



Anales del Instituto de Investigaciones
Estéticas

ISSN: 0185-1276

iieanales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas
México

Dallal, Alberto

Guillermo Keys Arenas: Modelo en el desarrollo de la danza de concierto del siglo xx en México. Los
primeros años

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XX, núm. 73, otoño, 1998, pp. 161-183

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36907306>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ALBERTO DALLAL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Guillermo Keys Arenas:

*Modelo en el desarrollo de la danza de concierto del
siglo xx en México. Los primeros años*

EN 1995 GUILLERMO KEYS ARENAS celebró el cincuentenario de su debut profesional como bailarín. La fecha resultó significativa, puesto que Keys Arenas fue uno de los primeros bailarines mexicanos en participar en los extensos programas de repertorio que presentaba en 1945 el Ballet de la Ciudad de México. En esa compañía se inició como bailarín profesional. Aunque la conmemoración no tuvo ninguna línea oficial ni se organizó ceremonia alguna para lograr un reconocimiento al artista, Keys Arenas, quien radica en Sidney, Australia, se trasladó a la Ciudad de México para reunir algunas porciones de su archivo personal, para visitar a sus antiguos compañeros y colegas y para establecer la documentación respectiva. Con todo, la significación de la fecha rebasó ampliamente el hecho de celebrar un debut escénico, pues para un ejecutante de la danza teatral y/o de concierto esta incursión en un escenario marca el inicio de la única y verdadera razón de ser de su existencia creativa.

Para el estudio del desenvolvimiento de la danza mexicana en el siglo xx la conmemoración dedicada a Keys Arenas adquiere una importancia toral, ya que la revisión de la carrera artística del bailarín, maestro y coreógrafo equivale a establecer un examen válido y operativo de varias etapas de la danza escénica “culta” o “erudita” de México en ese lapso.¹ Guillermo Keys

1. La información en torno a Keys Arenas se halla desperdigada precisamente a causa de las variadas facetas de su carrera. Para recabar algunos datos generales véase Alberto Dallal, *La*

Arenas no sólo fue uno de los primeros bailarines varones de la danza de concierto mexicana del siglo xx; también fue el primero en cubrir todo el espectro de actividades de la danza de ese momento: se inició como bailarín y transitó sucesiva y simultáneamente a las figuras de coreógrafo, maestro y organizador.

Nacido en El Ébano, San Luis Potosí, en 1928, a los seis meses se trasladó con su familia a la Ciudad de México. A los ocho años ingresó en la Escuela Nacional de Danza, dirigida por Nellie Campobello, institución que a la postre llevaba seis años completos de experiencia, con programas elaborados cuidadosamente desde su fundación en 1932. Fue allí Keys Arenas uno de los primeros varones inscritos y fue el primero y el único en cursar los tres años institucionales que requería en aquel entonces la educación dancística de la escuela. Por razones de tipo familiar (en aquella época las familias mexicanas de la clase media buscaban inducir a los jóvenes a llevar “una carrera bien pagada”) realizó estudios simultáneos en la Escuela Bancaria y Comercial.

En 1944, después de tres años de estudios bancarios, Keys Arenas se acercó al Ballet de la Ciudad de México, también organizado y dirigido por Nellie Campobello, entonces recientemente fundado, para integrarse a las clases que para la compañía impartía Gloria Campobello.²

En mi tercer año de la carrera de contador público y auditor, una tarde salí de clases por la calle de Palma y cruzando hacia el Centro Mercantil, ¡oh sorpresa!, la señorita Nellie estaba mirando el escaparate de la tienda. Lleno de emoción y timidez me acerqué a saludarla... Después me invitó para que, durante mi tiempo libre, fuera yo a hacer un poco de ejercicio en el Ballet de la Ciudad de México que había sido creado un año antes y que se ubicaba en los estudios de la Escuela Nacional de Danza, en Bellas Artes... Al día siguiente, después de mi última clase en la Escuela Bancaria me fui al Palacio de Bellas Artes y subí las escaleras que no había yo pisado durante muchos años. Cuando llegué al cuarto

danza en México. Primera parte: panorama crítico, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp. 139-144. También hay información general en Alberto Dallal, *La danza en México en el siglo xx*, México, CONACULTA (Lecturas Mexicanas, Cuarta Serie), 1997, pp. 176-178.

2. Desde 1932 la Escuela Nacional de Danza capacitaba a los bailarines mexicanos que aspiraran a convertirse en profesionales. El Ballet de la Ciudad de México fue fundado en 1941 por las Campobello. Véase Alberto Dallal, *La danza en México. Primera parte...*, pp. 101-103.

1. El traje de charro resultaba en la época imprescindible en fiestas, fines de cursos, convites. El niño Guillermo Keys Arenas (circa 1935). Archivo Alberto Dallal.



piso los recuerdos se desbordaron como el *Aleluya* de Mozart: allí estaban los salones de clase con sus bancas, los espejos y el olor de la madera, la brea y el sudor... Fui a la dirección y la señorita Nellie se puso muy contenta de verme. Después de una breve charla me presentó con su media hermana, Gloria Campobello, la primera bailarina de la compañía, quien en seguida me ofreció unas de sus mallas de lana para que pudiera yo empezar a entrenarme inmediatamente.³

En octubre de ese mismo año Guillermo decidió no terminar la carrera bancaria (tres años más de estudios) para dedicarse totalmente a la danza. Su debut profesional en la compañía, en 1945, le permitió realizarse en todos aquellos ejercicios y aplicaciones que la técnica clásica le había dejado a un cuerpo elástico, delgado, naturalmente predispuesto para las expresivas artes del espectáculo: presentarse como bailarín de conjunto, como *partenaire*, asimilarse a los ensayos de los papeles secundarios y después los principales, participar en funciones y giras, adaptarse a los requerimientos técnicos y estéticos.

3. Guillermo Keys Arenas, "Cartas y acotaciones a Alberto Dallal". Enero de 1992.



2. Un grupo de niños danzantes (entre las niñas, Guillermo Keys Arenas). Escuela Nacional de Danza (circa 1935). Archivo Alberto Dallal.

cos de las variadas modalidades dancísticas que la compañía frecuentaba. En sus primeras interpretaciones en el escenario culminaban los estudios que desde pequeño había realizado en respuesta a una innegable, evidente vocación, pero también se hacían realidad sus infantiles fantasías en torno al mundo del teatro y de la danza. (Desde pequeño manejó títeres, construyó minúsculo escenarios, inventó historias, tramas, narraciones, fantaseó en torno a un mundo de luces y escenarios.)

El repertorio del Ballet de la Ciudad de México incluía obras como *Ober-tura republicana*, *Ixtepec*, *Umbral*, *Alameda 1900* y otras coreografías y montajes de las Campobello que sorpresivamente lograban asimilar el tema mexicano a la técnica clásica, realizando el genial pensamiento y proyecto cultural vasconceliano⁴ (tomado posteriormente a la letra por Carlos

4. Sobre la visión vasconceliana en torno a la danza y la aplicación y desarrollo de su vasto proyecto cultural, véanse *La danza en México. Primera parte...*, pp. 74-82; Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 359-478. Alberto Dallal, *La danza en México en el siglo xx*, p. 116.



3. Bailar con el traje de charro completo resultaba éxito asegurado. El niño Guillermo Keys Arenas. Foto de estudio (circa 1935). Archivo Alberto Dallal.

Chávez)⁵ de unir la técnica y la hechura o factura clásica o moderna con las raíces y los temas mexicanos. Esta capacidad de las Campobello resulta significativa porque es el primer logro de este tipo (unión de danza clásica de concierto con tema local y nacional) del siglo en América Latina. Las Campobello lograban con la técnica clásica en 1945 lo que en danza moderna llevaban haciendo Waldeen, Ana Sokolow y las jóvenes bailarinas mexicanas desde hacía seis años,⁶ pero antecedian en más de tres años, con resultados evidentes, a las búsquedas y los logros de los artistas “clásicos” cubanos: la escuela de Alicia y Fernando Alonso se funda sólo hasta 1948.

Un año después de organizarse en 1947 la Academia de la Danza Mexicana, Keys Arenas se integra a la institución para participar en los variados

5. Alberto Dallal, “Carlos Chávez y la danza en México”, en *Tierra Adentro*, núm. 101, diciembre de 1999-enero de 2000, pp. 38-40.

6. Alberto Dallal, *La danza en México en el siglo xx*, pp. 126-160.

trabajos coreográficos que allí comenzaban a realizarse. Ese mismo año se lleva a cabo la presentación en el Palacio de Bellas Artes del Ballet de la Ciudad de México junto con la compañía formada por Alicia Márkova y Anton Dolin. Keys Arenas aparece ya como miembro del ballet mexicano y participa en la mayoría de las obras. La temporada constó de varios programas en los que se entremezclaban las piezas de repertorio de los artistas extranjeros (*El sombrero de tres picos*, *La siesta de un fauno*, *El espectro de la rosa*) y coreografías de las Campobello en las que destacaban los temas mexicanos. Como en aquel momento se agudizaba ya la querella entre las técnicas “moderna” y “clásica”, que en México iniciaban a distintos grupos de estudiantes y artistas “adeptos”, Nellie Campobello incluyó en el programa una “idea y coreografía” referente a esta “pugna” *Clase de Ballet*:

La acción se desenvuelve en una escuela de ballet —escuela de tipo oficial— hacia 1940. La maestra, muy joven y bien preparada dentro de la tradición clásica, tiene alumnas y alumnos de todas edades y procedencias. Las escenas que se suceden son las comunes y corrientes en una escuela de ese tipo. [...] La maestra, pese a su juventud, no admite las imposiciones oficiales ni los manierismos o modas pasajeras en el baile. Preocupación suya, que lo que han dado en imponer con el nombre de danza moderna, gracias a una propaganda desorbitada y otros recursos inferiores, es una simulación. La verdadera danza moderna ha de buscarse en las esencias espirituales... mediante la técnica, construcciones sinfónicas de ballet...⁷

En el verano de 1948, al regresar Keys Arenas a México (tras estudiar seis meses en Nueva York), el Ballet de la Ciudad de México no existía ya físicamente; era sólo el nombre de la compañía lo que quedaba. El artista se integró entonces a la Academia de la Danza Mexicana, entró en contacto con las técnicas de danza moderna y, sobre todo, con la euforia creativa del Movimiento Mexicano de Danza Moderna, el cual aprovechaba en ese momento a bailarines y coreógrafos jóvenes provenientes de las distintas líneas de preparación y capacitación técnica, ya fuera moderna, folclórica,

7. *Temporada Márkova-Dolin del Ballet de la Ciudad de México*, Palacio de Bellas Artes. Temporada de 1947 (programa de lujo). El texto (probablemente elaborado por Martín Luis Guzmán y Nellie Campobello) resulta una verdadera perorata en la discusión danza clásica versus danza moderna.

clásica o ecléctica.⁸ En estas circunstancias, Keys Arenas, no obstante su preparación clásica, no se aleja de aquellos maestros que pueden proporcionarle los medios para que su cuerpo se halle listo, afilado para los requerimientos de la danza moderna. En 1948 recibe instrucciones de Ana Sokolow (maestra de danza moderna que no se aparta, en sus clases, por lo menos en México, de la línea clásica) y en 1949 asiste a los cursos de los “clásicos” Nelsie Dambé y Sergio Unger. En 1950 recibe clases de Xavier Francis (nuevamente danza moderna), Marcelo Torreblanca (folclórica) y, gracias a los contactos de la Academia de la Danza Mexicana, recibe instrucción de Merce Cunningham y José Limón, dos eminentes figuras de la danza contemporánea de los Estados Unidos. Años después habría de reconocer que en danza clásica fue “Vladimir Dokowdowsky el maestro que más me hizo progresar y de quien más influencia tengo en el modo de enseñar”;⁹ pero en danza moderna “el maestro que definitivamente me influyó más y me hizo progresar técnicamente fue sin duda Xavier Francis”.¹⁰ Como puede apreciarse en esta relación de los estudios que Keys Arenas lleva tan sólo en México, tanto su preparación, como su vocación y su experiencia lo conducen a realizar una firme carrera en el país y en el extranjero, fenómeno que resulta paradigmático y ejemplar en la trayectoria de los varones en la danza mexicana profesional del siglo xx.

Cuando en 1936 Guillermo Keys Arenas ingresa en la Escuela Nacional de Danza, esta institución oficial educativa del arte de la danza, comandada hasta 1937 por Carlos Mérida (director) y sus colaboradores, aplica ya programas consolidados.¹¹ La institución tiene como antecedente directo la Escuela Plástica Dinámica que, a instancias de Hipólito Zybine (quien la dirigió), se había instalado a un costado del Palacio Nacional en 1931.¹² El 15 de mayo de 1932 es inaugurada la Escuela de Danza que posteriormente se erigiría en “nacional”.¹³ Aún hoy resultan sorprendentes las certezas del proyecto de este centro de capacitación dancística. En verdad, se trataba de un “centro antiacadémico que buscaba la expresión nacional sin prescindir

8. *Ibid.*

9. Guillermo Keys, *op. cit.*, 12 de octubre de 1990.

10. *Ibid.*

11. Alberto Dallal, *La danza en México. Primera parte...*, p. 85.

12. Felipe Segura, *Gloria Campobello, la primera bailarina de México*, México, CENIDI-Danza, 1991, 70 pp.

13. *Ibid.*



4. Guillermo Keys Arenas recién incorporado al Ballet de la Ciudad de México, 1945. Foto: Carrillo. Archivo Alberto Dallal.

de las exigencias de la técnica". El análisis de los documentos que abren el camino para la instauración de la Escuela muestra que el concepto de "técnica", para estos pioneros de la enseñanza institucionalizada del arte dancístico en el siglo xx, era muy claro: se apoyaba en la racionalización, la programación y el control académico de la enseñanza de un arte, de un medio de expresión que tenía enormes posibilidades de alcanzar grandes dimensiones en México. Contemplaba la capacitación de bailarines y coreógrafos en ambas vertientes de interpretación y creación de la danza popular: raíces vernáculas (danzas folclórica y autóctona) y vertiente escénica y popular.¹⁴ Podría parecernos ahora (tras más de setenta años de polémica con respecto a la aplicación de las técnicas de danza en las escuelas mexicanas) que la inter-

14. Aurelio de los Reyes, "Tres documentos sobre la fundación de la Escuela de Danza", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 60, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 249-261.

pretación primitiva del término “técnica” que este grupo de maestros hacía resultaba aislada de las corrientes principales de la danza mundial de la época. No es así. La mancuerna Nellie y Gloria Campobello parecía establecer los extremos básicos en que podían apoyarse las enseñanzas de la escuela pues la primera impartía un muy buen curso de clásico y la segunda mostraba los procesos y vericuetos de los bailes mexicanos. Completaban el cuerpo de profesores personajes como el propio Hipólito Zybine, quien ya transmitía sus conocimientos sobre el trazo coreográfico —había sido bailarín en una compañía de ballet ruso—, Rafael Díaz —quien se ocupaba de las danzas populares urbanas de otros países—, y Evelyn Eastin, maestra que ocupaba la cátedra de baile teatral, en la que incluía aquellas secuencias y rutinas a las que eran tan afectas, todavía en esa época, las divas de la danza escénica popular.¹⁵ La educación de los alumnos se completaba con cursos de diseño plástico (escenografía) y estructuras musicales. Para esto último contaban los infantiles y prematuros, aunque entusiasmados ejecutantes con los buenos oficios pianísticos de Ángela Tercero, Consuelo Cuevas y Jesús Durón.¹⁶

El prurito de enseñar a los niños danzas con temas mexicanos se vinculaba estrechamente a la tradición del teatro farandulero y de revista, precisamente a los géneros que, a lo largo de varios siglos, surgieron en México en los escenarios del rico y productivo teatro popular. Las imágenes que se suceden en la mente de un niño con vocación teatral incluyen esta visión que ya se halla en los artistas y en el público mexicanos de esta época y de muchas épocas. En los primeros meses del ingreso de Guillermo Keys Arenas a la Escuela Nacional de Danza,

aprendía bailes rusos, la jota española y el *Jarabe tapatío* que, según yo, ya lo bailaba desde que gateaba: mucho antes de entrar a la Escuela, ya había hecho yo mi berrinche para que mi mamá me comprara un sombrero de charro para poder improvisar mi baile con cualquier excusa, en cualquier parte y a cualquier hora;

15. En los programas de enseñanza instaurados en la Escuela Nacional de Danza desde 1932 persiste el intento de arribar a una danza teatral, de concierto, que contenga los elementos mexicanos suficientes para llevar a la danza mexicana el proyecto vasconcelista. De esta manera, la danza teatral popular (a veces considerada “frívola”) contenía una gran carga de los elementos nacionales que propugnaban recrear los artistas de la época. Revísese el tema en Alberto Dallal, *La danza en México. Tercera parte: la danza escénica popular, 1877-1930*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp. 131-140.

16. Antonio Luna Arroyo, *Ana Mérida en la historia de la danza mexicana moderna*, México, abril, 1959, p. 18.

pero no fue sino hasta que de la Escuela de Danza nos enviaron a hacer servicio social, que me llevó mi mamá al mercado de La Lagunilla para comprarme el traje completo de charro. Lo que más me gustó fue el sarape de Saltillo. Y, claro, el niño escuálido y tímido tenía mucho éxito en las ceremonias de tipo escolar donde requerían de algún espectáculo. Recuerdo que en el Teatro del Pueblo hice tres bailes diferentes y al final de cada uno me lanzaron flores desde el público.¹⁷

Como era de esperarse, las materias que impartían en la Escuela de Danza se concebían como estructuras o disciplinas de transmisión programada; era un proyecto bien diseñado y estable. Las Campobello no dejaron de realizar investigaciones sobre las danzas mexicanas durante aquella época y llevaron a estadios, explanadas, estudios y escenarios sus interpretaciones, libres pero no exentas de sentido universalizador, de lo que era y debía ser la danza mexicana de aquel momento.¹⁸ Los programas que la escuela estructuraba y ofrecía al reducido público de familiares y amigos al terminar los cursos indicaban con creces el ambicioso proyecto de cubrir el máximo de elementos que pudiesen incrustar lo mexicano en un nuevo tipo de espectáculo. Se buscaba que los ejercicios rituales, los cantos, los bailes y las interpretaciones musicales pudiesen extender hacia todos los públicos nacionales y hacia los espectadores del mundo las enormes cualidades de nuestras danzas vernáculas, pero al mismo tiempo expresar la flexibilidad de los ritmos y las coreografías del país para adaptarse a esa nueva danza que en México ya podía percibirse como “danza moderna”. Así, al terminar los cursos de 1932, Carlos Mérida habla reducidamente pero con seguridad acerca del desarrollo de “algunas de las posibilidades” de la danza mexicana y explica que lo que se presenta son “algunos ejercicios coreográficos de índole netamente pedagógica”. Lo didáctico se unía a la expresividad nacional subrayada desde 1921 por José Vasconcelos en sus programas de acción culturales. También incluía, si bien indirectamente, la revaloración de la artesanía y el folclore mexicanos, aceptando la enorme variedad y la profunda versatilidad que implica por sí mismo la expresión “danza mexicana”. Por ejemplo, en una de las obras de la presentación, *Cinco pasos de danza*, intervienen elementos escenográficos y figurines de la clase de plástica escénica que imparte en la Escuela el pintor

17. Guillermo Keys Arenas, *op. cit.* Enero de 1992.

18. Felipe Segura, *op. cit.*, pp. 14-15.

Carlos Orozco Romero; el arreglo y la dirección musicales son de Francisco Domínguez. Toma parte en esta danza un grupo de veinticinco alumnos pero los acompañamientos estarán a cargo de Rafael Sánchez y sus auténticos concheros, los cuales apuntalan los ritmos y la música con sus instrumentos de conchas de armadillo. Las evoluciones coreográficas han sido asimiladas de los danzantes mestizos que en el Distrito Federal han creado su Corporación de Concheros del Estado de México “que cuenta con varios centenares de asociados”.¹⁹

Para cubrir otra parte del programa, Nellie Campobello, como corolario de su clase de bailes regionales, montó unos *Bailes istmeños* basados en “una vieja leyenda de una joven que sufre de amor, a la cual tratan de consolar sus compañeras por medio de cantos, bailes y flores”. Como puede apreciarse, Campobello exhibía sus dotes de coreógrafa al imponer a una serie de bailables una trama específica: lección acertadamente asimilada a partir de los tradicionales cuadros de la revista mexicana, género que evolucionó en los escenarios populares de la Ciudad de México (los únicos) desde el siglo xviii.²⁰ “La parte coreográfica está desarrollada —versan las notas al programa— con sones bailados por parejas, y con un zapateado original, con los tiempos y pasos del jarabe oaxaqueño y de la clásica zandunga.” Gloria Campobello también incursionaba en la creación coreográfica en *La danza de los malinches* y *La virgen y las fieras*.²¹

No sólo el prurito de aplicar el tema mexicano a un nuevo tipo de espectáculo vamos a descubrir en estos primeros ofrecimientos de la Escuela Nacional de Danza. Se pone especial énfasis en pertrechar a los alumnos con funcionales ejercicios que amplíen sus ritmos de rutina y capacitación: los participantes deben “hacer buen papel” en el escenario o el tablado. En la presentación de 1932 ya toman parte algunos personajes que a partir de 1940 intervendrán fehacientemente en el Movimiento Mexicano de Danza Moderna: Josefina Luna, Isabel Gutiérrez, Ema Ruiz, Eva Robledo, Martha Bracho y Ana Mérida, entre otros.²²

Resulta interesante descubrir que algunos de los procedimientos para hacer coincidir el tema mexicano con nuevas técnicas del espectáculo (la ten-

19. Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, pp. 82-86.

20. Alberto Dallal, *La danza en México. Tercera parte...*, pp. 72-73.

21. Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, pp. 83-84.

22. *Ibidem*, p. 23.

dencia a crear una danza “cultura” en contraposición o paralelamente a las danzas vernáculas, autóctonas y regionales) también tienen, aun involuntariamente, como antecedente las maniobras coreográficas de la danza escénica popular de México. Como se sabe, los espectáculos teatral-musicales, a lo largo de varios siglos, se habían enriquecido con la música, los trazos coreográficos y el anecdotario y el temario de las danzas populares (autóctonas y regionales) mexicanas. Sin embargo, para la segunda mitad de los años treinta el intento de hacer surgir un arte dancístico novedoso cuenta ya, dentro de la Escuela Nacional de Danza, en primer término, con artistas, maestros y programas debidamente calificados y, además, con la afección de la nueva clase media mexicana que, a partir de los años veinte, se ha expandido cultural y económicamente en la Ciudad de México.²³ Aun sin reflexionar al respecto, los alumnos y alumnas de esta nueva sede de la danza invocan y persiguen la actividad profesional por medio de la capacitación en técnicas específicas, incluyendo en sus personales ambiciones el dominio certero de los procesos de trazo y estructuración, de comprensión y ejecución de las danzas vernáculas y folclóricas, hasta ese momento modelo de expresión dancística más cercano a su cultura. La reproducción en el escenario de las danzas regionales, así como la interpretación de “lo mexicano” en los escenarios de revista y zarzuela, resulta para esa época una obligada tradición. Esta tendencia es netamente urbana y conlleva la idea de modernidad, auspiciada y propagada fundamentalmente en los niños mexicanos desde las fiestas escolares que instaurara Justo Sierra a partir de 1904.²⁴ En efecto, en la mente de los niños mexicanos desde principios del siglo xx, el “bailar”, “cantar”, “hacer teatro”, recitar o bien desembocar en el circo y la maroma eran ambiciosos ejercicios, contenidos en un universo laboral y creativo ahora dueño de sus propias reglas y campos de acción. La farándula, el bataclán, las tandas, las divas, el mundo del teatro en general, independientemente de los acentos pecaminosos de los que quedaban impregnados en las mentalidades de las amas de casa y de los matrimonios “decentes” o bien avenidos, nutrían a la cultura popular de cantos, ritmos, tonadas, vestimentas, bailes, trazos coreográficos, evoluciones y cuadros escénicos y otras modalidades y elementos teatral-musi-

23. El paso de una visión mexicanista y folclórica de la danza a su concepción y ejercicio urbanos fue, en la Ciudad de México, paulatino e interesante, muy rico en matices y aportaciones. Véase al respecto Alberto Dallal, *La danza en México. Cuarta parte: El “dancing” mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, pp. 153-162.

24. Alberto Dallal, *La danza en México. Tercera parte...*, pp. 72-73.

cales.²⁵ Muy frecuentemente los ingredientes de este mundo farandulesco penetraban en la vida social, fuera de los teatros, y se adherían a los gustos cotidianos de la gente, uniéndose a sus formas de vida, a sus hábitos y modas, ya sea en el vestir, el moverse, el cantar y/o bailar en reuniones y convites. La búsqueda y el encuentro del acicate teatral o dancístico en las inclinaciones de una madre “bella y culta”, se repite en una y otra biografías de los actores y los bailarines mexicanos de este siglo.²⁶ Resulta revelador el testimonio de Guillermo Keys Arenas al respecto:

Mi mamá [que hubiera cumplido 100 años el 4 de julio de 1994] fue siempre muy guapa. Siempre lució más joven de lo que era, muy llena de vida y alegría. Le encantaba el baile de salón y aprendí con ella desde muy pequeño. Los días de su cumpleaños eran fabulosos: desde la tarde anterior las amigas de nuestras sirvientas venían a moler los chiles, las especias y todos los condimentos para el mole en los metates. Había una gran mesa para los invitados y a los niños nos ponían en una más baja, sentándonos en tablas y bancos improvisados de acuerdo con nuestra estatura. Ya desde aquel entonces, que iba yo a cumplir cinco años de edad, me encantaba el mole y también padecía muchísimo del intestino. Por eso es que me desarrollé tan flaco. En lo que respecta a la fiesta: en la tarde llegaba la banda de música y todo el mundo bailaba y yo era muy feliz. Una amiga de mi mamá de tez muy oscura y pelo grifo (la llamaban *La china*) era el objeto de mi infantil odio porque creía que era graciosa mi reacción a las cosquillas que me hacía. Y dentro de mi inocencia yo la odiaba, excepto los días de fiesta porque era la única que, después de mucho rogar y chillar y hacer berrinche, sí, era la única que aceptaba bailar el *Jarabe tapatío* conmigo.²⁷

Aunque “en aquella época no se consideraba la danza como una carrera”,²⁸ a la tradición de la fiesta familiar Guillermo Keys Arenas une la noción de que es indispensable bailar frente al público para abrirse paso en la existencia, ya que el mundo fantasioso (mágico, para su mentalidad de niño) que le ofrece un escenario requiere, sin embargo, de estudio, disciplina y atención concentrada. Ya no se trata de esos prestigiados y talentosos bailarines de la escena

25. *Ibid.*, pp. 103-106.

26. Una excelente narración de la entrada de un artista de la escena mexicana se encuentra en Xavier Rojas: *medio siglo en escena*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.

27. Guillermo Keys Arenas, *op. cit.*, 8 de febrero de 1988.

28. *Ibid.* Enero de 1992.

popular mexicana que se capacitaban mediante el ejercicio profesional de la danza, sino de uno de los primeros bailarines profesionales mexicanos del siglo xx, que ya en las postrimerías de los años treinta iba a escuelas y a fiestas familiares para “cubrir el expediente”, para “actuar” frente a “los invitados”, embrión de lo que posteriormente era “su público”. “Como parte del Servicio Social que prestaba la Escuela Nacional de Danza, Nellie Campobello me enviaba a bailar a toda clase de eventos. En mi repertorio estaban numeritos de tap, una jota aragonesa y, desde luego, el *Jarabe tapatío*...”²⁹

Asimismo, en el caso de tantos artistas del espectáculo, cuentan como propiciadoras de tendencias vocacionales dos costumbres: 1) la asistencia al teatro escénico popular, la farándula, las tandas, las carpas, el “teatro frívolo” como se llegó a llamar y 2) la asistencia a los salones de baile, hábito social que habría de prolongarse a mediados del siglo xx en los “tés danzantes” multitudinarios y otro tipo de festejos colectivos como los institucionales, los escolares, los gremiales, etcétera.³⁰

Mi mamá nos llevaba a las tandas del Teatro Lírico y yo gozaba con las lentejuelas, las luces, las ropas de los artistas, los reflejos de sus dientes o de los diamantes en sus dedos, los bailes, las canciones, los efectos teatrales del decorado; y ya con la voz cascada, a la par que su anatomía, vi a la *Gatita blanca* en el escenario.

Con todas las dudas propiciadas por la idea de cómo desarrollar las aptitudes teatrales de Guillermo Keys, el niño ingresó en la Escuela Nacional de Danza en 1936. La institución fue entonces el “sagrado templo del arte” que la madre descubrió con alegría porque podía encauzar la energía que el infante desplegaba diariamente para hacer teatro en cualquier sitio de la casa: sala, cocina, comedor, recámaras, azotehuelas y balcones. “Los telones y el vestuario surgían del canasto de la ropa sucia y la utilería incluía desde la mesa de la cocina hasta el banquito donde la cocinera se sentaba a cabecear en las tardes”, afirma Keys Arenas. Para ingresar en la Escuela de Danza tenían los aspirantes que presentar un examen de admisión. Los profesores estarían entonces en posibilidad de descubrir si el alumno tenía facultades y si su cuerpo ofrecía una estructura ósea lo suficientemente fuerte como para penetrar en los arduos procesos de la capacitación.

29. *Ibid.*

30. Alberto Dallal, *La danza en México. Tercera parte...*, pp. 131-139. Alberto Dallal, *La danza en México. Cuarta parte...*, pp. 246-253.

Tenía yo siete años y mi nana Herminita y mi mamá me llevaron en tranvía a Bellas Artes para presentar el examen de admisión. Recuerdo con claridad que la examinadora me dobló una pierna hacia atrás, arqueándome hasta que hizo que mi pie tocara mi cabeza, fenómeno que demostró claramente mi flexibilidad. Todavía llevo en la memoria del olfato el intenso olor de las maderas del piso, las puertas y sus marcos, así como el de la brea aplicada para no resbalarse al bailar; seguramente el sudor se mezclaba en ese aroma de los salones del cuarto piso. En el tercero había un museo de artesanías, en el segundo la entrada al escenario y a un lado del frente, en la planta baja, el restaurante con su decoración *art déco* muy elegante al igual que el resto del Palacio de Bellas Artes.³¹

Para 1936 las hermanas Campobello se habían convertido en *factotum* y en 1937 en máximas autoridades de la Escuela Nacional de Danza. Los grupos estaban conformados por niñas de distintas clases sociales y los programas de enseñanza y capacitación se habían ido perfeccionando poco a poco. En ese momento, la amplitud de miras sociales y artísticas de la clase media mexicana ha dirigido sus preferencias hacia la vida teatral profesional, no obstante que el arte profesional de la danza se halle todavía en el “sector prohibido” de sus integrantes, sobre todo si son varones. Guillermo Keys Arenas no recuerda haber visto a ningún otro niño en las clases. “Yo era el único entre todas esas niñas.” Aunque ya en las presentaciones del contingente de la Escuela habían tomado parte activa otros niños, era todavía un número reducidísimo de varoncitos dispuestos a afrontar los avatares de la profesionalización. En 1937 solamente se gradúan Roberto Jiménez y “seis muchachos más”.³²

Las hermanas Campobello tenían buen cuidado de aleccionar a los padres de las alumnas con la idea de que los cursos, si bien accesibles y soportables, requerían de constancia y disciplina. Al entusiasmo que mostraban las madres de las agraciadas alumnas, las Campobello explicaban la seriedad del proyecto, lo cual en mucho equilibraba por partes iguales el entusiasmo de ver a las niñas desarrollarse artísticamente y el deseo, muy encubierto, de observar cómo algunas de ellas ingresaban al teatro profesionalmente. Para Keys Arenas, su incorporación a la vida activa de la Escuela constituyó la apertura en dirección de un mundo que realizaba todas sus aspiraciones artísticas acumuladas desde muy pequeño:

31. Guillermo Keys Arenas, *op. cit.* Enero de 1992.

32. Felipe Segura, *op. cit.*, p. 30.



5. Guillermo Keys Arenas, 1953. Foto: Nacho López. Archivo Alberto Dallal.

Me aceptaron y fuimos a comprar las zapatillas que todavía conservo y que no eran las tradicionales sino unas como sandalias muy modernas hechas a mi medida, en negro. La costurera me hizo unos pantaloncitos cortos de terciopelo negro y una camisa rusa blanca de charmés, con un cordón como el de las cortinas elegantes con el cual me ajustaba la cintura.

Las fantasías infantiles referentes al mundo de la farándula mexicana de aquella época tenían dos características obligadas, las cuales guardaban estrechos nexos con la dinámica histórica: 1) el mundo teatral y dancístico que se desenvolvía en la mentalidad infantil mexicana era de origen netamente popular, vinculado ya sea a las realizaciones del espectáculo folclórico (danzas regionales, carpa, revista mexicana), ya sea al eclecticismo visual y artístico que se había desarrollado a partir de los primeros años del siglo xx con la instauración oficial, en todo el país, de la organización de las fiestas escolares; y 2) la cultura de la vestimenta teatral guardaba nexos directos con la idea del “disfraz”, la cual en la costumbre generalizada de las fiestas, ya fueran infantiles o de adultos, conservaba la tradición medieval de “vestir” a los participantes, es decir, disfrazarlos de los personajes clásicos de los espectáculos y de la literatura dramática ancestral: colombina, el fantoche, el médico con levita, muñecos y cabezones, payasos, personajes de barrio, etcétera. Los protagonistas de la escena popular se repetían tan asiduamente en los espectáculos teatrales de la Ciudad de México que eran (y son hasta la fecha) famosos los negocios y las instalaciones que aún hoy en día se dedican al alquiler del vestuario para actores y participantes de fiestas de disfraces, bailes de quince años, bodas y otras celebraciones.

Mis clases de danza fueron la razón para que el Palacio de Bellas Artes se convirtiera en mi segunda casa, ya que cada año, con motivo del fin de curso se presentaban funciones en el teatro con todos los alumnos de la Escuela. Entonces me perdía en los pasillos y escaleras que conducían de los salones de estudio al escenario y que me parecían un verdadero laberinto. Fue la época en que conocí a técnicos electricistas, tramoyistas, utileros y encargadas del vestuario con quienes compartí más tarde el resto de mi vida profesional, a través de mis experiencias principalmente con el Ballet de la Ciudad de México, la Academia de la Danza Mexicana, el Ballet Concierto de México y Folklórico de México. En esas ocasiones recuerdo la multitud caótica de niñas peinadas con grandes moños, las bocas pintadas rojo pitaya, con sombras de mujer fatal en los ojos y harto co-

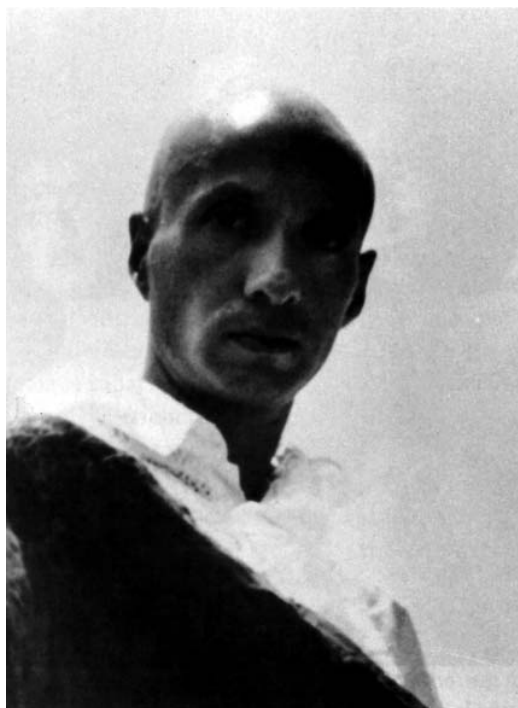


6. Guillermo Keys Arenas, Anna Sokolow, Rosalío Ortega y Xavier Francis (circa 1953). Archivo Alberto Dallal.

lorete en los cachetes, como muñecas de feria. Vestían esponjados tutús clásicos, zapatillas pintadas con esencia de plátano y polvo dorado o plateado, según el caso, siempre mal amarradas como si los listones que las sujetaban fueran agujetas, todo con un reverberar de brillantina y lentejuela que, con los efectos de las luces teatrales creaban la magia de un sueño, de fantasía. Cuando a cada grupo le tomaban una foto de recuerdo en los pasillos del teatro, había niñas que aparecían asustadas o llorando debido a la explosión del flash de magnesio que dejaba a todo mundo envuelto en una nube maloliente.³³

Aquellos niños que ingresaban en las academias y, como en este caso, en la Escuela Nacional de Danza, llevaban en la imaginación este mundo de luces y de personajes. Su “visualización” de la realidad teatral era muy precisa en cuanto a sus pobladores, puesto que durante varios siglos se había estructurado en

33. Guillermo Keys Arenas, *op. cit.* Enero de 1992.



7. Guillermo Keys Arenas, participante de la compañía española de Pilar Gómez (circa 1967). Archivo Alberto Dallal.

Todo eso estaba muy bien; lo malo fue que cuando al final tuve que bailar el *Jarabe tapatío*, se me torcían los tacones de los botines con tantas flores regadas por el escenario. Mi mamá, recontenta que estaba. A mí lo que me gustaba eran los aplausos.³⁵

El escenario era, pues, el universo en el que penetraba un niño que excepcionalmente (apoyado por familiares y parientes) hacía de la danza el continente de su vida profesional. Coincide su entrada en el mundo de la danza de concierto con el asentamiento de variadas formas de organización y varios

35. *Ibidem*.



8. Los participantes en la coreografía colectiva *Muros verdes*. Rocío Sagaón, Marta Castro, Valentina Castro, Beatriz Flores, Guillermo Keys Arenas. Foto: Walter Reuter. Archivo Alberto Dallal.

proyectos técnicos, culturales e institucionales que habrían de salvaguardar su agitada e ininterrumpida trayectoria como bailarín, coreógrafo, maestro y organizador de varios géneros dancísticos. La reincorporación del joven (que recién había dejado de ser niño) al deslumbrante mundo escénico de su niñez, permitía a Keys Arenas aceptar completamente “su destino”.

A finales de 1945, poco después de la navidad, Guillermo Keys Arenas recibió una carta de la señorita Gloria Campobello. La había escrito en la ciudad de Nueva York, había puesto un clavel rojo seco dentro del sobre y escrito su remitente: “G. C. c/o Clemente Orozco, 6 East 79th St., New York”. El matasellos del sobre tiene como fechas las 9 p.m. del 16 de diciembre de 1945, puesto en la oficina anexa a la Grand Central Station. El debutante bailarín, ahora profesional del Ballet de la Ciudad de México, vivía

entonces en la calle Buen Tono de la colonia Industrial. La carta, escrita con lápiz, dice lo que sigue:

Estimado y querido Keys:

Gran alegría me dio su carta; la emoción, el recuerdo guardados en mi corazón, subieron a mis ojos al leer sus líneas. Gracias por hacer llegar a mí mediante sus letras la imagen de todas las cosas que me son queridas e inolvidables. Me alegra saber que todos siguen muy trabajadores y que el baile siga siendo siempre tan amado. Dígale a Schaffen que le dé al Bobby unos besos y unas nalgaditas de mi parte. Usted dé sus filosóficos paseos por la terraza, contemple el paisaje con aire poético y dé uno que otro paso de bailarín por el salón, acérquese al piano y sienta mi presencia, porque yo estoy ahí con ustedes y siempre estaré en ustedes siendo parte de su ser; no los olvido ni un instante y mientras en ustedes perdure el amor al baile, yo estaré bien dentro de su corazón. La vida puede pasar, la distancia puede ser grande pero hay algo inalterable: la fe, la lealtad y el sacrificio por el amor a nuestro más sagrado ideal y ese ideal, usted lo sabe, es el baile, ilusión, llama y esperanza de nuestra vida.

Y ya sabe: en la terraza, en el paisaje, en el salón, en el espejo y hasta debajo de un árbol puede encontrarme para aliviarlo un poco si es que su espíritu o su corazón están tristes. Siempre estoy con ustedes. Si el morenito insiste en que canten la barca de oro, dígale “Que yo, Gloriecita, le ordeno que la cante él solo pero que no vaya a llorar”. Y si llora lo envidiaré mucho porque aquí en N. Y. yo sólo he tenido la sensación de lágrimas congeladas y la fría mano de los recuerdos que me estruja el corazón.

Estoy tomando clases con Celli. Maestro Celli es un magnífico profesor. Ha sido y es profesor de Márkova, Dolin, Massine, Slavenska y de casi todas las primeras figuras que conocemos. Es muy enérgico y hay una gran disciplina en su clase. Maestro Celli es italiano; fue Maitre del Teatro de la Scala y durante algún tiempo aquí del Ballet Russe. Es magnífico, yo lo estimo y admiro profundamente. A Schaffen ya le escribí hace un momento pero le encargo Keys, que también le diga que no los olvido y que siempre estoy con ustedes, que en todo momento deben sentirme junto a ustedes, queriéndolos, regañándolos pero sobre todas las cosas rogando a Dios les conceda lo mejor en la vida. Bese al moreno en la frente, en mi nombre, dígale que él también está en mi cariño, así como todos ustedes. Que los recuerdo a todos, les mando saludos y mis mejores deseos. A Lourdes, Clarín y Mariquita, mi pensamiento; dígale a Schaffen que le haga cariñitos al Bobby. Y para usted Keys sólo tengo mis mejores esperanzas de

que engorde y una profunda, sincera estimación y cariño amistoso y leal.
Afectuosamente,
Gloria³⁶

Con esta carta Gloria Campobello echaba a andar el destino y la carrera definitiva de Keys Arenas, aceptándolo dentro de la “cofradía”. La preparación del joven cuadro dancístico quedaba asegurada, toda vez que el bailarín saldría becado por primera vez en 1948, bajo los auspicios de Anton Dolin, para ya jamás descansar en un sinnúmero de travesías y trabajos que lo harían recorrer profesionalmente, en México y en varios países del mundo, casi la totalidad de los géneros dancísticos. ♫

36. Archivo Guillermo Keys Arenas. Fernando Schaffenburg era primer bailarín de la compañía. El nombre en la parte del remitente, en el sobre, explica y comprueba la sólida amistad que las Campobello sostuvieron durante muchos años con José Clemente Orozco y Martín Luis Guzmán, siendo la de Gloria y Orozco una muy estrecha amistad amorosa. Las terrazas aludidas son las del Palacio de Bellas Artes. El “Moreno” es el pianista de la Escuela y de la compañía y el Bobby, el perro de las Campobello.

Bibliografía

- Dallal, Alberto, "Carlos Chávez y la danza en México", en *Tierra Adentro*, núm. 101, diciembre de 1999-enero de 2000, pp. 38-40.
- , *La danza en México en el siglo xx*, México, Secretaría de Educación Pública, (Lecturas mexicanas. Cuarta Serie), 1997, 322 pp.
- , *La danza en México. Primera parte: panorama crítico*, 2a. ed., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, 310 pp.
- , *La danza en México. Tercera parte: La danza escénica popular, 1877-1930*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, 222 pp.
- , *La danza en México. Cuarta parte: el "dancing" mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 4a. ed., 2000, 328 pp.
- Fell, Claude, *José Vasconcelos, Los años del águila*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, 745 pp.
- Xavier Rojas: *medio siglo en escena*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985, 180 pp.
- Keys Arenas, Guillermo, "Cartas y acotaciones a Alberto Dallal". Inédito.
- Luna Arroyo, Antonio, *Ana Mérida en la historia de la danza mexicana moderna*, México, abril, 1959, 350 pp.
- Reyes, Aurelio de los, "Tres documentos sobre la fundación de la Escuela de Danza", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 60, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 249-261.
- Segura, Felipe, *Gloria Campobello, la primera bailarina de México*, México, Cenidi-Danza, 1991, 70 pp.