura
F. 8-mar-96
T. No
O. Tema: Nelsy Dambre
330. I. Laura Urdapilleta
E. Sylvia Ramírez
F. 8-feb-88
T. Sí
331. I. Laura Urdapilleta
E. Felipe Segura
F. 25-ene-96
T. No
O. Tema: Nelsy Dambre

332. I. Laura Urdapilleta
E. Alejandrina Escudero
F. 24 y 25 -mzo-96
T. No
333. I. Laura Urdapilleta
E. Alejandrina Escudero
F. 16 y 25-abr-96
T. No
334. I. Guillermo Valdés
E. Felipe Segura
F. 8-ago-88
T. Si
335. I. Guillermo Valdés
E. Felipe Segura
F. 16-oct-96
T. No
O. Tema: Nelsy Dambre
336. I. Carolina del Valle
E. Felipe Segura
F. 1-feb-88
T. Si
337. I. Manolo Vargas
E. Felipe Segura
F. 4-ago-84
T. Si
O. Cuatro cassettes
338. I. Salvador Vázquez Araujo
E. Felipe Segura
F. 2-oct-89
T. Si
O. No hay cassette
339. I. Enrique Vela Quintero
E. Felipe Segura
F. 20-ago-85
T. Si
O. Dos cassettes
340. I. Sofia Vela
E. Felipe Segura
F. 30-may-88
T. Si

341. I. María Velasco
E. Felipe Segura
F. 15-ago-88
T. Si
342. I. María Velasco
E. Kena Bastien
F. 20-feb-89
T. Si
U. Dos cassettes
343. I. Deborah Velázquez
E. Felipe Segura
F. 28-ene-91
T. Si
344. I. Deborah Velázquez
E. Felipe Segura
F. 12-ene-96
T. Si
O. Tema: Nelsy Dambre
345. I. Federico Vidales
E. Felipe Segura
F. 20-ene-88
T. Si
O. No existe el cassette
346. I. José Villanueva
E. Felipe Segura
F. 4-ene-96
T. No
347. I. Mirna Villanueva
E. Felipe Segura
F. 7-nov-88
T. Si
O. No existe el cassette
348. I. Waldeen
E. Anadel Lynton
F. 19-dic-83
T. Si
O. En inglés, con versión en español
349. I. Yol-tzma
E. César Delgado y Patricia Aulestia
F. 8-mzo-84
T. No
O. Dos cassettes

350. I. Yol-Itzma
E. César Delgado y Patricia Aulestia
F. 11-abr-84
T. No
351. I. Yol-Itzma
E. César Delgado y Patricia Aulestia
F. 3-jul-84
T. No
352. I. Yol-Itzma, Vicky Ellis y Enrique Vela Quintero
E. Felipe Segura
F. 23-oct-84
T. Si
O. No existe cassette
353. I. Edelmira Zúñiga, Ma. Luisa de Hernández y Bruno Ruiz
E. Patricia Aulestia
F. s/f
T. Si
O. No existe el cassette
354. I. Alejandro Zybin
E. Felipe Segura
F. 6-nov-84
T. Si
O. No existe el cassette
355. I. Alejandro Zybin
E. Patricia Aulestia
F. s/f
T. No