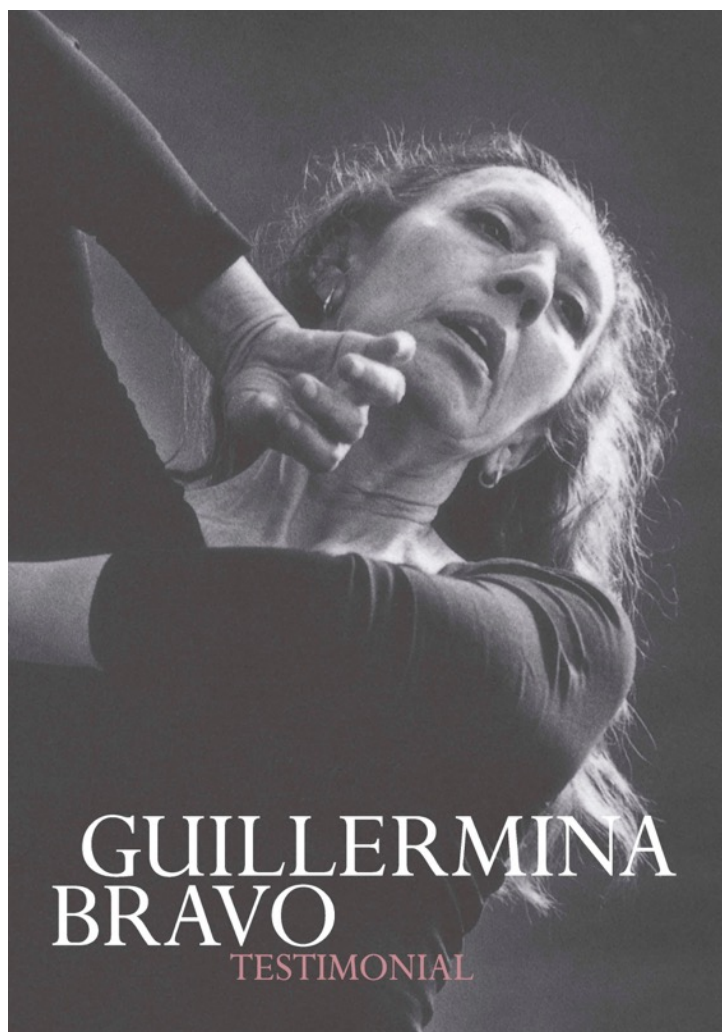




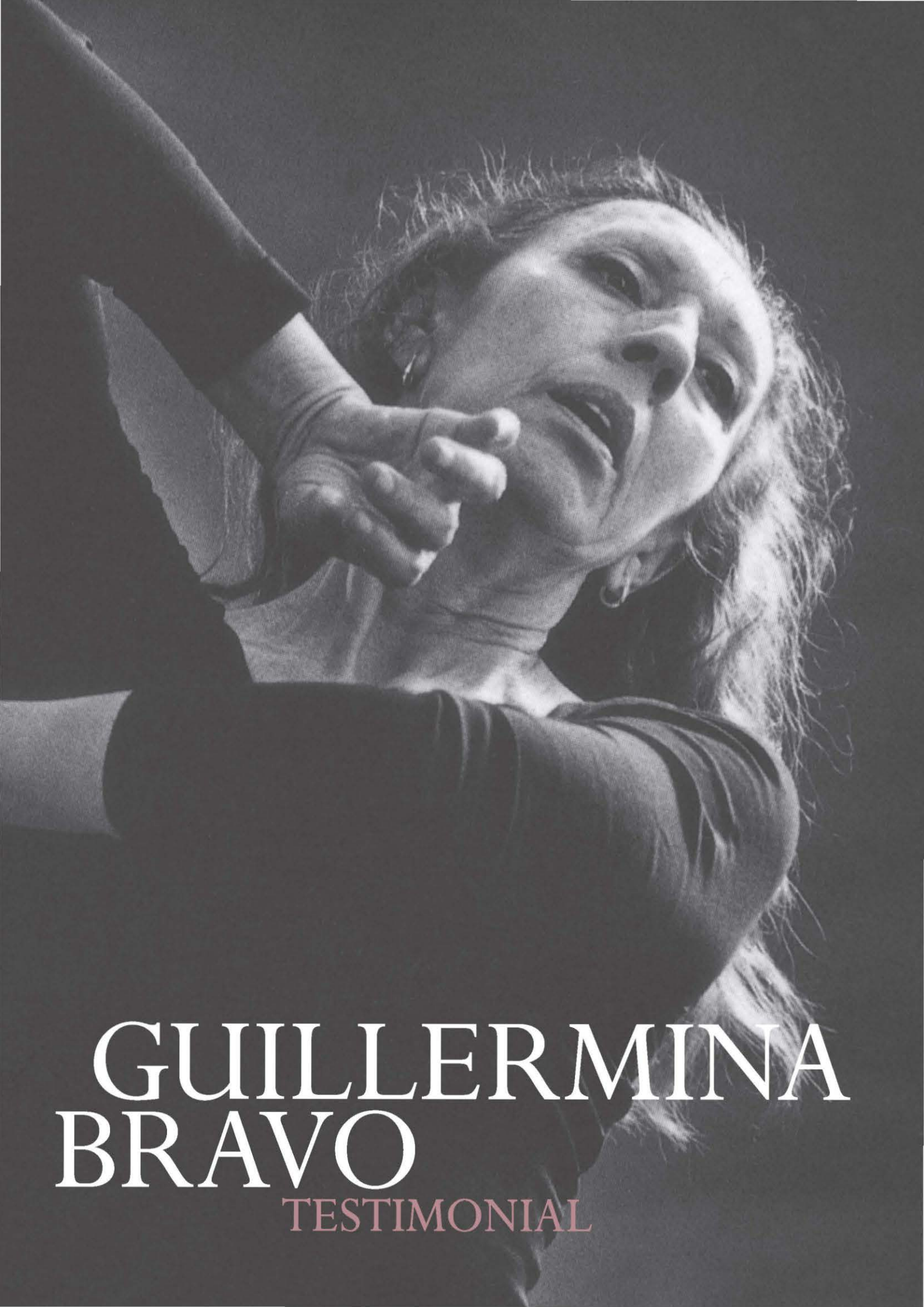
www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Camacho, Patricia et al. *Guillermina Bravo. Testimonial*. México, D.F.: CONACULTA, INBA, Cenidi Danza, 2014.

ISBN: 9786076052860

Descriptores temáticos (palabras clave): Guillermina Bravo (1920-2013), historia de la en México, Ballet Nacional de México, danza moderna nacionalista, danza contemporánea.



GUILLERMINA BRAVO

TESTIMONIAL

GUILLERMINA

BRAVO

TESTIMONIAL

Director de arte

Enrique Hernández Nava

Formación y diseño

Pablo Ramírez Reyes

Corrección de estilo

Raúl García Lugo / Dora Torres Ponce

Foto de portada: Guillermina Bravo, México, 1981-1984.

Foto: Maritza López Castillo, colección de la fotógrafa.

Guillermina Bravo. Testimonial

© Varios autores

Primera edición: 2014

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Reforma y Campo Marte s/n, col. Chapultepec Polanco,
Del. Miguel Hidalgo, 11560, México, D. F.

ISBN: 978-607-605-286-0

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

Impreso en México / *Printed in Mexico*

GUILLERMINA BRAVO

TESTIMONIAL





ÍNDICE

de contenido

- 11 **Prólogo. Sobre Guillermina**
Luisa Josefina Hernández
- 15 **El bailarín tiene que gozar dentro de parámetros rigurosos: Guillermina Bravo**
Patricia Camacho Quintos
- 19 **Guillermina Bravo.**
Síntesis biográfica
Margarita Tortajada Quiroz
- ENTREVISTAS**
- 25 **“Aprendí a sentir, a oler cómo Guillermina iba componiendo.”**
Testimonio de Miguel Ángel Añorve
Elizabeth Cámara
- 33 **No había montaña que se le pusiera enfrente: Guillermo Barclay**
Elizabeth Cámara
- 41 **Jaime Blanc: Guillermina Bravo, maestra, amiga y cómplice**
Fidel Romero Altamirano
- 49 **Mujer de carácter e inteligencia. Manantial y tronco de la danza: Federico Castro**
Margarita Tortajada Quiroz
- 61 **Entrevista con Valentina Castro sobre Guillermina Bravo (6 de junio de 2014) en su casa**
Anadel Lynton
- 67 **Fuerza impulsora, confidencias y sensatez: Luis Fandiño**
Margarita Tortajada Quiroz

- 75 **Esa pasión que es toda la vida...**
Entrevista con Rossana Filomarino
Patricia Cardona
- 85 **Algunos recuerdos y reflexiones sobre Guillermina Bravo**
Anadel Lynton
- 93 **José Mata**
Entrevista sobre Guillermina Bravo, en un café de Calzada de Tlalpan
Anadel Lynton
- 99 **Un talento renacentista...**
Entrevista con Rosenda Monteros
Patricia Cardona
- 107 **Subí y bajé con ella...**
Entrevista con Antonia Quiroz
Patricia Cardona
- 119 **Guillermina Bravo, vértigo de veinte años: Jesús Romero**
Fidel Romero Altamirano
- 127 **Guillermina Bravo: generosidad y rigor**
Entrevista con Orlando Scheker
Javier Contreras V.
- 135 **El viaje en profundidad**
Lin Durán
- 141 **Cronología de trayectoria**



▲ *Guillermina Bravo*, Santos Balmori. Carbón sobre papel. México, 1961. Cortesía del Centro Nacional de Danza Contemporánea.

Página siguiente: Academia de la Danza Mexicana. México, 1947. Foto: SMO. Fondo: Waldeen. Colección: Cenidi Danza José Limón.



PRÓLOGO

Sobre Guillermina

Luisa Josefina Hernández

G

UILLERMINA Y YO NOS LLEVÁBAMOS BIEN, trabajábamos bien juntas y, sin embargo —ahora me lo explico—, la base de esa relación era la pasión por el trabajo logrado. No era una relación estrictamente profesional, sino un reconocimiento de las respectivas capacidades. Sólo nos veíamos por cuestiones laborales. Yo percibía la diferencia entre esto y una amistad normal, como la que ella tenía con Emilio Carballido, por ejemplo. Un día se lo dije a él y me contestó: “Es que son un par de viejas atroces. Date de gracias”.

Bien. A partir de esa base hicimos un programa de trabajo a finales de los años sesenta: poner en escena tres espectáculos actuados por mis alumnos de la UNAM. Claro, el punto es que ella era coreógrafa y yo teórica del teatro, y los alumnos no eran actores —y muchos de ellos nunca lo serían—, o sea, la figura del director estaba ausente, aunque no otras: teníamos a un músico de verdad, Rafael Elizondo, quien accedió a tocar en el foro; un pintor auténtico para hacer las máscaras de El gran dios Brown, Henry Hagan; y un diseñador profesional para el vestuario de un *collage* de Shakespeare, Guillermo Barclay. Las únicas no profesionales en ese trabajo éramos nosotras dos.

Guillermina se dedicó a mover volúmenes en el foro y yo a vigilar la comprensión de los textos y la entonación de los mismos en lecturas previas.

Yo entiendo que esto suena como una improvisación aberrante. De hecho no resultó así. Y no resultó así por la capacidad de comprensión de Guillermina y su sensibilidad, también de primer orden. Cuestiones que yo había comprobado de sobra porque le gustaba invitarme a dar clases en Ballet Nacional. Unas veces en su famosa instalación de la Calle del 57 y otras en mi casa. La teoría dramática crea vicio. Así me di cuenta de la inteligencia

superior de Guillermina: rápida para comprender, seguro su juicio, límpido, tajante. Con las inteligencias de esa calidad se salva la cultura de este país.

Nos lanzamos pues a la empresa de los tres espectáculos. Yo explicaba y Guillermina trabajaba sin vacilaciones. También ilustraba, cuando fallaban los actores, con mi humilde persona: “Luisita, súbete a ese banco y pon la rodilla izquierda sobre la pared, vuelve la cara hacia mí y toca el suelo con el otro pie”. Así me decía, y yo seguía las instrucciones al dedillo para darle ejemplo a los alumnos. Además me divertía mucho.

Fueron dos o tres años de trabajo. Así es el trabajo, se cuenta por años. Y nos fue bien. Hubo otras colaboraciones, más bien curiosas. Recuerdo que una vez me llevó a visitar a Carlos Jiménez Mabarak para que yo le explicara a Carlos el ballet que ELLA quería que le hiciera. Muy raro... ¡la pasamos muy bien los tres!

Guillermina me dio un momento privilegiado de emoción un día que llegué temprano a Ballet Nacional y la sorprendí componiendo. Estaba con su música puesta, las mallas negras y una rosa de tela en la mano... y traducía las frases musicales a movimientos del cuerpo; danza se llama y era danza: convertir la música en arte visual.

Pero ahora no está ella. Han desaparecido sus adeptos, sus músicos, sus escenógrafos, sus danzantes. Se nos adelantó en el camino.

18 de abril de 2014



▲ México, 1995. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Página siguiente: Guillermina Bravo y José Silva. México, 1947. Foto: SEMO. Colección: Cenidi Danza José Limón.



EL BAILARÍN

tiene que gozar dentro de
parámetros rigurosos:
Guillermina Bravo

Patricia Camacho Quintos

COMO EL BAILARÍN EN ESTA COMPAÑÍA ES LA BASE DE LA CREACIÓN, el bailarín hace equipo con su coreógrafo y trata de interpretar los significados que quiere el coreógrafo. Ahora, esto se puede lograr sólo con un gran entrenamiento a nivel profesional, con una conciencia de que la técnica es únicamente un instrumento que sirve a una obra, a un contenido.

El bailarín necesita tener un placer y una libertad especiales. No se puede dar el lujo de simplemente gozar o ser libre. Eso no existe en ninguna técnica, en ningún país, ni en ninguna época desde la más remota antigüedad. Tiene que gozar dentro de los parámetros rigurosos que le marca una línea, un significado, un concepto técnico, un código estético. Si no puede gozar dentro de ese código estético, no puede ser bailarín.

Yo soy muy antigua. Piensa que tengo cuarenta años en esto. O sea que soy casi tan antigua como las pirámides. No me acuerdo cómo fue que me cautivó la danza. Yo sé que cuando tenía conciencia, ya estaba bailando. ¿Cómo fue? No lo sé. Sería cosa de pasar por el diván del psicoanalista y no estoy dispuesta a eso. Lo importante es que cuando yo abrí realmente los ojos al mundo, estaba bailando y no pude elegir. Estaba ahí, ahí me quedé y me sigo quedando.

Cada coreógrafo parte de su experiencia personal y del mundo que le rodea. A mí sí me importa mucho el problema social. No en una forma obvia ni que se pueda decir con palabras. Pero me importa dar una sensación orgánica de lo que está sucediendo en México.

Al componer, la creación se basa en una necesidad de expresión. Quién va a verlo, quién va a recibirlo, ése es otro problema del que debemos ocuparnos.

Debemos abocarnos más a diferentes núcleos que conforman la nación: las clases sociales. Por ejemplo, crear un repertorio especial para los campesinos. Hasta ahora no lo hemos hecho, pero los campesinos son nuestro mejor público. Como ellos tienen un arte abstracto, ni siquiera se ponen a pensar qué queremos decir. Solamente nos reciben; son muy afines a nosotros. Pero en fin, sí creo que debemos pensar en distintos bloques de público, sobre todo por la influencia de la televisión, a través de la cual la gente está muy acostumbrada a ver cierto tipo de danza; el *jazz*, el ballet clásico. Entonces sí hay que pensar a qué tipo de público nos dirigimos y con qué obras. No ha sucedido, pero todavía hay otros cuarenta años por delante para que suceda.

Por muchas razones es Querétaro el lugar indicado para cambiar de sede. Además es un estado de danzante. Es un asentamiento indígena de primer orden. Entonces vamos a hacer bailar a todo Querétaro. Aparte de nuestros experimentos, y además de la escuela, vamos a integrar a esos danzantes en ballets de masas, vamos a hacer cosas muy lindas. Y a traer gente de toda América Latina, porque es una escuela que lo permite.

Entrevista con Guillermina Bravo, realizada por Patricia Camacho Quintos, con motivo del cuarenta aniversario del Ballet Nacional de México, ciudad de México, *ca.* 1987.

► México, 1953. Foto: Tufic Yazbek. Cortesía de Lucio Sánchez Bravo. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Página siguiente: "Danza de los desheredados". Coreografía: *La Coronela*, de Waldeen. México, 1945. Foto: SEMO. Colección: Cenidi Danza José Limón.







GUILLERMINA BRAVO

(Guillermina Nicolasa Bravo Canales)¹

Síntesis biográfica

Margarita Tortajada

G

UILLERMINA BRAVO ES CONSIDERADA LA ARTISTA DE LA DANZA moderna y contemporánea más importante del país. Se mantuvo en su carrera a lo largo de más de siete décadas, impulsó la danza mexicana y a sus creadores, y es punto de referencia necesario para la historia de la danza mexicana.

Nació en Chacaltianguis (13 de noviembre de 1920), un pequeño pueblo del estado de Veracruz. Después de vivir en varias ciudades de la República, se trasladó con su familia a la ciudad de México a finales de la década de los veinte. En 1936 inició sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música con maestros como Manuel M. Ponce y Candelario Huízar, de la primera generación de compositores de música nacionalista mexicana. Simultáneamente a los estudios de música, Bravo ingresó a la única escuela oficial de danza de esa época en México, la Escuela Nacional de Danza (END, dirigida por Nellie Campobello) del Departamento de Bellas Artes de la SEP. Sus maestros fueron las hermanas Nellie y Gloria Campobello, Xenia Zarina, Ernesto Agüero, Tessy Marcué y (de danza moderna) la estadounidense Dora Dubi.

Bailó en el *Ballet de masas 30-30*, una de las obras fundamentales de la danza mexicana.

¹ Basado en el texto de Margarita Tortajada traducido por Dolores Ponce “Guillermina Bravo”. En Taryn Benbow-Pfalzgraf, ed. *International Dictionary of Modern Dance*. Detroit/Nueva York/Londres, St. James Press, 1998. (Publicado en el programa de mano Guillermina Bravo. Homenaje. Palacio de Bellas Artes, México, D. F., 19 de febrero de 2011.)

En 1938 salió de la END y se incorporó a la escuela de Estrella Morales. En 1939 la estadounidense Waldeen inició la selección para formar una compañía mexicana de danza moderna, el Ballet de Bellas Artes, con auspicio oficial del Departamento de Bellas Artes, y al acudir a la escuela de Estrella Morales seleccionó a sus bailarinas. Una de ella fue Guillermina Bravo.



Guillermina Bravo dirigiéndose al Conservatorio Nacional de Música. México, 1937. Cortesía de Lucio Sánchez Bravo. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Ésta, al igual que sus compañeras, quedó profundamente impresionada por Waldeen y su propuesta artística, por lo que todas ellas se incorporaron de lleno a dicha propuesta, a pesar de los prejuicios familiares y sociales que existían contra la danza profesional. Así, Bravo se convirtió en una de las integrantes más valiosas de la primera generación de danza moderna mexicana, que más tarde se desvinculó de sus maestros, planteó un trabajo propio y creó instituciones para realizarlo.

El grupo de Waldeen —que se integró al Teatro de las Artes, comandado por Seki Sano— buscaba la creación de una danza nacionalista que recuperara los elementos populares e indígenas de la cultura mexicana, y tenía una clara postura política que llevó a Bravo a ingresar al Partido Comunista Mexicano, del que salió posteriormente por no encontrar apoyo a su trabajo por parte de sus compañeros.

Con el Ballet de Bellas Artes (1940) Bravo debutó profesionalmente en obras como *La Coronela*, de Waldeen, que marcaron el nacimiento de la danza moderna nacionalista mexicana. Una vez desintegrada la compañía, Bravo, junto con su maestra y otros artistas, continuó trabajando con el Ballet del

Teatro de las Artes. Realizaron una exitosa gira por universidades de los Estados Unidos en 1941 y estrenaron nuevas obras de la directora.

En 1946 Waldeen regresó a su país, y sus alumnas Bravo y Ana Mérida fundaron el Ballet Waldeen, donde presentaron sus primeras coreografías. El entonces director del flamante Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Carlos Chávez, invitó a Bravo (como directora) y a Mérida (como subdirectora) a fundar la Academia de la Danza Mexicana (ADM) en 1947, y ambas iniciaron un intenso trabajo de investigación y creación. Bravo y sus compañeros viajaron a diversas zonas indígenas del país para llevar a cabo sus investigaciones, que sirvieron de punto de partida para la creación de sus obras. *El zanate*, de Guillermina, fue la primera de ellas.

En 1948 Guillermina Bravo tuvo profundas diferencias artísticas y políticas con Ana Mérida y Carlos Chávez, lo que la llevó a dejar la ADM y fundar su propia compañía, el Ballet Nacional de México (BNM), codirigido con Josefina Lavalle. Fue el inicio de un arduo trabajo que permitió que el BNM se mantuviera fuera del ámbito oficial pero con algunos apoyos gubernamentales, dictara sus propias líneas y consolidara su labor durante casi sesenta años.

Desde el momento en que surgió, el BNM —en medio de un febril nacionalismo— se planteó hacer un trabajo social, por lo que sus integrantes viajaron por todo el país, incluidas diversas comunidades indígenas, presentándose en foros al aire libre, parques, mercados, atrios, etc. Las giras más importantes que realizaron en sus primeros años tuvieron lugar en el centro del país, como parte de la Campaña de Alfabetización (1949); en el Bajío, con la Comisión del Maíz y en el marco de la celebración del Año Chopin (1949); en el estado de Michoacán, con la Comisión del Tepalcatepec (1951), y en el estado de Veracruz, con la Comisión del Papaloapan (1952). Este trabajo reflejaba la postura política de Bravo, una postura de solidaridad con las causas populares, así como la herencia del proyecto vasconcelista de los años veinte.

En 1950, un grupo de bailarinas del BNM, entre ellas Josefina Lavalle y Evelia Beristáin, inauguraron la Plaza de la Danza de la ciudad de Oaxaca y la Sección de Danza de la Escuela Oaxaqueña de Bellas Artes. Además presentaron obras con los alumnos de esa escuela, lo que significó el primer paso en su trabajo de difusión de la educación dancística por el país y su posicionamiento como autoridad en el tema.



México, 1943-1947.
Foto: Juan Boites. Co-
lección: Cenidi Danza
José Limón.

Bravo y el BNM no pueden separarse. Guillermina es autora del trabajo coreográfico más prolífico de la danza moderna y contemporánea de México gracias a la estabilidad que le dio la compañía, y ésta fue (y sigue siendo) la referencia obligada de muchos bailarines, coreógrafos, maestros, compositores y diseñadores mexicanos y extranjeros. Éstos, a su vez, deben al talento y trabajo de Bravo la posibilidad de desarrollarse como artistas.

A lo largo de casi seis décadas, y a pesar de los vaivenes oficiales, de los cambios de políticas culturales y de las transformaciones en las modas y gustos, Bravo y el BNM se mantuvieron vigentes hasta la desaparición de éste, en 2006. Si en un primer momento cuestionaron la formación de bailarines a partir de ciertas técnicas dancísticas, desde 1956 introdujeron la Graham a su propia escuela, y a partir de 1963 establecieron un contacto directo y a través de cursos con la Escuela Graham de Nueva York, vínculo que se mantuvo después con el Centro Nacional de Danza Contemporánea. Visitaron al BNM y su escuela Gene McDonald (1956), David Wood (1959) y, posteriormente, Joan Gainer, Kasuko Hirabayashi, Yuriko Kikushi, Takako Asakawa, Tim Wengerd, Christine Dakin (desde 1994) y otros, además de que los bailarines del BNM acudieron periódicamente a Nueva York a tomar clases.



México, 1952. Foto: Cor-
tesía de Lucio Sánchez
Bravo. Colección: Ceni-
di Danza José Limón.

Desde su fundación, el BNM creó su propia escuela para formar a sus bailarines. En 1970, con apoyo de la Universidad Nacional Autónoma de México, fundó el Seminario de Danza Contemporánea y Experimentación Coreográfica, que se independizó del BNM en 1980 para convertirse en una compañía de danza contemporánea. En 1980 el BNM estableció su escuela nuevamente, ahora con el nombre de Colegio del Ballet Nacional.

En 1991 Bravo y su compañía fundaron en la ciudad de Querétaro —con el apoyo del INBA, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el gobierno estatal— el Centro Nacional de Danza Contemporánea (Cenadac), donde iniciaron estudios formales —con nivel de licenciatura— de ejecutante de danza contemporánea, coreografía, docencia, investigación y producción teatral, trabajo que constituyó una labor pionera en la entidad.

La influencia de la técnica Graham en México fue definitiva a partir de que la adoptó el BNM, el cual impulsó la fundación de varias escuelas profesionales de danza en México, como la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana.

Bravo tuvo siempre un especial interés en el trabajo educativo. Dictó conferencias y cursos sobre danza, e impulsó la profesionalización de la carrera dancística y su inclusión con carácter de estudios superiores en universidades mexicanas.

En 1957 se registró un cambio muy importante en la danza mexicana, el cual se expresó y fue encabezado por el BNM y Bravo. Ese año, en plena Guerra Fría, el BNM, así como el Ballet Con-

temporáneo del INBA, fue invitado al VI Festival Mundial de la Juventud Democrática, realizado en Moscú, Unión Soviética. Viajaron a ese festival y se presentaron en diversos foros abiertos. Fueron aceptados por el público, pero no así por las autoridades oficiales de aquel país, que veían la danza moderna como “antiestética” y “demasiado política”. Sin embargo, ambas compañías



México, s/f. Foto:
Cortesía del Centro
Nacional de Danza
Contemporánea.

mexicanas, con el nombre de Ballet Nacional Contemporáneo de México, fueron invitadas a presentarse en diversas ciudades de China, Rumania e Italia, donde sí fueron bien acogidas por el público y la crítica, e incluso recibidas por personajes de la talla de Mao Tse-tung.

La gira de 1957 marcó el cambio del trabajo de Bravo, pues dejó de lado el nacionalismo y el “realismo socialista” (lo que incluso le había provocado denuncias por esta tendencia política que defendía). Se apartó entonces de la danza literal y descriptiva, para iniciarse gradualmente en la creación de nuevas obras que ella misma definía como su etapa no realista, en la cual desarrolló un nuevo lenguaje. Fue el momento en que se consolidó técnicamente la compañía, gracias a los aportes de Graham, y cuando se dio la transición a la danza contemporánea en México. Fue Bravo la única de las coreógrafas de los años cuarenta y cincuenta que logró esta transición, y que siguió manteniéndose activa y en continua transformación. Después —según la clasificación que ella misma hizo de su obra— le siguieron otras etapas, en función de los elementos que la caracterizaron a lo largo de su vida artística.

En 1960 el Ballet Nacional viajó a Cuba en solidaridad con la Revolución Cubana. Dieron veintiuna funciones en diversas ciudades de la isla. Más tarde, en 1966, viajaron a varias universidades de los Estados Unidos. En 1974 volvieron a Europa, pero esta vez a ciudades de Gran Bretaña, España, Polonia, Checoslovaquia, Rumania, Hungría, Italia, Francia y Dinamarca. En 1978 efectuaron giras por ciudades de Finlandia, Polonia, Francia, Holanda, Alemania Democrática, Rumania, Bulgaria, Alemania Federal, Checoslovaquia y España, y en 1980 por ciudades de Yugoslavia, Checoslovaquia, Hungría, Italia, Bélgica y Grecia. En 1984 viajaron a Cuba de nuevo para festejar el vigésimo quinto aniversario de la Revolución Cubana; en 1986 participaron en el Festival Internacional de las Artes Escénicas de San Antonio, Texas; en 1987, en el Festival Interamericano de las Artes de San Juan de Puerto Rico; en 1988, en la edición número veinticuatro del Festival Internacional de Ballet de Nervi, Italia, y en el Festival de Música y Danza de Wiltz, Luxemburgo, y en 1990 se presentaron en distintas ciudades de Suiza. En todas esas giras sorprendieron por la fuerza de su propuesta coreográfica.

Guillermina Bravo, interesada en conocer la danza mundial, realizó giras de trabajo y estudio por todo México (pues consideraba sus maestros a los indígenas mexicanos), así como por países de África (1977), lo mismo que por Grecia (1980) y Alemania (1986). De cada una de estas experiencias resultaron obras coreográficas y académicas fundamentales: *Epicentro*, *Cuatro relieves* y el *Cenadac*.

La obra de Bravo *El Paraíso de los ahogados* fue incluida en la serie realizada por la Unidad de Televisión Educativa y Cultural de la SEP (1984), y muchas otras de sus obras se han difundido televisivamente.

Guillermina Bravo recibió diversos reconocimientos por su labor en la danza: por veinte años de vida profesional en la Olimpiada Cultural (1968); en el Festival de Danza de Guadalajara (1970); en el Festival Internacional Cervantino (1971 y 1976); el Homenaje del Ballet Folklórico de México (1976); un reconocimiento del estado de Veracruz (1979); la asignación de su nombre a la Casa de la Cultura de Oaxaca (1980); el Homenaje Una Vida en la Danza del INBA (1985); el Premio José Limón del INBA y el gobierno del estado de Sinaloa (1989); el Homenaje del Instituto Veracruzano de Cultura (1989), y el Homenaje por Cincuenta Años de Vida Artística (1990). Asimismo, en el Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí se creó el Premio Guillermina Bravo a la trayectoria artística, y en 1990 se le rindió un homenaje nacional en el que participaron toda la comunidad dancística y las instituciones culturales del país. En 1975, por su coreografía para la obra teatral *Matka*, recibió de la Asociación de Críticos y Cronistas Teatrales el Premio a la Mejor Coreografía para Teatro, galardón que desde entonces recibe el nombre de la artista. En 1977 recibió ese premio nuevamente, esta vez por su coreografía para la obra *La ópera de tres centavos*. De igual modo, fue la primera mujer, y además la primera representante de la danza, que recibió el Premio Nacional de Artes, entregado por el presidente de la República (1979).

Desde 1994, fue creadora emérita del Sistema Nacional de Creadores. Igualmente, fue miembro de la Comisión de Artes y Letras del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

A partir del BNM surgieron numerosos bailarines y coreógrafos que se desarrollaron en la compañía o que han fundado las propias, como el Ballet Independiente, las compañías de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, la Compañía de Danza Contemporánea de Oaxaca, el Forion Ensemble, El Cuerpo Mutable, Alternativa, Quinto Sol, Tándem, Aletheia, Las Pléyades, Ciudad Interior y muchas más. También, a lo largo de su vida el BNM trabajó con numerosos colaboradores, artistas e intelectuales que apoyaron su esfuerzo.



▲ Homenaje Nacional a Guillermina Bravo México, Palacio de Bellas Artes, 1996.
Foto: Christa Cowrie, Cortesía del Centro Nacional de Danza Contemporánea.

Página siguiente: Miguel Añorve. México, 1980. Foto: Christa Cowrie.



“APRENDÍ A SENTIR, a oler cómo Guillermina iba componiendo.” Miguel Ángel Añorve

Elizabeth Cámara

“*L*

A BRUJA ERA GRANDE, Y LO SERÁ MIENTRAS LA RECORDEMOS y permanezcan su obra y trabajo entre nosotros.” Con esta declaratoria, contundente y cercana, inicia hablando de Guillermina Bravo el que fue primera figura, a lo largo de más de cuarenta años, de Ballet Nacional: Miguel Añorve.

Para él, “‘Guillerma’ —como le dice— fue muy importante como persona, como ser humano”, pues a través del tiempo “me fui dando cuenta de su cercanía y guía, la cual me permitió dejar de ser un ‘bruto guerrerense’, como me decía. [...] Me enseñó muchas cosas: a cómo encontrar el sentido del arte y ser sensible a él. [...] Era muy cerrero. Me reeducó. Pero no sólo a mí, sino a muchos de mis compañeros”.

Él, que siempre andaba con su radio y se movía todo el tiempo al ritmo de la *bossa nova*, conoció a la gente de Ballet Nacional durante una de las visitas del grupo a Acapulco, adonde iban anualmente a bailar en espectáculos que les permitían “ganar un dinerito para poder afrontar el año de trabajo, en el que casi no ganaban nada, como siempre ha sucedido con la danza”. En ese entonces Añorve trabajaba en el Club de Skies de Acapulco como jardinero. Conoció a Carlos Gaona y éste lo invitó a participar en el montaje del *show* y luego a irse con el Ballet a México. “Decía que tenía facilidad para moverme y lo hacía con ritmo.”²

² Carlos Gaona era quien montaba los *shows* para el Restaurante Palao, en la Roqueta de Acapulco, y quien ensayaba a los lugareños para ser parte del mismo.

Durante esas visitas, Guillermina Bravo iba a Acapulco con Ballet Nacional. Era su época de descanso. Entonces fue que Miguel Ángel la conoció, además de a Luis Fandiño, Antonia Quiroz, José Mata, Federico Castro, Isabel Hernández y Anadel Lynton.

Ahí, en Acapulco, sólo vio a Guillermina. Huérfano de madre desde niño, sin nada que



Guillermina Bravo y Miguel Añorve. México, 1983. Foto: Renzo Góstiti.

lo retuviera, partió a la ciudad de México. “Nunca había salido de mi tierra. Irme a otro lado era de dar miedo. [...] Éramos cinco lancheros.”³

“Guillermina nos ofreció una beca de seiscientos pesos mensuales para vivir.” Corría el año de 1966. “Yo la veía grandota, una mujerzona. [...] Guillerma imponía. En ese momento estaba joven y era bella por fuera, y luego supe que también por dentro. Todos la llegamos a respetar, a querer.”

Al llegar invitaron a “Los Nagueles” —como les decían— a ver una clase. Al terminar les preguntaron qué les había parecido, y Miguel Ángel respondió que no le había gustado, pues los bailarines “no son osos para que los manejen con un tambor”.⁴

“Al principio yo le decía ‘doña’, ‘doña Guillermina’, y me regañaba porque no quería que le dijera doña. Se enojaba. Me decía: ‘Ya te dije que me digas Guillermina’. Y así la empecé a tutear. Con los años ya le decía Bruja, como todos nosotros. Para ella decirle Bruja no era una ofensa; era parte de ella.”

Los seiscientos pesos que recibía sólo le alcanzaban para comer y pagar donde dormir. Rentó un cuarto en un lugar, residencia de estudiantes, enfrente del Estudio de Ballet Nacional, Calle del 57 y Belisario Domínguez. “Era un cuartito con camitas literas. Me daban de desayunar y cenar. Yo lavaba mi ropa. Pero no alcanzaba para nada más.”

Como introducción, para empezar su trabajo con el Ballet, les enseñaron algunas secuencias regulares de técnica Graham (“en ese entonces no existía una estructura de clases”), y al poco tiempo los pusieron a tomarla con los bailarines de la compañía. Guillermina —recuerda Añorve—, con su regia disciplina e indestructible voluntad, tomaba las clases con la compañía desde la época en que ingresó, hasta su partida a Querétaro, en 1991.

“Me quedé con los profesionales; con su formas de hablar y pensar diferente a la mía. [...] Guillermina era una mujer humana, y al principio me pagó mis clases de canto.”⁵ Pero después de un año, sin haberse cumplido su ilusión de convertirse en cantante, Miguel quería seguir bailando lo que bailaba en el *show* de Acapulco. Extrañaba el sol y el mar. Entonces compró su boleto de regreso y habló con Guillermina:

“Maestra, le aviso que es el último día que estoy con ustedes, pues me voy. Ya no puedo más.” [...] se me queda viendo y me dice: “¿Por qué te vas? Ésta es tu casa; tienes que quedarte. ¿Eres un bailarín?”

³ Platica que no querían irse solos y por eso se juntaron cinco amigos. Como lancheros que eran, todos tenían apodos. Él era *El Palillo*, mote de cuando andaba en lancha, en la que subía y bajaba el ancla, y sacaba los erizos para que comieran los peces y los turistas los vieran a través del cristal del fondo.

⁴ El único que permaneció en Ballet Nacional fue Añorve.

⁵ “Yo quería cantar. Ser Pedro Infante, Javier Solís. Pero en ese momento no se me ocurrió que me convertiría en bailarín.”

[...] y me empieza a echar unos rollos que me mareó, y de repente vi que los ojos se le vidriaron (cosa que luego no reconocía y me decía que era un chismoso), y me dijo que todo había sido un desperdicio, y que no quería saber nada más de la juventud, pues no teníamos sensibilidad; que pensaba abrir una escuela, pero que veía que no tenía caso invertir tiempo en los jóvenes. Ya no me hizo caso. [...] Me fui a mi departamento y empecé a recodar la forma en que me había hablado y dije: “Bueno, ¿por qué esta mujer que no es de mi familia ni me conoce se interesa en mí?, ¿por qué se le llenaron los ojos de lágrimas? Con los boletos en la mano, pensando y pensando por qué le interesaba yo, si a nadie más le interesaba desde que quedé huérfano, mientras pensaba, nervioso, fui haciendo bolas el boleto, hasta que sin darme cuenta quedó todo roto. Entonces ya no pude irme. Era fin de semana y no tenía dinero. Decidí entonces quedarme y ver por qué le interesaba a esa mujer, por qué se le habían llenado los ojos de lágrimas. “¿Por qué quiere que yo me quede?” [...] Al lunes siguiente hice coraje, porque cuando le dije que no me había ido se rió, se burló de mí; me dijo que era puro chisme lo de irme. [...] “Órale, niño, a la clase, a estirarse”. [...] Ése fue el recibimiento que me dio después de mis grandes elucubraciones. Y así fue como me quedé, me quedé y me quedé, y todavía aquí sigo. Así poco a poco se convirtió en mi familia; en una persona que empecé a querer, a respetar.

El paraíso de los ahogados (1960), Miguel Ángel Añorve.
Foto: cortesía del Centro Nacional de Danza Contemporánea.



Luego Guillermina procuró que en Ballet Nacional se sintiera en casa. “Me hacía sentir que pertenecía a ese grupo de monstruos que era la gente del Nacional.” Miguel Ángel afirma: “La Bruja sabía reconocer talentos”.

Con poca instrucción escolar, recuerda como la Bravo fue la primera persona que le acercó un libro: *El padrino*, de Mario Puzo. Por la noche, sin darse cuenta, se quedó leyendo y no fue a clase. El segundo libro que le dio a leer fue *Crimen y castigo*, de Dostoievski, y sucedió lo mismo. “Al día siguiente de haber faltado llegué a clase y me dijo: ‘¿Usted qué se cree? ¿Cree que aquí se viene a jugar? La clase es nuestro alimento’”.

Al respecto, Miguel Añorve comenta que a nadie le permitió nunca faltar a clase y que la disciplina la enseñaba con el ejemplo, pues Guillermina tampoco faltaba, ni siquiera cuando murieron su madre o su marido. Entonces “nos juntamos en Bellas Artes a decirle que se fuera al funeral; pero como ella daba luces, telones y demás, su respuesta fue: ‘Que Carlos⁶ me espere; ahora vamos a la función’. [...] Implacable la Bruja”.

A los seis meses de su llegada, Miguel bailó por primera vez una temporada en Bellas Artes. Era una coreografía de Raúl Flores Canelo —*El tramoyista*—, con Federico Castro en el papel principal.

“A mí fue al primer bailarín que Guillermina le hizo un solo”, apunta Miguel. Se trata de *Estudio número 1. Danza para un muchacho muerto*, con música de Juan Sebastián Bach, pieza que Guillermina compuso después de la muerte, en 1973, del guerrillero Genaro Vázquez, guerrerense como Añorve. Para el mon-

⁶ Carlos Sánchez Cárdenas, militante comunista que fue pareja de Guillermina Bravo durante más de treinta años y padre de sus hijos.



Epicentro (1977),
Miguel Ángel Añorve.
Foto: Christa Cowrie,
cortesía del Centro
Nacional de Danza
Contemporánea.



Cuatro relieves (1982),
Miguel Ángel Añorve,
Luis Arreguín, Lorena
Glinz, Mabel Ramos y
la compañía. Música:
Robert Schumann; es-
cenografía y vestuario:
Kleómenes Stamatíades.
Foto: Christa Cowrie.
Colección: Cenidi
Danza José Limón.

Bravo creó dándole a él el papel principal. La pieza fue realizada con música de buma y tambor de agua de los pigmeos de Camerún, editada por Luis Rivero, y con diseños de Kleómenes Stamatíades. “Los sábados me iba a correr a Chapultepec para poder tener la condición que se necesitaba para hacer la danza. Fue horrible. Ninguna danza tan difícil como ésa. [...] iniciaba corriendo,

taje Guillermina le dijo que se preparara; que leyera sobre el personaje; que preguntara sobre él cuando fuera a Guerrero, porque “lo que te voy a montar es sobre él”⁷.

Sorprende escuchar la experiencia vivida por Miguel Añorve —en apariencia rudo personaje— cuando platica sobre la grabación de *Danza para un muchacho muerto* en un estudio de televisión que estaba detrás del Blanquita, acompañado por el chelista Carlos Prieto: “Oír a ese hombre que daba la calidad de sonido de la grabación con la que yo había ensayado —la de Pablo Casals— fue algo grandioso. [...] Me tuve que salir, pues del sentimiento las lágrimas se me rodaron”. Ésa fue una experiencia memorable que lo dejó marcado.

“La Bruja siempre decía que iba a trabajar conmigo. Que me preparara; que dejara de fumar, de desvelarme, pues estaba oyendo música para un nuevo montaje. Por ejemplo, eso sucedió también con *El llamado*”, obra de 1983 que Guillermina

corriendo, y luego tenía que detenerme abruptamente y controlar la respiración, pues no debía verme agitado.”

Como coreógrafa, cree que Guillermina fue una mujer de vanguardia; que incorporó todo lo que quiso a sus creaciones, siendo la artífice de la idea original, la selección musical, el diseño de movimiento, que exploraba en compañía de sus bailarines: “Aprendí a sentir, a oler cómo Guillermina iba componiendo”. De esa forma sus ideas quedaban plasmadas en el cuerpo del bailarín.

Añorve concibe a Ballet Nacional como una familia en la que sus miembros, una vez que entraban, permanecían por muchos años (él está por cumplir cuarenta y ocho en el Nacional). “Ella tenía el don de cerrar el círculo de los bailarines, a pesar de que adentro había discusiones, pleitos y de todo.”

En el estudio, para formar a los bailarines se daban clases de pintura, música, literatura y actuación, entre otras. Para

⁷ Miguel recuerda lo incierto y agreste de su tierra: “Mi padre vivía en Las Ánimas, cerca de Cruz Grande, en la Costa Chica de Guerrero. Ahí el orden era impuesto por la propia comunidad a garrotazos y en el cepo. [...] Como mi papá también había andado en la guerrilla y lo mataron, al igual que a mi hermano, acercarme a conocer a Genaro Vázquez me fue fácil, pues era cosa que estaba en mi vida, en la vida de los pueblos de donde vengo”. Sobre la vida al lado de su padre, añade que sólo vivió cuatro años con él, tras los cuales huyó. Pero reconoce que fueron años básicos en la formación de su carácter que le permitieron afrontar la disciplina de Ballet Nacional.

ello, Guillermina se rodeaba de gente que apoyaba el trabajo de Ballet Nacional. Se trataba de un grupo de colaboradores a cuya crítica, al término de un montaje y antes de estrenarse la danza en foro, sometía la pieza en cuestión. Eso sucedió —nos comenta Añorve— con *Epicentro*, pieza compuesta en 1977, con música de Lukas Foss y diseños de Antonio López Mancera, coreografía en la que intentaba explorar otra estética y que luego fue un éxito. En esa ocasión se la presentó a Rafael Elizondo, Luis Rivero, Alberto Dallal, Raquel Tibol, Guillermo Barclay, Pepe Cuervo y Yara, entre otros.

Se la despedazaron. Estuvieron horas hablando y nosotros esperando afuera, tomando café. Los escuchó, y después fue y nos dijo: ‘Váyanse. Mañana hablamos.’ Y al día siguiente nos dio la reseña de por qué no habían estado de acuerdo. Que iba a hacer esto y esto otro, entre otras cosas cambiar el coro. [...] En fin, que había que re trabajar la danza. [...] Cambió el movimiento, la música, el diseño del espacio, el vestuario... En fin, casi todo, porque siempre escuchaba y asumía la crítica, misma que hacía saber al grupo, como en esa ocasión. [...] En el caso de *Epicentro*, conmigo fue con quien tuvo más problemas, pues yo ya estaba acostumbrado al movimiento que me había montado. Me quejé [...], y su respuesta fue: ‘Los cambios se hacen y no hay discusión’. Nos tranquilizó y dijo que todo iba a salir bien. Total, nos lavaba el coco y hacíamos lo que teníamos que hacer. Lo que se vio en Bellas fue una segunda versión.

Dentro de esa relación de profundo respeto y cariño entre ambos,

...Guillerma era celosa. Por ejemplo, cuando Lin Durán me invitó a dar clases en el Sistema.⁸ Bajita la mano me castigó muchos años con su actitud; me hizo la ley del hielo. Yo, para contrarrestarlo, nunca llegué tarde, nunca falté, y en mi trabajo tenía que ser de lo mejor para no darle pretexto para regañarme. [...] Lo mismo sucedió cuando Michel Descombey me pidió bailar para él, o cuando me invitó Guillermo Arriaga a bailar el *Zapata*, y [Guillermina] me dijo: “Piénsalo”. En realidad me estaba diciendo que no, pues yo era *su* bailarín.

Para hablarnos del fuerte carácter de Guillermina Bravo, Añorve recuerda una clase de actuación con Alberto Preciado, en un ejercicio en el que Miguel iba a ser Pedro Navajas y la Bravo iba a ser su mujer:

...la idea era abrir la puerta; entrar con actitud de macho. Pero antes de que yo abriera la boca para decir mis líneas, me soltó un cachetadón que me botó el sombrero. Yo, desconcertado, voltee a ver al maestro, a decirle que eso no estaba marcado. Luego se hizo un silencio y finalmente todos los que estaban en clase soltamos la carcajada. Nos dio un ataque de risa al ver que no podía asumir el papel. [...] Ella hizo su propia obra, y por supuesto se salió de personaje, pues ella era Guillermina Bravo.

⁸ Se refiere al Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBA. En el caso de la invitación de Lin Durán, piensa que no hubo problema porque eran amigas y habían acordado la conveniencia de aceptar la invitación del ingeniero Salvador Vázquez Araujo a favor de crear una nueva escuela, en el momento en el que la Academia de la Danza Mexicana, dirigida por Josefina Lavalle, salió de las instalaciones del Centro Cultural del Bosque y Vázquez Araujo asumió la dirección.

En virtud de que Añorve trabajaba para el INBA, cuando estaban por mudarse a Querétaro consiguió que lo comisionaran y pudo mudarse con el Ballet.

Años después, cuando la Bravo liquidó Ballet Nacional, en 2006, Alberto Dallal y Raquel Tibol, entre otros, “se le echaron encima [...] escribían notas diciendo que ella no era dueña de Ballet Nacional; que no tenía derecho de cerrarlo y ella no podía tomar una decisión así”. Su respuesta fue que cuando ella había fundado Ballet Nacional era un ballet con contenidos y que en la actualidad lo que se presentaba no coincidía con lo que ella creía.

Luego platicando me dijo que ella había pensado que Jaime Blanc iba a tomar la batuta, pero que ella no lo había querido imponer. Había pensado simplemente en cerrarlo, y esperaba que alguien reaccionara y dijera “voy a encargarme de Ballet Nacional”, pero nadie lo hizo. [...] Otro al que le correspondía era a Federico Castro, incluso antes que a Jaime, por cercanía de ideas, por tiempo, por experiencia. [...] él era el obligado a tomar las riendas. Si él se hubiera pronunciado, todos nos hubiéramos quedado. Sin embargo todos se fueron yendo poco a poco. Respecto al fin de Ballet Nacional, después de unos meses Guillermina externó que le dolió que nadie se hubiera propuesto para dirigirlo. [...] En fin.

Con respecto a remontar y reejecutar sus obras, Miguel nos dice que Guillermina Bravo creía que éstas habían sido creadas para los cuerpos de los bailarines de Ballet Nacional y al término de éste nadie podía bailarlas, ni montarlas, pues no quería que sus obras fueran piezas de museo. “Ella fue rotunda. Siempre decía que sus obras no se remontaban. Le pedían *Juego de pelota*, *El llamado*, y nunca quiso. Se las pidió gente como Gloria Contreras y no aceptó: ‘Mis danzas sólo se conocerán por lo que está grabado, y está todo desde 1970 para acá. De antes creo que sólo *Marcha fúnebre*.’”

“Guillerma”, como le decían sus allegados, vivió al frente de sus proyectos, encarnados ahora en la escuela de Querétaro, padeciendo el abandono institucional. Sin embargo, como siempre, se mantuvo como una mujer de decisiones, de valor, hasta su muerte.

Su ausencia ha sido horrible, tanto en el sentido del trabajo como de ayuda de parte de Bellas Artes, lo cual ya venía dándose desde que se cerró Ballet Nacional. Orlando, Antonia⁹ y yo seguimos de necios, llevando las cosas adelante. Estamos en números rojos y cada vez nos cuesta más traer maestros invitados de clásico, maestros de Nueva York. Todo el tiempo hay que ver dónde están más baratas las cosas. Existe una falta de interés, incluso aquí mismo de parte del gobierno de Querétaro.

Luego Miguel nos explica los motivos que provocaron el desenlace en la vida de Guillermina:

Ella se vino abajo en el momento en que se murió su hermana Lola.¹⁰ Tenía un dolor en la espalda y el doctor le puso una faja y se fue al sepelio a Oaxaca. Al llegar al hotel, después de andar en lo de su hermana, al quitársela se enfrió. La ausencia de Lola y eso le empezó a pegar. Decía que ya no tenía a nadie. Con Lin se hablaba, y siempre andaban apostando a ver quién se iba primero. Pero se sentía

⁹ Hace referencia a Orlando Schecker y Antonia Quiroz.

¹⁰ Se refiere a la famosa fotografía Lola Bravo.

sola. [...] Yo me dediqué muchos años a cuidarla. La traía a la escuela, se tomaba su café, y ya luego me pedía que la regresara a su casa. Sus hijos, Claudia y Lucho, se ponían celosos con nosotros, pues sentían que con ellos era más dura.

Con amor hacia Guillermina, Añorve recuerda:

...Antonia y yo estábamos muy cercanos a la Bruja. Éramos vecinos y vivíamos frente a frente, manteniendo viva la relación. Diario bajábamos, y antes de salir para la escuela pasábamos a verla, a preguntarle si se le ofrecía algo. Le hacíamos su súper; la llevábamos al cine, de compras. La gente nos conoce y todavía cuando salimos nos preguntan por ella. La seguimos necesitando, extrañando.

Su presencia para él era tan importante que, huérfano, al morir la gran matriarca Añorve siente un hueco enorme.

“No va a haber otra Guillermina Bravo”, concluye.

Entrevista realizada en Querétaro, Qro., el 21 de febrero de 2014.

▼ *Bastón de mando* (1988), Leoncio Anaya, Miguel Ángel Añorve, Luis Arreguín, Claudia Cárdenas, Víctor López, Eva Pardavé y Francisco Sánchez. Música: Luis Rivero y Rodolfo Sánchez Alvarado (editores); escenografía y vestuario: Kleómenes Stamatíades. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Página siguiente: *Juego de pelota* (1968), Miguel Ángel Añorve, Jaime Blanc, José Mata y la compañía. Música: Rafael Elizondo; escenografía y vestuario: Guillermo Barclay. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.





NO HABÍA MONTAÑA que se le pusiera enfrente: Guillermo Barclay

Elizabeth Cámara

“M

I TRABAJO PROFESIONAL LO COMENCÉ A HACER CON BALLET NACIONAL en el Palacio de Bellas Artes”, inicia diciendo Guillermo Barclay, el reconocido diseñador escénico, alumno de Guillermo Silva Santa María, Juan Soriano y, particularmente durante sus estudios llevados a cabo en la Escuela de Arte Teatral del INBA, de Julio Prieto, quien lo convirtió en su pupilo.¹¹

“Guillermi no es sólo alguien importantísimo para la danza, lo es también para la cultura de este país”, continúa el que fuera asiduo asistente, durante su primera juventud, a los eventos culturales más trascendentes de la ciudad de México, gracias a lo cual conoció el trabajo de Guillermi Bravo. Eran los inicios de la década de los años sesenta, y recuerda que las primeras obras que vio de la icónica coreógrafa fueron *El paraíso de los ahogados* (1960) y *Danza de hechicerías* (1961). La conoció por Emilio Carballido: “me deslumbró, no sólo su trabajo sino su personalidad, que era muy atractiva. Me preguntó quién era, de dónde venía, qué hacía”.

Él, que ya había diseñado algunas cosas para danza contemporánea en Xalapa, fue invitado por la Bravo a presenciar la clase en el estudio, convirtiéndose en frecuente espectador de estas sesiones; así comenzó a relacionarse con todos los bailarines, Federico Castro, Carlos Gaona, Pepe Mata, y algunos de reciente ingreso, como Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, “así fue haciéndose una red de amistades”.

¹¹ “Vio que me interesaba y que podía, y me hizo profesional a fuerza, porque me daba responsabilidades enormes”, comenta Guillermo Barclay en entrevista.



Guillermo Barclay.
Xalapa, México, 2014.
Foto: Xavier Puchetta.
Colección: Cenidi
Danza José Limón.

El primer diseño que realizó para Ballet Nacional fue una pieza de Carlos Gaona, un dueto denominado *El amor amoroso*; en aquella ocasión gustó su trabajo y continuó haciendo escenografías, vestuario y diseño de iluminación para Gaona. “Guillermina observaba, y un día, alrededor de 1962, me dijo que quería que le hiciera los diseños para su próximo ballet. Se trataba de un dueto, era como una especie de prueba inicial”. Barclay distingue dos etapas en el trabajo con Ballet Nacional: la primera, antes de irse becado a Francia,¹² que va de 1962 a 1964; y la segunda a su regreso. “A partir de ese primer trabajo tuve una relación extraordinaria con Guillermina, que duró muchísimos años, hasta un poquito antes de que se fueran a Querétaro, pero la distancia y el tiempo disuelven las cercanías”.

Cuando Guillermo Barclay decidió mudarse a la ciudad de México vivió, por alrededor de treinta años, en la casa de la Bravo y su pareja, Carlos Sánchez Cárdenas, “a quien adoré, un hombre extraordinario; sus hijos —que estaban chiquitos—, sobre todo Lucho, eran mi familia, ése era mi hogar, ella sabía hacer eso, entonces la relación de amistad era entrañabilísima, Guillermina daba aliento a todo lo que uno hacía y era un manantial que no cesaba, maravillosa”. En la mesa —comenta Barclay— se hablaba de política, por supuesto, y aunque había diferencias, “todos éramos de la misma ideología”.

Durante la estancia de Guillermo en Europa mantuvieron una relación epistolar: “Con quien más compartía Guillermina era con los jóvenes, ella era una visionaria que sabía ver quién tenía cualidades para desarrollar y nos apoyaba... Tengo una serie de cartas enviadas por ella, maravillosas; estaba al tanto de lo que yo hacía por allá”.

Quien alguna vez fuera considerado por la crítica especializada como el mejor escenógrafo y diseñador teatral, afirma: “todo el tiempo que trabajamos juntos [Guillermina y yo] hicimos varias cosas muy importantes, se trabajaba de manera integral, desde la primera idea se dialogaba cuál era el tema, cómo se podía resolver, cuál sería la música, por qué esto o aquello. Para mí fueron conversaciones memorables”.

El pasado nacionalista de la danza mexicana había quedado atrás, “lo veía como lo que era, como el pasado, con todo lo bueno y lo malo, y se supo desprender”. Guillermina Bravo evolucionó hacia una nueva danza a la que ella designó “contemporánea” para diferenciarla de la moderna nacionalista. “No se quedó en la idea de la danza mexicana”, la cual contó con ejemplos extraordinarios, como *El demagogo* (1956), con música de Béla Bartók y diseños de Xavier Lavalle, “realizada dentro del realismo socialista; ella pudo moverse hacia la danza-danza, no quedarse en la danza que cuenta, sino moverse hacia la danza que hace sentir al espectador”.

Una de las primeras obras que Guillermo Barclay trabajó como diseñador con la Bravo, de las que guarda memoria, fue *Apuntes para una danza fúnebre* (1968), con música de Mahler, y recuerda que, como siempre, se laboraba en condiciones difíciles: en el piso del estudio, donde se tomaban las clases y se ensayaba, “como no podíamos echar resistol, ni pintura, ni nada, todas las noches tendía un plástico para construir la ferma que simulaba una especie de pared cubierta de lo que ahora se llaman grafitis”.

¹² Entre 1964 y 1966 el diseñador se fue a estudiar a la Universidad del Teatro de las Naciones de la UNESCO, apoyado por la Universidad Veracruzana y la embajada francesa.

En ese mismo año, a Guillermina Bravo le encargaron una pieza coreográfica para presentarla en la Olimpiada Cultural, y decidió retomar el juego de pelota prehispánico; hablamos de la memorable pieza *Juego de pelota*.

Para el vestuario me basé en las imágenes que existen de terracota [sic]. Resulta que para el ensayo pregeneral llegó el vestuario y era un horror, confeccionado en hule espuma muy grueso, los bailarines parecían astronautas, no se les veía el cuerpo. Guillermina —lívida— me veía, y le dije: “mira Guillermina, yo no sé qué pienses, pero ese vestuario se va a la basura. Van a salir con unos leotardos con un cordón enrollado en la cintura, y te prometo que después van a tener un buen vestuario”.

Para el estreno en Bellas Artes la solución fue ésa, pero siguió trabajando con la idea de la terracota, hasta que se le ocurrió solucionar el problema con prendas tejidas a gancho con cordones hechos de medias elásticas; esta “locura” la resolvió buscando el material en una fábrica donde compró medias de desecho, las cuales cortó para hacer las madejas y tejer con ellas. “Lo que hice fue trabajar con texturas”.

Como diseñador de vestuario con larga experiencia, hoy comenta:

El cuerpo del bailarín no se puede cubrir. Siempre he procurado resaltar los cuerpos para permitir que sean observados, pero además hay que buscar que el diseño amplíe el movimiento sin estorbarles, para que los bailarines se muevan libremente, de lo contrario el diseño no funciona... hasta la fecha, el vestuario está impecable por lo resistente y lavable que resultó.

Otra obra que trabajó para Guillermina Bravo¹³ fue *Homenaje a Cervantes* (1972), con música de Juan Sebastián Bach y Lukas Foss, que se realizó para el segundo Festival Cervantino de Guanajuato, basada en la célebre pieza de *El Quijote*.

Ella enfocó de manera magistral la locura del personaje. Eso mismo había que crear visualmente y era muy difícil, por eso digo que Ballet Nacional fue importantísimo para mi carrera, por las posibilidades que tuve de experimentar. Por ejemplo, ahí use acrílico por primera vez, material que en esa época no se utilizaba. Guillermina estaba ávida de descubrir cosas, lo que me permitió crear elementos novedosos. Descubrir juntos, cada quien en su trabajo; así se iban creando nuevas cosas.

La jaula que rodeaba a Cervantes estaba montada en varas de metal cromado y acrílico, y adentro estaba Luis Fandiño.

El coro lo hice con mallas azules y unas rayas degradadas que permitían que al mover el cuerpo, ya fueran piernas o brazos, se prolongara el movimiento, las rayas además dejaban ver el diseño del movimiento que la coreógrafa hizo para el bailarín. *Homenaje a Cervantes* fue todo un éxito. Con su enorme talento y vitalidad, a Guillermina no había montaña que se le pusiera enfrente.

¹³ En 1968, Guillermina Bravo y Guillermo Barclay también trabajaron *Apuntes para una marcha fúnebre*, con música de Gustav Mahler. *Los magos*, también con música de Mahler, y *Acto de amor*, con música de Vivaldi, fueron creadas en colaboración en 1969. En 1970 trabajaron *Melodrama para dos hombres y una mujer*, con música de Penderecki; y en 1971, *Interacción y recomienzo*, nuevamente con música de Mahler.

Estudio núm. 4. Lamento para un suceso trágico (1975), Antonia Quiroz y Orlando Scheker. Música: popular andaluza *Tres saetas*; escenografía y vestuario: Guillermo Barclay.
Foto: Christa Cowrie.
Colección: Cenidi
Danza José Limón.



Guillermina quería alcanzar la depuración del movimiento; lo importante era la construcción que efectuaba con el objetivo de que el bailarín pudiera dar lo que ella quería que diera, con la intención que ella quería darle. “Arquitecta, constructora con los cuerpos”. Lo esencial no era la anécdota, sino que el movimiento del cuerpo en el espacio produjera emociones. El fin era encontrar el sentimiento que causaba el movimiento en el espectador a través de los cuerpos de los bailarines. “Yo aportaba a la imagen con la iluminación, el vestuario, la escenografía, pero siempre en esa corriente”.

Barclay asistía diario, desde los primeros ensayos, desde que la Bravo empezaba a diseñar el movimiento, siempre en un trabajo conjunto entre coreógrafa, bailarines y diseñador, resolviendo las necesidades de la danza y las ideas escénicas. Recuerda que las coreografías bien recibidas por la crítica y por el público eran aquellas obras donde se lograban conjuntar esfuerzos de manera integral. “Guillermina construyó un

laboratorio donde todos trabajábamos para un fin común”. El último trabajo que tenemos registrado con diseños de Barclay para el Ballet Nacional de esa época es el *Estudio núm. 4. Lamento para un suceso trágico* (1975), con música popular andaluza.

“Ella era un ser muy completo, como artista estaba metida en todo y sabía de todo; sabía música y estaba al tanto de cómo usar exactamente la música de un compositor consagrado. Me acuerdo que el gordo Alcaraz¹⁴ le hizo la mezcla para una danza y ella discutía la manera de utilizar ciertas notas, por ejemplo...”. Mujer de disciplina férrea.

Un factor común de la relación de prácticamente todos los allegados a Guillermina Bravo eran las reuniones en las que se discutía, además de los proyectos en ciernes, sobre cultura, arte y política del país y del mundo. El Café París —en la calle de Filomeno Mata— fue en una época el centro de reunión, después de la clase, a las doce o doce y media, al que acudían intelectuales de todo tipo, músicos, historiadores, filósofos, pintores; llegaban poco a poco a la mesa de Ballet Nacional. Entre ellos estaban Rafael Elizondo, Mario Lavista, Rafael Sánchez Alvarado, Luis Rivero, Lin Durán, de pronto caía por ahí Raquel Tibol, y todos intercambiaban ideas.

Era una extraordinaria lectora, recuerdo cuando llegó a comentar *Rayuela*, de Julio Cortázar; se hablaba de la última publicación de Octavio Paz o de una película recién vista, siempre estábamos

¹⁴ Guillermo Barclay se refiere al músico José Antonio Alcaraz.

retroalimentándonos de las ideas de los demás. El museógrafo Mario Vázquez, que en algún momento fue también bailarín de Ballet Nacional, nunca faltaba. Íbamos diario, diario, nadie nos obligaba, lo hacíamos porque queríamos. La gente que iba al Café París llegaba fácilmente, en camión o en lo que fuera, cosa que ya no pasa más en esta ciudad. La mamá de Mario Kuri andaba siempre por ahí, nos hacía fiestas en su casa, ¡era un ambiente tan vivo!

Los bailarines también participaban: “Eran buenos bailarines no sólo porque bailaran bien, sino porque también había seso”. Guillermo piensa que fue muy importante lo que Bravo hizo con todos ellos, pues de alguna u otra manera los formó. “Siempre al día, ella capitaneaba”.

Se trataba de un grupo por el que circulaba información y conocimientos. “Era una matriarca que dominaba y protegía”. Les acercaba lecturas o música; gracias a ella, Barclay comenta que conoció a músicos como Stockhausen. Creó un manantial del que todos abrevaban, “todo el que podía aportar lo depositaba ahí, en el grupo, y los que recibíamos, asimilábamos”.

Propiciaba las discusiones acerca de cada ballet próximo a estrenarse, había sesiones de crítica, de autocrítica y nuevamente de crítica, cada trabajo era examinado por todos, “uno tenía que defenderlos, ella nos enseñó a ser críticos, a saber escuchar, y si no estábamos de acuerdo sabíamos decir por qué no. No era un monólogo, era un diálogo permanente donde el motor era ella”.

Acerca del estudio donde Barclay trabajó como uno más de los miembros del Nacional, recuerda: “El estudio de Héroes del 57 tenía algo muy especial, estaba lleno de energía y uno como que se cargaba ahí. Fuera, como siempre, había enemistades y envidias, había muchas zancadillas, pero ella era una amazona, luchaba contra todo y ganaba. Esos años fueron extraordinarios”.

Luego —no sabe por qué— le empezaron a decir que yo diseñaba como Christian Dior, que ya no tenía que llamarme, que mis diseños eran como de desfile de modas. Le metieron esas cosas en la cabeza, empezó a llamar a otras gentes, además hubo un distanciamiento porque yo no quise que se cometiera una injusticia con un bailarín, y ahí fue donde hubo una escisión.

Barclay siguió trabajando con Luis Fandiño, más adelante el Ballet Nacional se trasladó a Querétaro, y Guillermo se fue a Xalapa a cumplir con una más de sus responsabilidades a favor del teatro de esa, su ciudad. “Ella quería emprender el proyecto en Veracruz, pero no tuvo respuesta, y sí la obtuvo del gobierno de Querétaro; su objetivo vital era construir la escuela para formar bailarines”. En Querétaro, Guillermina Bravo ya no hizo mucha más coreografía.

Se concentró en la labor de formar bailarines con la técnica Graham, base en la que ella creyó siempre, pero no despreciaba otras herramientas, otras disciplinas, incluso le impartían al grupo clases de barra de ballet. No ignoraba lo que otras técnicas podían aportar al cuerpo, “lo que pasa es que ella creía en las bondades de la técnica Graham... pero Guillermina no lo usaba como una cosa ortodoxa, contrataba maestros de la ciudad de México y de Estados Unidos que no eran de Graham”.

Ya estando en Querétaro, Guillermo Barclay trabajó con Jaime Blanc en *Macbeth*, y recuerda un proyecto que a su juicio fue un “horror colectivo, una cosa espantosa”: una danza sobre

Nezahualcóyotl. Estaba a cargo de cuatro coreógrafos, entre los cuales no se encontraba Guillermina. Ella, que era una mujer muy fuerte, comentaba los avances, los cuestionaba, les cambiaba cosas.

Los coreógrafos estaban confundidos e indecisos, total, metió las manos en las cuatro coreografías. A mí me pedía cosas que no podían ser. Por ejemplo, me dijo que quería que los bailarines fueran vestidos de frac, y yo le decía que el gobierno del Estado de México era el que pedía la coreografía, y yo no iba a hacer el ridículo poniéndolos en frac, pues el guion no lo requería.

La coreografía debía basarse en el libro de José Luis Martínez sobre las distintas etapas de la vida de Nezahualcóyotl. “Si lo justificas, o lo trasladas a la época actual, bueno..., de lo contrario, eso no lo puedo hacer... Total, fue un desastre”.

Barclay, que ha trabajado para distintos dramaturgos y ha sido amigo de poetas, como José Emilio Pacheco, reconoce que en la danza hay gente muy respetable, “por ejemplo Josefina



Lavalle, a quien quise mucho; yo las conocí a todas y a todas las quise mucho,¹⁵ ...me asombro y me admiro de que todos los días tengan la disciplina para hacer de su cuerpo un instrumento para transmitir emociones”.

Próxima a terminar la entrevista, Guillermo Barclay nos dice: “Guillermina fue una mujer aguerrida, tremenda, un monstruo, en el mejor sentido, un producto tan cacareado —pero en su caso cierto— de la Revolución Mexicana, y así lo fue hasta su muerte”.

Materiales de consulta

- Entrevista con Guillermo Barclay, realizada por Elizabeth Cámara, 25 de marzo de 2014.
- Dolores Ponce, *Cuadernos de Danza* núm. 34, 1998.
- Notas elaboradas por Antonia Quiroz sobre la obra coreográfica de Guillermina Bravo.



Página anterior: *Juego de pelota* (1968), Miguel Ángel Añorve, Jaime Blanc, José Mata y la compañía. Música: Rafael Elizondo; escenografía y vestuario: Guillermo Barclay. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.

▲ *Homenaje a Cervantes* (1972), Jaime Blanc y José Luis Hernández. Música: J. Sebastián Bach y Lukas Foss; vestuario: Guillermo Barclay. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Página siguiente: Jaime Blanc en *Sol de viento*. Coreografía: Rossana Filomarino. México, 1995. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.

¹⁵ Guillermo Barclay trabajó con Amalia Hernández y con Nellie Happee. Con Pilar Rioja ha trabajado durante treinta años como diseñador, y lo ha hecho gracias a la experiencia con Ballet Nacional.



JAIME BLANC:

Guillermina Bravo, maestra, amiga y cómplice

Fidel Romero Altamirano

P

ASÉ MUCHOS AÑOS AL LADO DE GUILLERMINA BRAVO EN BALLET NACIONAL, y desde la primera vez que la vi impartiendo clase pensé “esa mujer, qué interesante”. Me pareció una persona muy frágil, y con el tiempo me di cuenta de que de frágil no tenía nada, ésa fue la primera impresión que tuve de ella; en ese entonces yo estaba “estudiando para actuación”, no conocía nada de danza. En el Ballet Nacional de entonces estaban la maestra Antonia, Miguel, Federico, gente mucho más joven que Guillermina; con el tiempo, ya cuando bailé sus obras, descubrí que esa apariencia de fragilidad la tenía porque era muy delgadita, pero en realidad tenía un carácter muy fuerte, aunque era muy amigable, una persona muy entrañable.

Como maestra de coreografía ella nunca daba las clases, pero yo aprendí mucho de ver cómo componía, a mí siempre me gustó verla durante esa actividad, incluso aprendí más cuando dejó de bailar sus obras y recompuso, por ejemplo, *Constelaciones y danzantes*. Nunca será lo mismo estar dentro de la obra que estar fuera, pero ella aceptaba sugerencias, era muy generosa en ese aspecto, a veces te hacía caso y a veces no, pero permitía que la gente opinara. Una de las virtudes que tuvo Ballet Nacional fue que cuando se presentaba una obra había un grupo de notables que la veían por primera vez y se hacía una sesión de crítica, empezando por ella, y se discutía mucho. Alguien decía: “Yo creo que el ritmo es correcto; es demasiado larga; la música está de más; es un muestrario de movimientos; no hay desarrollo o sí hay desarrollo”, y eso era muy interesante porque todos aprendíamos de las sugerencias de músicos, pintores, directores de teatro, que iban a las presentaciones de obras de cada uno de nosotros.

Donde ella rompió la estructura coreográfica a la que estábamos acostumbrados fue en una pieza que yo considero su obra maestra, *Epicentro*, ahí simplificó la coreografía de una manera muy evidente en dos coros, tal como lo había hecho antes en *El Quijote*, y poco a poco nos iba integrando. El coro salía del núcleo generador, que era el bailarín principal; por un lado estaban los humanos y por otro los animales, y la mezcla de ambos conducía a una especie de ritual primitivo del cual surgía el amor, la sexualidad; es una obra muy hermosa.

Mi carrera como coreógrafo comenzó ayudándola con la grabadora, a mí me gustaba mucho ver sus ensayos de composición, ella me indicaba: “Pon tal parte de la música”, yo me sabía la música muy bien y la programaba mientras ella componía. La primera obra que la vi componer de principio a fin fue *Interacción y recomienzo* —por supuesto, yo no la bailaba—, con música de Mahler; ella componía esta coreografía con Miguel Añorve y Jesús Romero, y era muy interesante porque Guillermina decía que estaba basada en ciertas pinturas de Blake y en una cosmovisión de la lucha del bien contra el mal, y llevaba la pieza —de un modo muy sospechoso, pero también muy agradable— hacia el coro griego, hacia la tragedia griega, con una resolución espléndida. Me gustaba mucho cómo utilizaba la música con esos cuerpos maravillosos que tenían estos dos bailarines; en cuanto al coro, es algo que la obsesionaba mucho “¿de qué manera se utiliza el coro?”, creo que es una de las constantes en su obra, con excepción, por supuesto, de los solos; sus pláticas giraban en torno al coro: de qué forma apoyaba o no apoyaba, cómo era cómplice de la acción o resolvía la acción.

Yo aprendí mucho porque esto se relacionaba íntimamente con su conocimiento musical, ella nos decía constantemente que la técnica Graham tiene esta noción de desarrollo implícita en sus fundamentos, por eso es tan amplia y tiene todas estas secuencias maravillosas. Aprendí mucho de las pláticas en el Café París, a donde íbamos después del ensayo con Luis Fandiño, yo de metiche por supuesto, él era muy preguntón, cuestionaba muchas cosas e impugnaba otras, y a ella le gustaba que le preguntara para rebatir y debatir. Su gran virtud era discutir, dialogar, porque a partir de eso nos enseñaba.

Las pláticas en el Café París eran muy casuales, las que me tocaron a mí eran el remanente de aquellas reuniones de poetas, artistas, periodistas y músicos que iban a tomar el café, muchos eran amigos de ella y se discutían asuntos importantes para el arte; a veces, cuando yo le preguntaba algo, hacía una llamada y decía: “Oye, fulano, explícale a este muchachito qué es una fuga”.

Como maestra de técnica la sufríamos muchísimo porque ella insistía en que salieran las cosas perfectas, y en ocasiones no pasábamos del piso. La clase se dividía en tres partes: piso, centro y diagonal, y era tan minuciosa que a veces no salíamos de los rebotes, y repetíamos y repetíamos hasta que por fin lográbamos hacer lo que ella quería. Es importante hacer notar que tomaba como base la técnica Graham para desarrollar su manera particular de coreografiar, pero no utilizaba la técnica tal como la planteó Martha Graham, sino sólo lo que necesitaba, además, uno entrena a un bailarín para que baile del modo en que uno quiera, y ella no quería que bailáramos las obras de Martha Graham sino su obra. Impuso formas ligeramente o bastante diferentes de lo que podía impartir originalmente un maestro de Nueva York, estos maestros que venían con mucha frecuencia y nos daban una visión de la técnica, porque venían directamente de la basílica, pero nosotros la tomábamos y se reorganizaba según el modo en que la maestra lo quería.

A Guillermina la caracterizaba su extrema habilidad para lograr que todos hiciéramos lo que se necesitaba dentro del grupo, nos escuchaba a todos, nos preguntaba o hacía que uno pre-



Jaime Blanc. México, 2005. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.

guntara acerca de las coreografías o de los bailarines, indagaba qué pensábamos de los demás integrantes del grupo, entonces tenía una idea general sobre lo que estaba pasando, y a partir de ahí actuaba y tomaba sus decisiones.

Nuestra relación como coreógrafa-bailarín era muy buena, yo era muy necio y ella muy terca, creo que todos los bailarines de ese periodo fuimos muy necios con ella, que era muy rigurosa, pero permitía que los bailarines hicieran propuestas y las tomaba en cuenta. Su método de composición era el siguiente: al terminar la clase, después de la diagonal, nos ponía la secuencia de movimientos que iba a utilizar; era muy curioso, porque uno tenía que leerle el pensamiento, por ejemplo, en una diagonal pedía: “Mueve los brazos a la derecha, en quinta, y luego pasas por el frente”, y la siguiente diagonal se debía repetir por el otro lado. Te regañaba porque no colocabas los brazos hacia abajo y a la izquierda, es decir, su mente estaba trabajando mientras hacíamos los movimientos que ella quería, iba corrigiendo al momento; con esto quiero decir que era necesario estar muy alerta y entender su procedimiento, lo cual de repente causaba conflictos porque le decíamos: “Es que indicaste tal cosa”, y ella ni siquiera te

repelaba, ordenaba: “Haz esto, hazlo, no hay duda”, era muy categórica. Siempre hacía mucho hincapié sobre tu disciplina como bailarín, estaba al pendiente de la forma en que ejecutabas sus técnicas, y siempre hacía referencias, cuando te ponía una obra decía: “Esto es como tal cosa en la técnica, entonces tienes que hacerlo, ¿que no lo aprendiste nunca? Regresa a la clase de las nueve”; la clase de las nueve era la de principiantes, y era su forma de puntualizar que no tenías tal mecanismo, o la colocación de la espalda, o un ataque pélvico correcto.

La primera obra que montó conmigo sin ser suplente —porque yo entré al grupo supliendo a un bailarín que se había ido— fue *Homenaje a Cervantes*; recuerdo que recibimos un pequeño pago, a mí se me hizo fácil irme a Acapulco y falté a un ensayo, cuando regresé por poco me saca de la obra, me regañó, me dijo las cosas más terribles que te pueda decir alguien sobre tu persona, tu disciplina, tu ser artístico. Esa situación fue muy dolorosa para mí porque no entendía aún la pasión y la disciplina que se necesitan para ser realmente un bailarín, pero estaba empezando y era muy soberbio de mi parte no ir a un ensayo.

Pasé toda una vida con Guillermina, fuimos cómplices en muchas cosas, viajamos juntos a Bali, junto con el maestro Federico Castro, y también estuvimos en Tokio. Su capacidad de asombro siempre fue maravillosa, a mí me la contagiaba muchísimo, te hacía notar objetos o situaciones que pasabas por alto: “Ya viste tal escultura” o “Ya viste cómo se mueven los bailarines del centro”, le gustaba que estuviéramos informados para no pasar por “burros”, porque existe el prejuicio de que los bailarines no sabemos pensar.

Cuando montó *Danza para un efebo* conmigo fue realmente un trabajo de investigación mutuo, porque yo tenía mucha facilidad para trabajar en el piso y para captar la música, que me gustaba muchísimo desde antes; fue una experiencia muy hermosa, había ciertos movimientos que se le quedaban a ella en el cuerpo y los iba estructurando en las danzas de un modo diferente; en *Danza para un efebo* encontró un movimiento que después utilizó en otras danzas, ése es un recuerdo muy agradable.

Cuando llegué a Ballet Nacional acababa de “tronar” en arquitectura, llegué hasta cuarto año y “troné”, porque quería descubrir el teatro. Una actriz, Martha Verduzco, acababa de regresar al país luego de estudiar con Eugenio Barba la técnica Grotowski, la cual trajo a México, y por una mera casualidad fui a uno de sus ensayos. Resultó que necesitaban a un actor, yo no tenía ni la más remota idea de lo que era actuar, es más, me moría de nervios de pisar un escenario, aunque no hubiera gente, pues yo era tartamudo, entonces Martha me enseñó muchas cosas al respecto, pero ella quería hacer la técnica Grotowski de un modo diferente; nos fuimos a tomar clases de danza con Raúl Flores Canelo en el Teatro del Seguro Social, el Teatro Hidalgo, de ahí ella decidió que nos fuéramos a la Calle del 57, dos cuerdas adelante, para tomar clases en Ballet Nacional, ahí descubrí la danza y dije: “¡Ay Dios!, ¿qué es esto?”, entonces me interesó mucho y me inscribí al colegio, el grupo de teatro finalmente se deshizo y me quedé haciendo danza, mis primeros maestros fueron Miguel Añorve y Antonia Quiroz.

Puede sonar un poco pedante, pero a mí se me dio la técnica, la danza y el movimiento se me revelaron de pronto al ver cómo se hacían las danzas; creo que por mis antecedentes en la arquitectura, el diseño del espacio y el gusto por la música, me pareció muy atractivo y ahí me quedé. A causa de la partida de un bailarín quedó incompleta una obra de Guillermina titulada *Juego de pelota*, entonces ella me pidió que bailara una parte que era realmente muy pequeñita, yo salía cargando a Federico Castro, hacía dos o tres pasitos, y ya. La obra era muy corta, y desde ese momento comencé a suplir obras de Luis Fandiño y siempre tuve interés en hacer coreografía, eso fue lo que me mantuvo ahí, el gusto por bailar y hacer coreografía; mucho después comencé a interesarme por las cuestiones del foro, que es muy atractivo, y de repente me convertí en “el ajonjolí de todos los moles”.

La primera obra que bailé fue *Juego de pelota*, luego *Homenaje a Cervantes*, que resultó una experiencia muy hermosa porque se utilizó música de Bach y de Lukas Foss, Guillermina componía con la partitura original de Bach y después Foss desestructuraba esa partitura para hacer su propia versión; en la obra estaba el coro de la realidad y el coro de la fantasía, yo era parte del coro de la realidad, con música de Bach, mientras que el coro de la fantasía tenía música de Lukas Foss, pero lo hermoso era ver el trabajo de Luis Fandiño en el personaje de El Quijote, era realmente extraordinario, yo bailé casi todas sus obras, con excepción de *El llamado*.

La constante en la situación política y económica de Ballet Nacional fue la falta de constancia, por eso le decíamos *la Bruja* a Guillermina, porque siempre se las arreglaba para sacar adelante al grupo para que tuviéramos con qué comer; el Ballet Nacional comenzó a recibir subsidio mucho después de que yo entré a la compañía y fue gracias a la labor de Guillermina ante las autoridades, hasta que consiguió que poco a poco se le otorgara un dinero a la agrupación, porque antes pagaban por función, pero ella siempre se encargaba de que tuviéramos dinero para comer.

La transición a Querétaro la viví muy gustoso, varios ya estábamos hartos de la ciudad de México y para mí fue muy grato iniciar algo nuevo, pero lo fue más para Guillermina, a quien le gustaba mucho iniciar cosas. Esa etapa fue maravillosa, encantadora, suena muy cursi decir “encantadora”, aunque consistió en picar piedra, hacer que la gente viniera; para ello invitamos a los alumnos más avanzados de la ciudad de México y de los estados cercanos a venir a estudiar a Querétaro, la primera generación fue muy buena, la siguiente no tanto, y después poco a poco fue subiendo el nivel hasta que llegó un momento de esplendor muy agradable; hubo varias generaciones de alumnos excelentes porque se impartían clases para formar maestros, de repente



De pastores y rebaños
(1985), coreografía de
Jaime Blanc; Victoria
Camero y la compañía.
Música: Ígor Stravinski;
escenografía y vestua-
rio: José de Santiago y
Serge Nicole.
Foto: Christa Cowrie.
Colección: Cenidi
Danza José Limón.

todo esto se convirtió en un hervidero de bailarines, de maestros, fue muy “padre” que de pronto cuajara el proyecto de Querétaro.

Cuando la maestra Guillermina decidió terminar con Ballet Nacional por las razones que ella expuso, yo ya no tenía nada que hacer aquí y busqué otro lugar donde continuar. Primero me quedé tratando de armar mi compañía, nos fue bastante bien con las dos primeras obras, pero caí gravemente enfermo y estuve casi un año en el hospital; cuando me recuperé ya no tenía a dónde ir, entonces me ofrecieron trabajo en Monterrey y me fui para allá.

La desintegración de Ballet Nacional fue una decisión que tomó la maestra Bravo porque artísticamente ya no había resultados favorables para el grupo, había demasiadas querellas internas, no se pudo consolidar la tradición a causa de la oposición de las nuevas tendencias que planteaba un coreógrafo y algunos bailarines, entonces la situación se volvió muy incómoda entre los bailarines y los coreógrafos, y Guillermina ya no quería saber nada de eso, además, el resultado artístico era pobre en general. Todos fuimos muy soberbios, ésa fue la verdadera razón, tanto los que estaban a favor como los que estaban en contra de sus intereses artísticos, de cómo se debería llevar el colegio, todos queríamos tener la razón, fue una relación que se convirtió en algo muy peligroso y lo mejor era cortar por lo sano.

Guillermina Bravo y el Ballet Nacional representan para México el inicio de una danza con principios, con rigurosidad, y especialmente con una técnica para sacar adelante a los bailarines. Cuando entré al Ballet Nacional se criticaba mucho que recurriamos a una técnica extranjera, y

se afirmaba que eso no podía ser, que se requería una técnica mexicana, pero no había tal técnica, existía algo que Waldeen decía que era una técnica mexicana, pero no un entrenamiento real. La gente iba con nosotros porque aplicábamos esa técnica extranjera —prohibida—, pero que te mantenía como un buen bailarín; paradójicamente, pasó el tiempo y sigue sin haber una técnica mexicana, nadie tuvo el coraje de decir: “Ésta es la técnica con la que nos vamos a formar los que no queremos utilizar la técnica Graham”. Después vinieron otras generaciones que optaron por técnicas como la Limón, la Nikolais, etcétera, que aportaron al desarrollo de la danza en México, pero el principio de un entrenamiento sólido para sacar adelante las obras y básicamente a los bailarines fue el Ballet Nacional, y ésa fue la gran virtud de Guillermina. De hecho, el Colegio Nacional de Danza Contemporánea se creó para profesionalizar la enseñanza de la danza, no hacer sólo cursitos sino algo profesional, los coreógrafos saben que en menos de siete u ocho años no se forma a un bailarín.

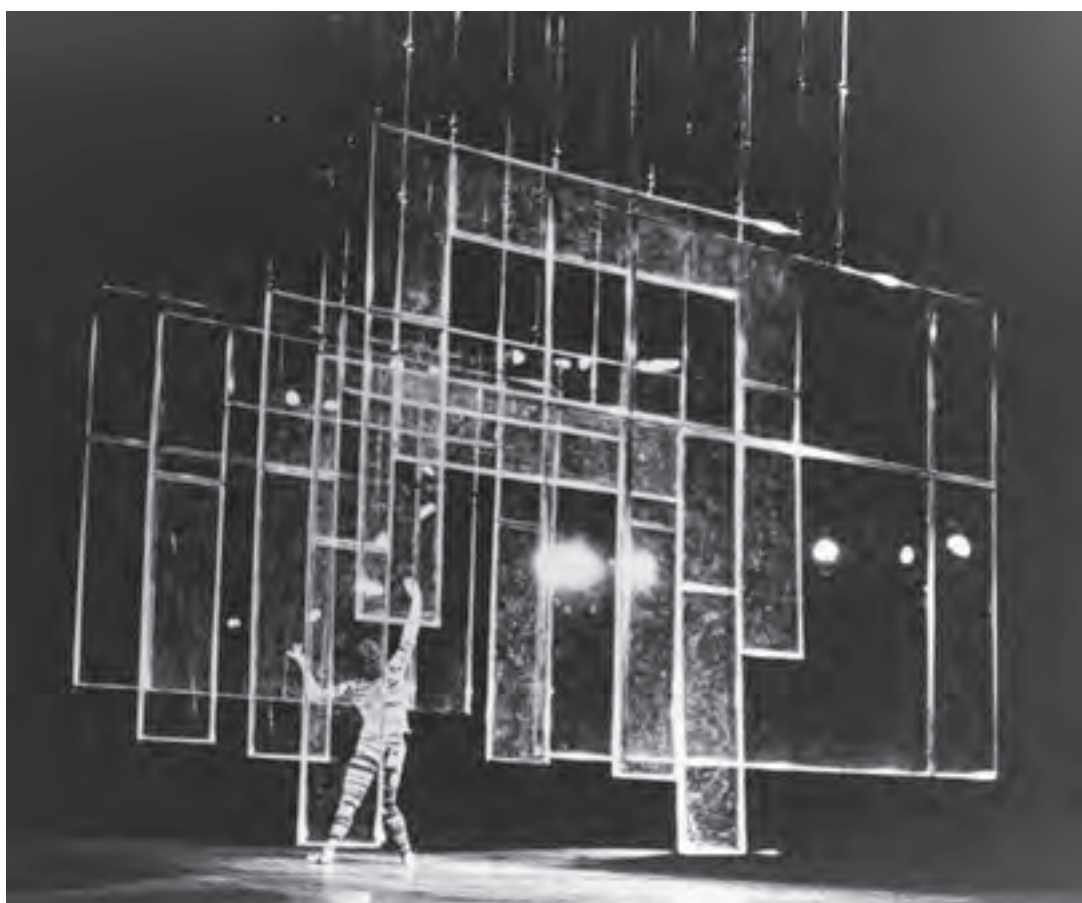
Guillermina adoptó una variación de la técnica Graham y nos la dio a todos nosotros, logró que se respetara la danza contemporánea para beneficio de todos los que intervienen en esta disciplina, convirtió al Ballet Nacional en la compañía más importante de Latinoamérica en las décadas de los ochenta y parte de los noventa; y logró que el público se olvidara del nacionalismo y entendiera que la danza es universal, que había otra forma de utilizar la música que no era necesariamente nacionalista.

Para mí, Guillermina fue una amiga, por momentos una cómplice, pero sobre todo una maestra generosa con su conocimiento, si yo le planteaba algún problema coreográfico, me decía: “Yo te sugiero esto, o puedes hacer esto otro, o ten cuidado con estas situaciones, si tienes un nudo, no te quedes en el nudo, si no tienes ritmo en tu obra, piensa por qué sucede eso”, su enseñanza abarcaba todos los niveles de vida; en una de sus frases favoritas, afirmaba: “Eres bailarín las veinticuatro horas del día”, o sea, no puedes salir del salón o del escenario y dejar de ser bailarín. Ella aseguraba estar en contra del culto a la personalidad, sin embargo era una gran personalidad, muy fuerte, y uno tenía que estar siempre resistiendo sus embates hacia el trabajo como coreógrafo o como bailarín, uno debía estar siempre muy alerta, eso me ayudó a terminar de formar mi ser artístico. Aunque muchas veces estuvimos en desacuerdo sobre cuestiones artísticas, ella respetaba el que yo diera pruebas consistentes de que hacía lo correcto porque había razones artísticas claras en la obra; cuando ella recibía esa información decía: “Ok, lo presentamos”; al menos conmigo, ella tomó muchos riesgos, y eso siempre se lo agradeceré, porque yo fui muy prolífico como coreógrafo en Ballet Nacional. Una de las obras mías con la que más se arriesgó fue *Arquetipo*, con música de Kagel; recuerdo que al terminar la pieza, la mitad del público aplaudía a rabiar y la otra mitad chiflaba, yo estaba aterrorizado y ella me dijo: “Eso es muy bueno, Jaime”. Siempre permitió que se presentaran obras mías.

Ballet Nacional es mi cuna como artista, mi desarrollo, mi infancia, mi adolescencia, hasta mi madurez. Me gustaría decirle: “¿Cuándo platicamos?” Era riquísimo platicar con ella, era una gran conversadora, platicar con ella era sabroso, como comer mole oaxaqueño, a mí me hizo platicador, parlanchín, ella tenía la capacidad de hacer hablar a los demás. Eso le diría: “Guillermina, vamos a platicar”.



Homenaje a Cervantes (1972), Jaime Blanc. Foto: Armando Arias, cortesía del Centro Nacional de Danza Contemporánea.



▲ *Homenaje a Cervantes*. Foto: cortesía del Centro Nacional de Danza Contemporánea.

Página siguiente: *La vida genera danza* (Los constructores) (1989), coreografía de Federico Castro; Eva Pardavé. Música: Antonio Russek; escenografía y vestuario: Jarmila Maserova. Colección: Cenidi Danza José Limón.



MUJER DE CARÁCTER e inteligencia. Manantial y tronco de la danza: Federico Castro¹⁶

Margarita Tortajada Quiroz

L

LEGUÉ AL BALLET NACIONAL DE MÉXICO (BNM) POR CASUALIDAD. Yo tenía muchas ganas de bailar, o ser cirquero o payaso, y un día, unas amistades cercanas me dijeron: “Vamos a ver bailar a un grupo que se llama Ballet Nacional”. Y fui. Era una función en su teatro-estudio en la Calle del 57. Me acuerdo muy bien que vi *Danza de desheredados* y *En la boda*, de Waldeen, y una danza de Chepina Lavallo. Dije: “Esto es lo que yo quiero bailar. Esto es”. Eso sucedió en 1950.

De inmediato quise entrar a tomar clases en BN. No había. Sólo daban dos a la semana, un maestro que fue muy buen bailarín, Carlos Gaona. Pero las clases eran ajenas a lo que hacían en la parte alta, donde estaba el salón de la compañía. Entonces eran muy pocos bailarines. BN fue el primer grupo independiente en México porque se separó de la Academia de la Danza Mexicana (ADM), perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Se salieron Chepina (Josefina Lavallo), Guillermina Bravo, que eran las directoras del BN, Lin Durán, Áurea Turner, Eva Robledo, Antonio de la Torre y Enrique Martínez. Cuando yo entré ya estaban Raúl Flores Canelo, Guillermo Palomares, Armando Chavarri y Consuelo Vázquez. Eran la segunda generación. Otro muchacho y yo fuimos la tercera generación.

Tomaba clase dos veces a la semana, pero el BN se iba de gira constantemente para ofrecer funciones en la provincia, porque tenían una conexión

¹⁶ Entrevistas realizadas por Margarita Tortajada a Federico Castro, México, 5 de mayo y 8 de junio de 2014.

con la Comisión Nacional del Agua. Aunque no había clases regulares, estuve con ellos unos cinco o seis meses; me sentía muy mal porque no avanzaba y estaba muy cansado. Así que entré a la Normal (Escuela Normal de Maestros) a los diecisiete años de edad; cuando ahí propusieron crear un ateneo yo sugerí danza. “¿Danza? Pues tú dala.” “No sé más que lo que aprendí.” Pues sí. Se llenó de gente, iban como sesenta personas, y fui por mi amigo del BN y le pedí: “Tú organiza esto.” “Pero, no me puedo encargar”, me contestó, y le dije: “Tú eres el director y yo también”. Y así funcionó (esa agrupación después adoptó el nombre de Grupo Mexicano de Danza).

Empecé a ir a BN con mucha frecuencia y les pedí entrar a la compañía. Me dijeron que cuando bailara, regresara. Pasó 1951 y en 1952 salí de la Normal y entré a tomar clases con la compañía del BN; me pegaba con Raúl Flores Guerrero, que era escritor, crítico de arte y esposo de Lin (Durán). Estábamos en la cola al hacer clase. Me gustaba también que en BN hubiera una orquesta. La compañía le prestaba un espacio a Salvador Contreras, que dirigía una pequeña orquesta de cámara. A veces también se usaba su música para las coreografías.

Poco a poco me fui quedando en BN. Me enamoré de ellos. A fines del 52, casi 53, empecé a quedarme a las clases y a los ensayos sin tener participación alguna. Hasta que un día Chepina me dijo: “Se fue Óscar Puente y vamos a poner *La maestra rural*. Tú que eres chiquito, puedes hacerlo”. Y bailamos Valentina Castro, Armando Chavarri y yo; Guillermina (Bravo) era la maestra y Enrique (Martínez) era el presidente municipal. Muy bonita esa danza de Chepina, con mensaje social.

Entonces ya me sentí dentro de BN. Guillermina me dijo: “No, hasta que tengas dos o tres danzas puedes salir en los programas”. “Bueno.” Empezaron a ensayar *Recuerdo a Zapata*, obra que ya había visto y me conmovió. Guillermina interpretaba a El diablo y estaba “pesadona”, y sugirió: “Que lo baile Federico. Vamos a ponérselo”, y así fue. Cuando ya lo tenía me dijeron: “Vas a debutar el próximo domingo en La Merced”. Afuera de La Merced pusieron una línea de “estamos trabajando”, como merolicos, “¡Va a entrar BN dentro de veinte minutos!” Nos cambiábamos en un camión de pasajeros alquilado, de línea; con los trajes tapábamos las ventanillas para que se vistieran las mujeres. Teníamos una mesita con dos tocadiscos de setenta y ocho revoluciones que cambiaba Rafael Elizondo; él era el técnico. Ponía un disco y el otro. Ya estaban bailando; cuando yo iba a salir de El diablo pasó un perro, Rafael le dio una patada y tiró la mesa. Se acabó la función. “Pues ya debuté. ¡Ay Guillermina, no pude bailar!” “Pero saliste al público, mi amor”.

Guillermina y yo teníamos una relación muy bonita. Me empecé a sentir como el consentido. Ella me decía: “¿Por qué no vas a mi casa?” “Pues sí voy”, y entablé muy buenas relaciones con su esposo, Carlos Sánchez. Él me invitaba: “Federico, ven a cenar con nosotros dos veces a la semana, tres, no importa”. Platicábamos y Guillermina me arropaba.

Cuando en mi casa supieron que yo bailaba se acabó todo. Mi papá me dijo que me largara, que no quería tener un bailarín y menos un saltimbanqui. Así que me fui después de ese disgusto. Me asiló Rafael Elizondo en su casa, que además tenía de huésped a Carlos Gaona. Así que los tres vivíamos ahí. Entonces empecé a estar más en BN y me nombraron encargado del vestuario.



México, s/f. Foto: cortesía del Centro Nacional de Danza Contemporánea.

Guillermina era para mí algo impresionante. La veía ensayar obras nuevas y reposiciones. Me interesaba mucho hablar con ella. Como me salí tan chico de mi casa me sentía abrigado por ella. Todos los días nos reuníamos en el café ¡Ah qué rico!, de la calle de Tacuba, a platicar; estaban ella, Chepina, Xavier Francis, Lin Durán. Chepina era bellísima y era un encanto, como una madre, y como bailé *Recuerdo a Zapata*, en la que ella hacía el papel de La madre, entonces me sentía muy protegido por ella. Guillermina era mucho más cortante, muy enérgica. Yo la sentía un poco deshumanizada en el trato con algunas personas. Y a veces era amorosísima.

De repente me llamaron de la Normal: “El grupo que formamos se va para Polonia (a participar en el v Festival de la Juventud). ¿No te quieres ir? Tú tienes todas las obras puestas”. “Pues sí, voy a pedir permiso.” Y Guillermina: “Si te vas, te largas”. Voy con Chepina y se lo planteo: “¡Ay Fede!, vete, estás muy jovencito. Tienes veinte años. Vete. Cuando regreses a ver qué pasa”. Y que me voy, por supuesto. Cuando regresé Guillermina no me hablaba. Nada. Pedí que me dejaran tomar clase y Chepina me lo permitió. El esposo de Lin me decía: “Vente Federico, vente. Hasta la cola”. Éramos catorce o dieciséis los que tomábamos clase juntos.

Un día se vuelve a presentar dentro del estudio *Recuerdo a Zapata*, y empezaron a ensayar. Y yo así, con las lágrimas: “No voy a poder bailar *Zapata*, ya me corrieron”. Como tenía que hacer méritos propuse: “Yo me encargo del vestuario”. Un hipócrita de lo peor. “Pues sí”, dijo Guillermina, “me parece muy bien”. Corrí, revisé todas las cosas y vi las mallas de El diablo. Pensé: “Yo le voy a hacer trampa”, que las llevo con mi mamá y que le meto de los lados. Con todo el riesgo del mundo, pero me sabía la danza.

El día de la función, ya estaban listos y que empieza la danza. Guillermina se puso las mallas hasta la mitad; ya todos bailaban en el foro, los campesinos, Zapata, ya le iba a tocar. “Súbeme por favor el cierre.” “¡Ay Guillermina, pues no cierra. No cierra!” “Pues con una aguja.” “No se puede, pero yo me lo sé”. “No, no.” “Yo me lo sé, Guillermina.” “¿De veras?”, y ¡pum! que salgo de Diablo, y me quedé en BN. Y Guillermina me decía: “¡Ay Federico! me salvaste la función, qué bueno. Pero mira nada más, ¿qué fue lo que pasó? Yo no engordé tanto”. Sí estaba gordita, pero no tanto como para no entrar en la malla. Así que me quedé con ese papel. Además ya tenía *La maestra rural*. Luego siguió *Rescoldo*, la obra que nunca se presentó completa porque Miguel Álvarez Acosta (director del INBA en ese momento) dijo que era de comunistas.

Después de muchos años le confesé a Guillermina lo que había hecho con las mallas. “Ay, hijo de tu madre, ¿cómo es posible? Y yo muerta del susto. ¿Cómo es posible que hayas hecho eso?” No todos lo festejaron, pero ya me había quedado.

A mí me gustaba mucho Guillermina como bailarina. Recuerdo que me conmovió en *Danza de desheredados*. También me gustó en un cuarteto que creó Chepina Lavalle: *Concerto* (1952), muy lindo. Guillermina hacía un dueto con Carlos Gaona y Chepina otro con Enrique Martínez. Había un interludio en el que Lin Durán salía como Tiempo, y era la noche, mientras los enamorados estaban juntos. Había dos cupidos también, y todos los trajes eran preciosos, como muñecos de Metepec, diseñados por Juan Soriano. Esas obras las vi como público, cuando iba a las funciones que daban cada semana en el teatro-estudio de la Calle del 57, para sindicatos de varias empresas.

Cuando bailaba, Guillermina era muy intensa, mientras que Chepina era muy brillante y lírica. Guillermina era muy fuerte en el foro; la recuerdo en *Emma Bovary* (1953), pieza también de Chepina. Ahí Guillermina hacía Los sueños, y bailaba bastante bien. Años después Yuriko hizo para BN *Danza para bailarines*, en donde estábamos todos menos Guillermina. Rossana

(Filomarino) bailaba un papel muy importante, pero en 1971 hubo que suplirla, y lo hizo Guillermina. ¡Qué forma de interpretar! Fue lo último que bailó.

Con el tiempo se dedicó más a la organización del grupo, a establecer los contactos con autoridades del INBA y de la provincia. Viajaba buscando gente para integrarla a BN. Además, claro, hacía coreografía. Ésa era su gran pasión: crear y organizar. Seguramente por eso dejó la ADM después de haberla fundado en 1947, y creó BN en 1948. En ese momento dijo que ella tenía su propia línea artística y no quería seguir dentro del medio oficial.

Los siete bailarines del BN original se salieron de la ADM con una mano adelante y otra atrás. BN no tenía nada, sólo las ganas de seguir juntos. Guillermina y Chépina eran las dos directoras, manejaban todo. En realidad, Guillermina siempre estuvo apoyada por alguien: en esa etapa por Chépina, luego por Carlos Gaona, más adelante Luis Fandiño, después Gustavo Estrella, siguió Jaime Blanc, y al final Antonia Quiroz. Yo siempre estuve muy cerca de ella, hablábamos y me preguntaba mi opinión, pero nunca quise ser director. No, yo quiero dar clase, tener un equipo de maestros maravillosos, y hacer coreografía.

Como coreógrafa siempre llevó la delantera ante cualquier creador que haya existido, y generalmente con gran acierto y mucho éxito. También hubo momentos en que sus obras no recibieron una aceptación total, como le sucede a todo el mundo. Ante todo se le puede admirar por su gran generosidad al pedirte y exigirte como bailarín. Con eso te estimulaba y te hacía avanzar. En sus creaciones te hacía sentir retos contigo mismo para lograr lo que ella te pedía como bailarín. Eso te hacía crecer.

Ella componía con los cuerpos; no dictaba ejercicios técnicos sino que señalaba movimientos según su tema. Los bailarines, que tenían que ser buenos ejecutantes, debían hacer las cosas perfectas. Sin embargo, en determinado momento ya no repetías lo que Guillermina te estaba poniendo, sino que lo hacías por ti mismo; se convertía en tu lenguaje. Ella daba la oportunidad de que el intérprete le diera su propio sentido a la obra, mientras no cambiaras lo que ella quería decir.

Considero que se puede llegar a ser coreógrafo luego de acumular conocimientos y lograr una madurez. Eso te lo da la práctica, hacerte del oficio, tener el contacto constante con los bailarines y ver qué posibilidades te dan luego de las propuestas que les presentas. Claro, con gente que quiera trabajar contigo, y en el caso de Guillermina, todos los bailarines querían. La coreografía es como un diálogo: “Yo te propongo y tú lo haces”. Es provocar que ellos interpreten con sus cuerpos los elementos del lenguaje que tú les das. Eso lo aprendí de Guillermina.

Con ella, además, se aprendía mucho sobre el uso del espacio. Era genial en ese sentido. Era muy sabia para manejar grupos. Aprendí mucho de ella, aunque nunca daba explicaciones ni clases, sólo lo hacía.

También era excelente al desarrollar sus temas coreográficos. Ella tenía una gran cultura y era conocedora de muchas materias. Estudió hasta séptimo grado de piano, conocía la música perfectamente y la usaba. Era extraordinaria para trabajar musicalmente las obras. El resultado siempre era el que ella se había propuesto, pues respetaba su tema y sabía qué lenguaje usar para construir su texto.

Sin embargo, nunca dio clase de coreografía (aunque sí conferencias ilustradas). Durante un tiempo, en los años sesenta, tomamos esa clase con Bodil Genkel, muy elemental, pero aprendimos cómo se hacía una frase dancística. Hubo otros que nos dieron cursos, gracias a que Guillermina los invitó. Una fue (Luisa) Josefina Hernández, con el mejor curso de géneros

dramáticos que jamás haya tomado. Impecable. Una sabiduría la de esa mujer. Guillermina era la mejor alumna porque leía todos los textos y exponía. Eso se ganaba un respeto. El saber que ella sí estaba enterada y participaba con nosotros.

Yo me inicié como coreógrafo gracias a que Guillermina era muy abierta. Me insistió muchísimo para que hiciera danza. Eso no es común; ninguno de los grandes lo hicieron. Ella decía: “Con errores o aciertos de ustedes como creadores, yo voy a aprender”. Pero eso sí: “¿Tienes algo que decir? Toma al grupo, pero sólo si tienes algo que decir”. Ésa era la consigna. Así, muchos hicimos coreografía y muchos no, pero la puerta estaba abierta.

Mi primera obra fue *Cinco por cinco* (1965), que nació en el taller de Bodil. Bailaron Raúl Flores Canelo, Rosa Pallares, José Mata y mis alumnas, Antonia Quiroz e Isabel Hernández. Ellos fueron mis primeros intérpretes en una obra de veinticinco minutos que se estrenó en el Palacio de Bellas Artes (PBA). Después de ver el ensayo Guillermina me dijo: “Muy bien. Esto va a Bellas Artes”. Yo me moría del susto y de la sorpresa.

Ella era muy exigente con las obras, y aunque estuvieran programadas no se bailaban si ella consideraba que no funcionaban. En algunas ocasiones sucedió así. Guillermina era un juez muy duro.

Yo era una persona muy, muy formal. No era de tantas condiciones, pero era muy intérprete, muy tenaz, trabajaba como loco. Bailé cosas muy importantes y muchos coreógrafos hicieron obras para mí, como Flores Canelo, Luis Fandiño, Chépina Lavalle. Era muy rápido para aprender y lograba un entendimiento con los coreógrafos. Con Guillermina ese entendimiento era total; adivinaba lo que ella quería y ella estaba feliz con el trabajo que hacíamos. Tal vez por eso la admiro tanto.

Cuando descubrimos la técnica Graham vino inmediatamente mi avance. Para mí fue como si se abriera una ventana infinita de trabajo y de comprensión sobre lo que significa construir un cuerpo.

Empezamos con Graham en 1959, cuando llegó David Wood (de la Martha Graham Dance Company) a darnos clase. Desde 1962 y hasta 1984 no dejé de ir cada mes de diciembre y enero a Nueva York a estudiar en su escuela. Otros iban, pero fui el único constante. Además recibimos a muchos maestros de Nueva York cada año (hasta la fecha).

Cuando comencé a hacer coreografía mi relación con Guillermina mejoró, y a ella le gustaba el tipo de trabajo que yo hacía. Le pedía su opinión: “Yo para qué te digo nada, si no admites críticas”. “Dime de todas maneras.” Así nos llevábamos, hasta de abrazarnos, de quedarme dormido en su regazo. Incluso, cuando Eugenio Barba invitó a Guillermina a viajar a Bali ella me invitó a mí; también fue Jaime Blanc y los tres compartíamos cuarto. Ella y yo éramos como “uña y mугre”.

Toda la vida fue muy linda conmigo. Yo veía a distancia el tipo de trato que tenía con la gente y era demasiado enérgica, exageraba su manera de disciplinar, pero nos sirvió a todos porque fue un grupo que no tuvo deserciones casi nunca. Toda la gente que empezó cuando yo llegué a BN duró hasta que se hicieron viejos, otros se fueron, o se murieron. Estuve con Guillermina, en BN, cincuenta y tres años. Fue ella quien propuso hacerme un homenaje por mis treinta y cinco años en la compañía: una función muy bonita en la Sala Miguel Covarrubias en 1990.

Cuando nos fuimos a Querétaro, en ese mismo año dejó de hacer obras y la cuestioné: “Tú haz una obra. Nos criticas muchísimo diciéndonos que somos malos coreógrafos, o que las obras no tienen consistencia, o que no estamos haciendo un trabajo con estructuras sólidas”. Pero ya no volvió a crear.

En mi caso, no soy coreógrafo “de mensaje”. Yo soy un creativo abstracto, y punto. Di el paso de la danza moderna a la danza contemporánea. ¿Cuál es ese paso? Tomar una técnica, usar tu cuerpo ya entrenado en una forma diferente, con un lenguaje nuevo. Ella me dijo: “Es verdad. Al hacer la técnica y tener un cuerpo bien afinado no necesariamente se requiere ‘el cara y gesto’. La técnica misma y el lenguaje, si es el correcto, darán como consecuencia la comunicación, se dará el discurso”. Fue una de las opiniones que me gustó mucho de ella. Aunque yo haga una obra abstracta, sí pido interpretación interna y platico muy bien los argumentos para que los muchachos tengan una base sólida para tomar elementos.

Con Guillermina bailé casi todas las obras que hizo. *Rescoldo* (en coautoría con Chépina, 1954), *El demagogo* (1956), *Braceros* (1957). Precisamente en 1957 nos fuimos a la URSS al VII Festival de la Juventud, y después estuvimos en China. Cuando regresamos me dijo: “Voy a hacer una danza para que bailes con toda la influencia que recibimos en China”. E hizo *El paraíso de los ahogados* (1960); Carlos Gaona era El viejo y yo El joven. Me puso de solista.

La obra original fue preciosa. Luego hicieron una reposición en los años ochenta, con Jaime Blanc y Leoncio Anaya, y se le quitó la magia porque ya era con la técnica. Guillermina quiso introducir el movimiento técnico —que habíamos adquirido con Graham— sobre los pasos originales, que eran naturalistas, muy poéticos, y con el sentimiento del intérprete. Ya no se dio lo mismo. Quedó grabada (en la serie de televisión La época de oro de la danza mexicana).

Después creó *Danzas de hechicería* (1961), *Amor para Vivaldi* (1968), y *Juego de pelota* (1968), que fue resultado de la investigación que realizó sobre códigos y esculturas prehispánicas; muy interesante y muy bella por el lenguaje que utilizó. Recuerdo otra que a mí me gustó mucho, con Luis Fandiño, Rossana Filomarino y Pepe Mata: *Melodrama para dos hombres y una mujer* (1970). Creo que es la danza más bella de Guillermina.

Me retiré como bailarín en 1979 ó 1980, así que no bailé *El llamado* (1983). Luego me regresaron en el 89, cuando fuimos a Europa y yo bailaba una obra de Jesús Romero, *Polichinela*.

Como coreógrafa, al principio Guillermina estuvo muy convencida de hacer danzas con mensaje de tipo social y acertó en muchas piezas, como *El zanate* (1947), *Recuerdo a Zapata* (1951), *Guernica* (1952), *Braceros*, *El demagogo*, que fue la mejor de todo este bloque. Pero yo sentía que ella estaba limitada. Creo que el arte sí puede tener una dosis de mensaje político, pero no debe ser éste tan definitivo, tan obvio, que solamente tú lo puedas entender y la gente que está muy cerca de ti. Al público le parecía un poco agresivo, y hasta de mal gusto en algunos momentos.

Las etapas de Guillermina fueron la nacionalista y la imaginativo-mágica; así las nombro. En la primera, aunque no todos militábamos en el Partido Comunista, como ella, simpatizábamos con sus ideas porque estábamos convencidos de que hacíamos un trabajo para el pueblo al dar a conocer la danza. Eso me parece estupendo. Yo lo sigo haciendo. Ella realizó una gran labor al llevar su arte por todo México; fuimos hasta en mula, de una montaña a otra, con todo y sonido. Bailábamos en cualquier lugar. Eso ya no lo hace nadie.

Tales ideas condujeron a que BN participara un 20 de noviembre en el desfile en el Zócalo de la ciudad de México. Sólo eran doce personas (yo todavía no estaba en el grupo), y pasaron frente al presidente bailando y gritando: “Tenemos hambre. Queremos comer”. Este tipo de acontecimientos son muy reveladores de lo convencida que estaba de sus ideas, al igual que el grupo.

En su etapa nacionalista y social, las obras de Guillermina eran expresionistas. Sus movimientos eran muy marcados, percutidos, pero su lenguaje era correctísimo. Por ejemplo, *El*

demagogo o *Braceros* eran expresionistas. Después hizo su propio lenguaje, alejado de sus formadores. Cuando Guillermina dio el brinco a lo poético e imaginativo, como en *Imágenes de un hombre* (1958), *El paraíso*, fue otra cosa totalmente. *Danzas de hechicería*, preciosa; *Amor para Vivaldi*, preciosa; *Melodrama*.

También hicimos *Auto sacramental. La vida es sueño* (1981), una coreografía colectiva de Guillermina, Jaime y mía. Fue una puesta en escena con Kleónenes Stamatiades que gustó muchísimo. No se repuso porque era carísima la producción. Usábamos andamios. Estaba basada en la obra de Pedro Calderón de la Barca. Era muy espectacular y, para ese tiempo, con demasiada producción. Era apantallante. Se logró por el apoyo institucional.

Constelaciones y danzantes (1987) es una belleza. Fue el homenaje que BN le hizo a Rufino Tamayo. Él pintó el telón y nosotros con él. Mide catorce por doce metros y es tal cual el original. Él echaba y echaba cubetadas de pintura. Nos decía: “Ándenle, güeyes. Con la escoba, rápido, rápido. Hay que pintar. Aquí, este redondo”. Estábamos cinco o seis horas con él y luego decía: “Ya váyanse”. Nos mandaba al demonio y era un batidero. Al día siguiente ya había delineado, ya le había dado forma. Maravillosa la transformación que logró. ¡Qué telón más bello!

Para mí, Guillermina era genial. No paraba. Creó muchísimas obras, por eso le decía que era como un manantial que no tenía fin para componer, imaginar. Así la concebía.

Cuando en 1959 vino David Wood al BN fue porque la ADM no tomó con tanto entusiasmo y disciplina su clase de Graham. Ellos bailaban un poco volando, por eso decíamos: “Qué cara y qué gesto, qué carajo es esto”. “Tú corres, ves, comentas, regresas y nos dices”, así trabajaban. En cambio, Guillermina tenía mucho más rigor como creadora y nos lo hacía sentir en el trabajo.

A diferencia de la ADM, BN creyó en Graham. Tomamos clases con David tres o cuatro meses en el 59. Al año siguiente otro curso, y luego nosotros hicimos un centro de investigación y adiestramiento en BN, que organizaba cursos intensivos para todos los maestros de provincia y bailarines en general. Teníamos muchísima gente. Yo daba clases de técnica y de coreografía. Para ese momento yo había estudiado con muchos maestros de Graham, como Gene McDo-

nald (que estuvo un año completo con nosotros), Joan Gainer, Kasuko Hirabayashi, Yuriko Kikushi, Takako Asakawa, Tim Wengerd, Christine Dakin, y otros. Así que BN extendió la enseñanza de Graham. Uno de los lugares donde tuvo gran influencia fue en la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, que por cierto nombró a Guillermina doctora *honoris causa*. Como ése, Guillermina obtuvo muchos premios y reconocimientos. Falta que un teatro lleve su nombre.

Luego del primer curso con David Wood, decidimos: “Ya no nos vamos a entrenar en Waldeen: es Graham o clásico”. “No, clásico jamás”, dijo Guillermina. Ella odiaba el clásico. “No, es un amaneramiento tremendo y

además es una repetición. Yo me harté de joven con eso” cuando estaba con las hermanas Nellie y Gloria Campobello en la Escuela Nacional de Danza. “No”, dijo, “necesitamos un entrenamiento contemporáneo que nos haga movernos y encontrar nuestra propia forma de decir las cosas”, lo cual era y es correcto. Sin embargo, en 1957 tomamos clásico con Tulio de la Rosa y Sonia Castañeda, y luego con Carola Montiel y Nelsy Dambre.



Doctorado *honoris causa*. Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 1996. Foto: cortesía del Centro Nacional de Danza Contemporánea.

Con Graham cambiaron BN y Guillermina. Claro, toda influencia transforma a la gente. En sus coreografías también se notaba. No copiaba, sino que usaba los principios de Graham; los mecanismos, pero no los pasos. Como Guillermina componía con los cuerpos era imposible copiar la técnica. En las obras no se hacía técnica.

Todavía considero que Graham es una técnica formativa (como el ballet) y da como resultado el virtuosismo del bailarín, el manejo de su cuerpo para bailar todo tipo de danza y propuesta. Se dice que puede provocar lesiones, pero cualquier otra técnica también, si no se aplica el calentamiento necesario o si el bailarín no sabe lo que está haciendo, si no tiene conciencia de sí mismo.

Guillermina no era buena maestra en el sentido tradicional. Primero nos dio clases de Waldeen, y después, con Graham, no pasábamos de las primeras cinco secuencias porque no las hacíamos perfectas. Tomábamos sus clases con mucho respeto, pero no las pedíamos. No tenía la habilidad para hacer fluir la clase. Sus enseñanzas están más en el sentido de estructurar, de buscar un lenguaje propio, de investigar a fondo un tema. Ella no te guiaba, sino que te azuzaba para que meditaras sobre lo que querías.

Sobre la relación de Guillermina con sus bailarines, puedo decir que había diferencias. Cuando la gente era muy comprometida, muy formal, y trabajaba con mucho entusiasmo, ella le daba preferencia en el trato y era amigable. No siempre era pareja con todos. Ella tenía ciertas preferencias. Yo fui preferido durante algún tiempo y después llegaron Antonia, Miguel Ángel Añorve, Jaime, Rossana y otros; sin embargo, siempre me tuvo mucho respeto por mi trabajo. Y además porque inicié en la escuela del BN un grupo para formar bailarines. De la primera camada salieron Antonia Quiroz, Isabel Hernández, Pepe Rosas, Hilario Vite, José Antonio Rodea, Antonio Viveros, Alma Guillermprieto. Ese grupo fue sensacional.

Como directora Guillermina era dura, muy incisiva, muy organizada, muy exacta. Era muy sabia. Realmente era sabia. Su error fue descentralizarnos, mudar la agrupación a Querétaro.

La situación en BN siempre fue precaria. Sólo algunos tenían pequeños sueldos que habían sacado de la ADM. Luego se consiguieron tres supernumerarios y me dieron uno a mí, pero luego me lo quitaron. Como yo daba clases de primaria en las mañanas, Guillermina decidió que no lo necesitaba.

Los bailarines vivían de hacer otras actividades fuera de la compañía, como dar clases o hacer vestuario; otros dependían de su familia. Los recursos extra que entraban a BN (por funciones o conferencias) se dividían en un sesenta por ciento para los bailarines y cuarenta por ciento para la compañía, así que era mínimo lo que recibíamos. A veces alguien daba algún apoyo, como el papá de Flores Canelo, que mandaba algo de dinero. Pero siempre había problemas económicos. Hubo una ocasión en que debíamos un año de renta, pero el dueño nos quería mucho y soportó esa situación.

Guillermina trataba de repartir lo poco que teníamos; decidía según las necesidades, no siempre con justicia. Con esa mentalidad hizo que funcionaran las cosas. Además, les daba dinero de su bolsa a algunos bailarines.

Podía ser muy generosa y darte la vida cuando le pedías ayuda en algo. Otras veces era terrible, muy dura, pero gracias a ese carácter BN se mantuvo. Ella fue el elemento de cohesión de la compañía; fue lo más importante en la compañía y fuera de ésta.

Yo le decía que fuéramos a bailar a Nueva York y ella dudó. Eso me mataba. Pero se dio cuenta del éxito que podíamos tener cuando fuimos a Europa y la gente se levantaba de sus asientos a aplaudirnos. Allá viajamos en varias ocasiones y siempre tuvimos teatros abarrotados. Recuerdo

uno precioso en Suiza, con tres mil setecientas butacas; cuando llegamos, nos preguntábamos quién podría llenarlo, y lo logramos, al igual que en muchos otros.

Guillermina no gritaba, ni era de palabras gruesas. Podía decir: “Eres el colmo, vete, desaparece”, pero sin insultos. Era muy propia y controlada, como algo que está hirviendo por dentro, pero hablaba y era tan atinada y clara que no podías discutirle. Exigía lo que muy honestamente creía que debía ser, y generalmente no se equivocaba. Era muy inteligente y sabia.

Yo me quedé en BN tanto tiempo —cincuenta y tres años— porque seguí aprendiendo de Guillermina, cómo organizaba, cómo movía a la gente en el espacio. Eso no lo aprendes si no lo ves y lo vives. No hay libros para eso, es la práctica. Por eso me fui a Querétaro.

Todos teníamos muchas expectativas en ese cambio, salir de este monstruo de ciudad. Yo tuve que dejar mi escuela, que era muy exitosa. Me convenció Guillermina. Todo el mundo quería tener una casa propia, y ésta era una de las ventajas del cambio. Además de las instalaciones de la escuela y la compañía.

Al llegar trabajamos muy duro y luego de un tiempo programamos una función en el auditorio. Hubo una buena promoción, y cuando nos presentamos sólo había treinta y cinco o cuarenta espectadores. Eso fue un golpe. Al acabar la función, en el foro, Guillermina dijo: “Voy a llenar este auditorio”, y con los años, lo llenó.

Creo que cuando alguien tiene muchas ganas y carencias, el esfuerzo que realiza es enorme, pero cuando le dan todo, pierde un poco de interés. Me parece que eso sucedió en Querétaro. Ya todos teníamos casa y sueldo, y creo que luego de unos años el grupo aflojó. No ella, porque exigía como siempre para que la compañía mantuviera su nivel artístico. Algunos se fueron y eso tuvo su impacto en Guillermina. Además, dejó de crear obra y de tomar clase (lo que hizo hasta cumplir los ochenta años de edad).

Yo la veía cansada. Dejó de asistir regularmente a BN y su rigor disminuyó. Se creó una dirección artística que compartía con Miguel Ángel Añorve, Antonia Quiroz, Orlando Scheker, Gustavo Estrella y Jaime Blanc, pero ella tenía la última palabra. Sin embargo, surgieron diferencias y presiones que ella no pudo armonizar. Ése fue el origen de la desintegración de BN.

Las diferencias que hubo entre ella y yo se debieron a que intentaba corregir mis danzas como lo hacía con los demás. Yo le pedía su opinión, y le decía que si cambiaba algo debía ser luego de un razonamiento.

Nuestra ruptura no se debió a eso, pues al fin y al cabo siempre tuvimos muchas cosas en común para compartir, y generalmente estábamos de acuerdo. La razón fue una operación de corazón abierto que me hicieron, y ella no quiso que BN se hiciera cargo. El resultado fue que en 2003 me “liquidó” y salí de la compañía. Sin embargo, seguí dando clases de coreografía en la escuela (hasta la actualidad). Ahí obligadamente teníamos que vernos, pero no nos saludábamos.

Pasado el tiempo, llegó el homenaje por sus noventa años de vida. Se hizo en el PBA en 2011. Me invitaron y acudí. Mientras estaba ahí sentado me dije: “Nos quedan muy pocos años y no quieroirme peleado con ella”. En el intermedio, mucha gente se acercó a felicitar a Guillermina, que estaba a dos palcos del mío. Pensé: “Debo darle un abrazo. Si no se lo doy ahorita, nunca será”. Me brinqué sobre la gente, llegué ante ella y me paré: “Te vengo a felicitar y a decirte que te quiero mucho y que te amo con el alma. Que vivas muchos años”. No me respondió. Me fui, porque me emocionó muchísimo tener en mis brazos a alguien que quise toda mi vida.

Tiempo después, Miguel me dijo en la escuela: “Debes ir con Guillermina”. “No, el amor es el amor y también el agradecimiento, pero las diferencias se quedan siempre. No hay ninguna

Federico Castro, México, 2005. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.



herida que no deje cicatriz.” Miguel me insistió: “Para su homenaje la llevamos a México, estuvo en el mejor hotel, recibió tantos aplausos, y cuando le pregunté cómo se había sentido me dijo que todo había estado bien, pero ‘lo mejor fue que Federico me dio un abrazo’”. Con eso me sentí bien, me quité de rencores y culpas, a tal grado que yo, que nunca voy a un funeral, estuve en la capilla cuando ella murió en 2013, y luego en el homenaje de cuerpo presente en el PBA. Ella sabía que yo la quería muchísimo, pasamos tantas cosas juntos Guillerma y yo. Siempre le dije así: Guillerma.

Cuando BN se desintegró en 2006 me dolió muchísimo. No me esperaba que eso fuera a suceder y que liquidaran a todos. Creo que ese proceso se inició en 2003 cuando el liquidado fui yo. En ese momento sentí que era el principio de la desaparición de BN, lo que había estado a punto de suceder antes. En 1959,

cuando varios integrantes se fueron a la compañía oficial; en 1966, cuando se salió el grupo de Flores Canelo para fundar el Ballet Independiente; a principios de los noventa, luego de que se marcharon otros bailarines ya estando en Querétaro. En esas ocasiones Guillermina había dicho: “Ya no seguimos adelante”, mientras yo la trataba de convencer: “Sí seguimos. Yo doy clases y tú haces grupo”. Y lo lograba.

En 2004 sentí que hubo un conflicto interno muy fuerte entre los integrantes del consejo artístico y que se habían formado grupos dentro del grupo. Guillermina se dio cuenta de que iba a haber un caos terrible y prefirió cortar definitivamente. En 2005 anunció que se acabaría BN, lo que finalmente sucedió en 2006. Tengo la certeza de que si yo hubiera estado todavía en la compañía, no la hubiera desintegrado. Eso lo puedo jurar, porque yo la adoraba y había hecho toda mi vida ahí.

BN era una gran compañía y sus integrantes muy afines en todo; nuestro deseo era ser mejores, fortalecer al grupo. Estoy convencido de que lo logramos entre los años setenta y ochenta; en los noventa empezamos a decaer por el cambio a Querétaro. Ese traslado fue terrible.

El hecho es que Ballet Nacional y Guillermina Bravo representan un pilar para la danza en México, un pilar muy sólido. Como el nombre de mi coreografía, ella es el tronco de la danza,¹⁷ tan fuerte, que sus ramas se extendieron por todas partes. En algunos lados se secaron y en otros se multiplicaron, y se creó un ambiente dancístico en el país que antes no existía. Tuvieron que pasar setenta años de trabajo para eso, pero se logró gracias al talento, carácter y conocimientos de Guillermina. Ella fue una promotora y una generadora de danza. No hay quien la rebase.

¹⁷ Federico Castro se refiere a la obra *El tronco de la danza (La imaginación en el umbral de mis recuerdos. A Guillermina Bravo)*, estrenada en 1999 en el PBA.

Es una gran pena haber perdido a alguien con tanto talento. En su última etapa ya no era el enorme manantial de donde surgía arte, porque era un manantial ya cansado, pero su sabiduría y creatividad no han sido superadas.

Las enseñanzas que adquirí de ella fueron tan valiosas que a los ochenta años sigo haciendo danza. No es por necio, sino por una necesidad que se genera al pensar que una mujer me enseñó y que debo continuar. Guillermina es nuestra herencia, de todos y para todos.



ENTREVISTA

con Valentina Castro sobre Guillermina Bravo (6 de junio de 2014) en su casa

Anadel Lynton

E

NTREVISTO A VALENTINA CASTRO EN SU HERMOSO DEPARTAMENTO DE MIXCOAC, donde nos rodean pinturas de artistas mexicanos, varios retratos de ella y fotografías de José Limón y otros bailarines. Valentina se está recuperando con valentía de una operación; luce bella, y nos recibe con la calidez que acostumbra. Habla con la sinceridad y la franqueza de siempre:

Conocí a Guillermina Bravo por primera vez en 1951, cuando yo tenía como dieciséis años. José Limón estaba montando *Los cuatro soles*. Era un ballet de masas con mucha gente. Participamos unas ochenta personas. Miguel Covarrubias era el director del Departamento de Danza del INBA y él invitó a todos los grupos de danza de ese tiempo a participar junto con deportistas de la Escuela de Educación Física. Yo estaba en el Ballet Mexicano de la Academia de la Danza Mexicana del INBA. Nuestro maestro era Xavier Francis y nos insistía en la exactitud de los movimientos.

Llegaron los bailarines del Ballet Nacional y del grupo de Magda Montoya de la UNAM. Me sorprendió que los de Ballet Nacional ensayaban con faldas amplias, grises, abiertas a los lados, y unos leotardos morados de lana. Nosotros usábamos mallas y payasitos como nos enseñó a vestir nuestro maestro Xavier Francis. En una parte de la obra salían unos caballeros águila muy musculosos, corriendo mientras cargaban a las mujeres de Ballet Nacional haciéndolas volar. Las faldas esas les tapaban los ojos. Ellas venían de la escuela de Waldeen y sentían que así debían de vestir las mujeres de la danza moderna. Les importaba la expresión. Ésta era mi primera impresión de Guillermina y Josefina Lavalie.

Hoja anterior: México,
1989. Foto: Christa
Cowrie. Colección:
Cenidi Danza
José Limón.

► México, 1981-1984.
Foto: Maritza López
Castillo. Colección de
la autora.



En 1953 Federico Castro me vino a decir que Chepina (Josefina Lavalle) quería que bailara en una obra que estaba montando: *La maestra rural*. Trataba de una escuela de monjas castigadoras y una maestra rural alegre y cariñosa que es secuestrada por los cristeros. Federico y yo éramos los alumnos. Me invitaron a bailar también en una obra de Chepina con música de Vivaldi. El movimiento se inspiraba en las frases de la música donde la técnica era importante. El vestuario estaba basado en las figuritas de Metepec. También bailé en una reposición de *Guernica* (1952), de Guillermina Bravo. Era sobre una familia con dos hijos aterrorizados por los bombardeos. La madre era Lin Durán y el padre Raúl Flores Canelo. Guillermo Palomares y yo éramos los hijos. Yo estaba embarazada de Eva, y mi papel era muy activo, de saltos, y rodaba por una escalera. Me gustaba mucho el movimiento. Fue la segunda vez que me invitaron a trabajar con ellos.

Yo vi el ballet *Rescoldo* (1954) de Guillermina y Josefina Lavalle con Ballet Nacional en un ensayo. Me gustó muchísimo. El director de Bellas Artes lo prohibió. En esa época había la idea de que la danza debía tener mensaje y reflejar la realidad de México; ser una danza de protesta, a la vez que para el gobierno la crítica directa era censurable.

Lo bonito de ese tiempo era que bailábamos mucho. Yo seguía en el Ballet Contemporáneo, que era de Bellas Artes, y fui a la gira del 1957 a Rusia, China y otros lugares. Ahí compartíamos con Ballet Nacional y me pusieron *En la boda*, de Waldeen, y *El buen partido*, de Raúl Flores Canelo. Yo vi que Guillermina era sumamente trabajadora. Su coreografía era sincera y reflejaba la realidad mexicana. Me gustaron mucho sus obras *El demagogo* (1956) y *Braceros* (1957). Eran muy bien hechas y con mensaje, como teatro ilustrado. El público las entendía. Me pareció que Guillermina era la coreógrafa que más hacía una danza mexicana.

Mientras tanto, nosotros en el ballet oficial teníamos un sueldo y los bailarines de Ballet Nacional carecían de ingresos fijos. Federico Castro, José Mata, Rosita Pallares y otros eran comisionados de sus plazas de maestros de primaria y había algún apoyo del Sindicato de Electricistas. La mayoría sacaban algo de donde se pudiera. Me pareció muy valiente. Yo sentí que Guillermina y Josefina me respetaban. Guillermina luchaba mucho por su grupo y su fuerte era la expresividad, no el virtuosismo.

Cuando regresamos de la gira nos corrieron de Bellas Artes por haber ido a la China comunista. Yo no pude defender mi plaza como hicieron otros que eran mayores que yo. Decidí quedarme en Ballet Nacional porque sentí que estaban haciendo danza mexicana. En la gira conviví con Guillermina y me sentía integrada a ambas compañías (Ballet Nacional y Ballet Contemporáneo). No hubo ruptura. Estuve en Ballet Nacional de 1958 a 1964.

En 1959 llegaron David Wood y su esposa Marnie para enseñar técnica Graham. Guillermina estaba embarazada de Lucio y no pudo tomar las clases. Cuando se fueron quedamos Carlos Gaona y yo como maestros de la compañía. Yo me sentía leal a las ideas de Guillermina. Siempre tuve la ilusión y el gusto de colaborar con ella. Me gustaba una frase suya: “Todos tenemos el derecho de fracasar”. Fue uno de mis aprendizajes con ella. Es importante, porque quien hace una danza se está atreviendo a hacer una propuesta, y siempre hay que exponerse a la crítica.

De las danzas de Guillermina que más me gustó bailar fueron *El Paraíso de los ahogados* (1960), donde era un perro azul; *Imágenes de un hombre*, donde bailaba con una larga cinta estilo chino, y una danza de concheros en la que aprendí todos los papeles y Guillermina me dejó bailarlo con puros hombres, donde yo iniciaba y terminaba la obra en el centro (*Los danzantes*, de 1959). Guillermina decía que tenía dos toros en el grupo por la fuerza con que bailábamos Carlos Gaona y yo.

Guillermina, por su tenacidad, no se dejó derrotar.

Después de considerarlo, Valentina agrega: “Creo que se puede considerar que Guillermina es la coreógrafa más importante de México de su época”. Le siguen Carlos Gaona y Raúl Flores Canelo en su opinión. Dos obras memorables para Valentina de Carlos Gaona fueron *Ciclo mágico* y *Cuatro en el foro*.

Ana Mérida propuso rehacer el Ballet de Bellas Artes. Eligió a los mejores y ofreció un salario. Yo fui seleccionada pero no acepté porque preferí trabajar con Guillermina a pesar de no contar con sueldo, de quedarme sin dinero. Después, en 1962-63, nos dieron quinientos pesos al mes.

Nunca sentí a Guillermina como mi maestra. Sentí que yo era su colaboradora. Participé en ciertas decisiones de la compañía pero siempre conservé mi independencia. Nunca me dejé manipular.

Cuando mi esposo, Jaime Labastida, obtuvo una plaza en la Universidad Nicolaíta de Morelia le dije a Guillermina que tenía que dejar el ballet para irme con él. Guillermina me lo reclamó. No entendía qué razones familiares podían tener prioridad sobre Ballet Nacional. Yo trataba de llevar mi matrimonio con mis hijos, y según ella no me entregaba suficientemente a la danza. Me reclamó por irme a Morelia. Le dije que iba a abrir nuevos caminos en otras partes. Me dijo: “No sabes con quién estás hablando”. Lo sentía como una especie de traición. Eso fue el rompimiento con ella. Yo le dije: “Tú no sabes con quién estás hablando. Soy la bailarina que interpreta tus ballets”. Ella me contestó: “Yo soy la coreógrafa y directora”. Guillermina no admitía la opinión libre de la gente. En 1964 me fui a Morelia con mi marido y mis hijos. Enseñé danza y formé gente.



▲ Valentina Castro. México, 2014. Foto: Miguel Ángel Medina.

Hoja siguiente: México, 1944. Foto: Walter Reuter. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Guillermina iba casi todos los días a hacer tertulia y tomar café con amigos, gente del ballet y colegas en el Ah, qué Rico, un pequeño restaurante cerca del estudio de la Calle del 57 y Donceles, en el Centro. Años después se cambió el centro de reunión. En estas reuniones se hablaba de muchas cosas, incluidos asuntos del ballet. A veces se hablaba superficialmente de alguno de sus miembros. Estas conversaciones y el orden de los nombres del elenco en los programas de mano reflejaban las relativas cercanías o percepciones de Guillermina sobre el trabajo de los integrantes del ballet.

Valentina dice que casi nunca iba al café. Sólo asistía a las juntas verdaderas, porque no le gustaba que se le faltara al respeto a algún bailarín.

Yo no soy producto de Ballet Nacional. Yo fui colaboradora. Yo tenía una formación fuerte con la técnica depurada de Xavier Francis, con las hermanas Campobello en el Ballet de la Ciudad de México, y con José Limón y Doris Humphrey. El tesón de Guillermina y Ballet Nacional fue enriquecedor. Gracias al trabajo de los pioneros de Ballet Nacional Guillermina acumuló el poder político y económico para el traslado a Querétaro. ¡Qué bueno

que hay generaciones que se benefician del trabajo de Carlos Gaona, Raúl Flores Canelo y mío, entre muchos otros! Hay que dar el lugar que merece a la danza para la cual colaboramos muchos cuando no había dinero. Era importante la existencia de Ballet Nacional y otros grupos. Indudablemente, contar con el apoyo oficial para trasladar el ballet y la escuela a Querétaro es resultado del trabajo de muchos. Es la trayectoria de la danza y no sólo de Ballet Nacional o Guillermina Bravo la que ha logrado esto. No se debe borrar a los que ya no están, ignorarlos o verlos como traidores.

Cuando entré a trabajar en la Escuela Superior de Música y Danza y se decidió que la técnica Graham sería la base de la formación, yo decidí retomar o refrescar mis conocimientos de esa técnica, ya que yo me entrenaba en Nikolais y con Francis en ese entonces. Estudié cinco veranos en la escuela de Querétaro. Me gustó el análisis de conceptos que hizo Jaime Blanc. Yo también hice análisis por mi lado. No me pareció que Guillermina haya corrido a los más viejos entre su gente.

La técnica Graham me parece que se ha vuelto rutinaria. Eso empobrece la imaginación, el alma y la posibilidad de ver las cualidades de otras técnicas. Se ha vuelto una devoción casi religiosa.

En la revista *Política*, Lin Durán cita a Guillermina Bravo diciendo que los bailarines son su materia prima. Dijo: “Qué caray, para ella no somos más que material”, mientras nos sacrificábamos sin sueldo. Es casi casi como decir: “Úsese y tírese”.

Guillermina entró en una etapa en la que planteó: “Ya dije lo que tenía que decir”. Ya había dado todo. Es natural que las cosas se acaben. Así es. Lo que me da tristeza es la mentalidad de clan.

No han sido capaces de hacer una formación donde la búsqueda y no la rutina sea la base de la enseñanza. Los jóvenes ya no entrenan en Graham. Les parece muy tenso, y aunque vienen maestros

que insisten en una técnica más respirada, con menos tensión, cuando se van la tensión regresa. Una vez Guillermina me dijo que no podía dejar la técnica Graham porque era una de las bases de su poder.

No le dio valor al grupo Expansión Siete, de Miguel Ángel Palmeros, Cecilia Baram y yo, entre otros grupos salidos de su compañía y escuela.

Pero, finalmente, hay que reconocer la importancia de la mayoría de sus coreografías a través de tantos años; la formación que se dio en las escuelas, los seminarios y en la compañía misma, que produjo tantos bailarines excelentes, y por su convicción férrea en el valor de su trabajo durante tanto tiempo.



FUERZA IMPULSORA, confidencias y sensatez: Luis Fandiño¹⁸

Margarita Tortajada Quiroz

M

MI ENCUENTRO CON GUILLERMINA BRAVO FUE A TRAVÉS DEL NUEVO TEATRO DE DANZA (NTD), porque algunos elementos del Ballet Nacional de México (BNM) llegaron a tomar clases a la escuela y a la compañía con Xavier Francis, director del NTD. Creo que se debió a una invitación que les hizo Xavier; ellos se acercaron y Guillermina vio lo que hacíamos. Ahí me conoció, me vio actuar y me pidió que fuera a bailar como invitado del BN. Eso fue en 1960.

En ese momento realmente la conocía poco. Vi algunas funciones del BN y era una cosa absolutamente diferente a lo que hacíamos en el NTD, pero sí era un referente, una propuesta de la danza moderna de ese momento. Yo ya había bailado en la Academia de la Danza Mexicana (ADM), en el Ballet Mexicano, con diferentes coreógrafos, pero nunca con Guillermina. En el Ballet Mexicano tuve muchas experiencias, porque cada uno se mostraba diferente como coreógrafo; la manera en que usaban el movimiento, cómo empleaban la música, algo que ahora no pasa. Antes sí, cada uno tenía su propio estilo y la danza no era una repetición de pasos.

Al invitarme, Guillermina consideró que yo era un elemento que a ella le servía, que le había gustado. Más tarde, cuando el NTD desapareció por mil razones, en 1963, entré como miembro permanente en el BN.

Siempre tuve una muy buena impresión de Guillermina y creo que ella pensaba lo mismo de mí. Y eso fue por el trato que ella me dio,

¹⁸ Entrevista con Luis Fandiño, realizada por Margarita Tortajada, México, 17 de abril de 2014.

que fue preferencial. Me invitó a la compañía para ser “la estrella”, por sobre sus bailarines. Eso les causó problemas a algunos de ellos, porque consideraron que era un arribista y llegaba a desplazarlos. Hubo ciertos conflictos, no graves, pero sí percibí que ellos se sentían desplazados o que Guillermina me daba preferencia. Así fue como empecé en BN, y después fui, porque así lo admitió Guillermina, una parte fundamental en la administración de la compañía durante mi estancia (1964-1975).

En su labor de coreógrafa, ella ejecutaba exactamente los movimientos que les pedía a los bailarines, o por lo menos mostraba cómo quería esos movimientos. Había una demostración física de parte de ella y al interpretarlos decía: “Sí, así, o más, o para allá”, pero ella colocaba el germen y explicaba lo que quería.

Creo que en esa etapa de la danza en México los coreógrafos siempre tenían claro lo que querían y lo defendían. Si los bailarines participaban en la parte creativa, era mínimamente, mientras que los coreógrafos decidían cómo y cuándo se debía hacer; no había opción de que el bailarín participara en la elaboración central de la coreografía: era un partícipe, pero no un elemento que influyera ni determinara el rumbo de la obra.

Guillermina no era una gran bailarina, no en los términos en que la gente cree que debería ser una primera bailarina. Lo digo porque tuve la oportunidad de verla de cerca en algunos momentos. En el NTD Xavier estaba montando una coreografía que nunca se estrenó, *Carmina Burana*, e invitó a varios elementos del BN. Guillermina participó y su actuación no era brillante. Más tarde, en una de mis coreografías, *Serpentina* (1973), ella tuvo una intervención; ahí la usé como una bailarina más, no como la principal, y fue acertada su actuación, cumplía. Quiero pensar, sin embargo, que a ella no le interesaba mucho bailar, sino que, como después se comprobó, le interesaba la coreografía: hacer obra creativa y no tanto interpretativa. Y cuando ella montaba obra era exigente, pero no obsesiva; sí había que cumplir lo que ella pedía, porque así lo quería. Así fue mientras estuve en BN, es decir, durante diez años.

Yo me integré a la compañía en 1964 y un año después empecé a hacer coreografía, precisamente con el apoyo de Guillermina. Ella me dio el empujón. Se lo debo a ella. No sé cómo fue, pero me dijo que debía empezar a pensar en hacer coreografía. No sé a qué se debió, si fue porque intuyó esa capacidad en mí, por mi madurez como bailarín, no sé, pero me incitó a hacer coreografía. Eso fue todo un reto para mí, aunque tenía ciertos conocimientos que adquirí con Xavier, pues nos daba clases elementales de composición coreográfica. Además bailé tanto, tantas coreografías —o las suficientes—, que vi cómo trabajaban los coreógrafos. Primero en el Ballet Mexicano de la ADM, luego viendo a Xavier, y después a Guillermina, pero muy poco tiempo, pues acababa de entrar al BN.

Si me quedé ahí diez años fue porque encontré el medio que me permitió expresarme como coreógrafo, porque nunca tuve problemas con los elementos del BN y trabajé muy bien con ellos. Además, Guillermina siempre me apoyó. Me retiré de la compañía por otras circunstancias, no por haber tenido algún conflicto con Guillermina. De hecho, con ella nunca tuve problemas; discutíamos: era normal. Discutimos mucho.

No se habla mucho de Guillermina como mujer, como ser humano, sino que siempre se hace referencia a ella como coreógrafa, como artista. El aspecto personal se trata muy poco. Por muchos años —casi todo el tiempo que estuve en BN— tuve la suerte de tratarla muy íntimamente. Llegamos a ser muy amigos y muchas de las decisiones que se tomaron en esa época en el BN fueron consensuadas entre ella y yo.



Luis Fandiño. México, 2005. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.

La relación era muy estrecha, de “cuates”. No pensábamos en quién era mejor o quién valía más, sino que era una relación complementaria. Ella era una mujer con mucha más preparación que yo, pues tenía diez años más y había empezado en la danza desde muy temprana edad. Los dos nos cuestionábamos y ambos aprendimos de nuestras propias experiencias. Me permito pensar que a partir de mi entrada al BN hubo un cambio en la forma de ver la danza, porque Guillermina dejó de hacer danza moderna, costumbrista, y se dedicó a hacer lo que se llama danza abstracta. Es decir, usar un tema y elaborarlo; ya no contar una historia. En mi caso, eso hice siempre en mis danzas; yo tenía mi propia historia, pero no la contaba en la coreografía, no era literal.

Mi ingreso al BN coincidió con la transición que ahí se vivió de la danza moderna a la contemporánea. Así lo decidimos Guillermina y yo; así la nombramos: danza contemporánea. Lo hablábamos entre nosotros, y un poco con el grupo.

Tenía mucha comunicación con ella: durante un buen tiempo yo iba casi cada domingo a su casa y nos pasábamos horas hablando; y entre semana, en el café ¡Ah qué rico!, muy cerca del BN.

En ese momento no se pensaba si la danza moderna estaba rebasada. No decíamos qué se debía hacer o no se debía hacer, sino que el resultado de todas esas pláticas trajo como consecuencia el cambio. Desde el principio tuve muy claro que yo no quería hacer danza nacionalista. Nunca. Quizá se debía a mi experiencia como bailarín en la ADM y a haber participado en algunas danzas de Guillermina con esa tendencia. Todavía cuando fuimos a Cuba (1960) se bailó ese tipo de repertorio.

El cambio, cuando Guillermina dio un salto de la danza narrativa y nacionalista a una abstracta, fue a partir de los años sesenta. No recuerdo exactamente con cuál obra. Además, en BN no sólo ella hacía danzas, también estaban Carlos Gaona, Federico Castro, más tarde Rossana Filomarino, y al poco tiempo Raquel Vázquez. Lo mismo sucedía con Raúl Flores Canelo, de quien bailé *Pastorela*. Sin embargo, él no cambió a la danza contemporánea. Precisamente por eso, cuando Raúl se separó del BN y me invitó a que me fuera para fundar el Ballet Independiente (1966) no acepté, pues él seguía haciendo ese tipo de danza costumbrista nacionalista. Era muy obvio en sus danzas; casi hacía descripciones literales. Yo preferí el BN porque tenían una forma de ver la danza más abstracta y subjetiva.

Cuando dejé BN Guillermina no lo entendió. No peleamos, pero siento que se dio una especie de rompimiento en nuestra relación. Ninguno de los dos esperaba que sucediera eso. Yo planteé mi salida un año antes; cuando regresamos de la gira por Europa, en 1974, les dije que no contaran conmigo para ninguna obra nueva porque me iba a retirar, así que no participé más que en obras de repertorio. Tenía muy claro que me iría y el BN lo supo. Sin embargo, pienso que Guillermina no me creía. Así que a finales del año le dije que ya me iba y hubo un conato de tragedia por parte de ella porque no lo quería aceptar.

Ella nunca gritaba, ni hacía dramas; hablaba y decía lo que creía que se debía hacer. Siempre fue muy tranquila; no se excitaba o no lo demostraba con actitudes físicas o de palabra. Creo que era una mujer muy inteligente, o lo suficientemente inteligente para saber cómo manejar

cada situación. Entonces supo manejar ésa, aunque creo que sí se sintió herida, porque cambió nuestra relación. Era lógico, ya que no nos veíamos. Cuando nos encontrábamos ya no era la misma Guillermina con la que había hablado diariamente y hacía planes. Por supuesto: ya no éramos la pareja colaboradora de una compañía.

No sé cómo me vería ella luego de mi salida de BN; nunca tratamos ese tema. No sé si hizo un recuento de nuestra relación, pero sí creo que no se preocupó más, no le causó un conflicto. Simplemente ella habrá hecho una evaluación inteligente, sensata, y entendió que ya no teníamos ninguna relación de trabajo. Esa separación me permitió seguir sin ningún sentimiento de culpa.

Nunca dejamos de hablarnos cuando nos encontrábamos, pero ya no era lo mismo. Siempre la consideré mi amiga. Es posible que mucha gente crea que me fui enojado de BN y que no volví a hablar con Guillermina, pero se equivocan. En realidad, tengo un muy buen recuerdo de ella. No puedo ponerle un pero, porque conmigo siempre fue absolutamente sincera, generosa y amorosa. No tengo nada que criticarle; al contrario. Le agradezco haber participado en el momento más importante que tuvo ella en la danza, y que lo hicimos como amigos y compañeros. Así lo creo.

Como coreógrafa, Guillermina fue muy congruente en toda su obra. Siempre supo lo que quería y lo defendía. Incluso después de separarme de BN ella hizo cosas importantes, cuyo valor no puede negarse. Están ahí. Ella no necesita que la defiendan nadie. Su obra es la que la defiende. Yo sólo puedo hablar del reconocimiento que le tengo y que le tiene la gente, y del hecho de haber participado con ella; no sé si influyó de alguna manera, pero sí existió una retroalimentación con nuestra amistad y experiencias compartidas.

Creo que a Guillermina no le gustaba ser maestra. Asumía ese rol con compromiso y como una faceta más, pero no con gusto. Siempre tenía a alguien encargado de dar la clase; muy de vez en cuando ella lo hacía. Cuando era así, daba técnica Graham. No sé si sus clases eran ortodoxas o una versión personal. Creo que esto último es lo que pasa, que cada maestro ve diferente la técnica y resulta una versión propia.

En sus clases era exigente. Cuando consideraba que un movimiento debía hacerse de tal manera, exigía que así fuera, pero no recurría a gritos, ni a violencia. Ella nunca me dio clases, porque yo no asistía a las del BN, y nunca me obligó. Pero observaba las clases e incluso las acompañaba musicalmente.

Como directora del BN, Guillermina también era congruente con lo que quería. No era una dictadora, y en las juntas que hacíamos permitía que todos hablaran, opinaran y propusieran lo que consideraban mejor para la compañía. Sin embargo, siempre se hizo lo que ella quería. Hay que señalar que el BN es de las pocas compañías que han aceptado que otros, además de la directora, hicieran coreografía y se presentaran. Si ella les hacía alguna sugerencia era mínima; no les decía qué debían hacer, sino que cada uno lo decidía. Lo único que ella defendía era que las obras debían estar bien hechas o tener el suficiente valor para ser llevadas a foro. No se podían presentar trabajos “experimentales”, sino coreografías con sustento. Sólo así ella admitía que se llevaran ante el público. En ese sentido sí era muy estricta.

Guillermina siempre llevó la dirección y las relaciones públicas, pues ella tenía los contactos. Debido a su experiencia y prestigio, era la más indicada para presentarse ante una autoridad y pedir apoyos. Podía ir con el director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y pedirle presupuesto, ayuda o teatro. Ella tenía esa capacidad. Yo siempre la acompañaba y aprendí mucho de esas reuniones y trámites burocráticos; fui parte de muchas de las cosas que consiguió

para BN, por el hecho de estar con ella. A ella se le reconocía por su calidad, su personalidad, y las autoridades la recibían.

Yo era el administrador de los dineros de BN; así aparecía mi crédito. En ese aspecto colaboré llevando las cuentas, porque he sido muy cuidadoso para saber usar el dinero, que en esa época era mínimo.

Guillermina tenía varias facetas: la de autoridad, la de amistad, la que tuvo conmigo, de intimidad. También podía ser divertida; por supuesto que no era solemne. Podía estar enojada con alguien, hasta conmigo, pero nunca se expresaba mal con palabras o actitudes. Era una mujer centrada que sabía cómo manejar las situaciones.

Se ha hablado sobre la afición de Guillermina al juego, pero lo que sí es verdad es que su madre apostaba en el frontón. En ese tiempo era común. Yo creo que Guillermina llevaba a su mamá o la recogía de ese lugar, pero no creo que ella apostara. Su mamá era la aficionada, y para Guillermina, eso hubiera sido una pérdida de tiempo.

Como amigos fuimos muy unidos. Nos tratamos muy íntimamente, contándonos cosas personales, como confidentes. Teníamos la confianza de contarnos todo y no pasaba nada, se quedaba entre nosotros, como se ha quedado, porque no creo que nadie pueda contar lo que Guillermina supo de mí o lo que yo supe de ella. Eso se quedó entre nosotros.

Su esposo, Carlos Sánchez Cárdenas, era un hombre íntegro. Tenía una posición política muy definitiva y siempre la defendió; fue congruente con lo que pensaba y hacía. A sus hijos los conocí jovencitos, sobre todo a Lucio, que era casi un niño. Claudia era una muchachita más grande.

Cuando iba cada semana a casa de Guillermina a platicar con ella, su marido Carlos me recibía muy bien, incluso tenía cierta deferencia hacia mí. Él nunca intervenía, yo iba solo y ella me recibía sola. Hablábamos largamente. Nunca platicábamos de la familia y los hijos.

A mí me tocó la parte “mala” del BN, digamos, en el aspecto de la economía. La política fue buena y el trabajo también, pero no había recursos, por eso se debía administrar cada peso, y si alguien gastaba en taxi se le cuestionaba: “Oye, ¿por qué gastaste en taxi?” A ese grado se llegaba. Cuando me fui creo que mejoró la economía. Luego se fueron tranquilamente a Querétaro (1991), hasta con casa y un sueldo estable.

Cuando yo estaba, el dinero era un problema. Nuestro presupuesto lo sacábamos del INBA, y a mí me tocaba recoger ese dinero y repartirlo. No recuerdo en qué proporciones, pero sí había diferencias entre los bailarines. No era algo “oficial”, pero existía el rumor de que Guillermina les daba dinero extra, de su propia bolsa, a ciertos bailarines, pues algunos hasta le pedían prestado.

Además recibíamos dinero de parte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), porque la escuela del BN estaba patrocinada por la universidad y le dábamos ese crédito. Así que BN vivía con el apoyo del INBA, de la UNAM, y quizá se cobraba alguna cuota a los alumnos. Esto último no lo recuerdo, así que seguramente no era significativo.

Lo que recibíamos lo teníamos que repartir entre todos. Pagábamos mensualmente a los bailarines. A los músicos acompañantes de clase no se les pagaba, éramos Rafael Elizondo (cuando podía) y yo. Así que también cumplí esa función en las clases de los maestros del BN o cuando venían extranjeros a dar cursos de Graham (que yo no tomaba).

La producción de cada obra seguramente salía de ese dinero que nos daban el INBA y la UNAM; los coreógrafos no poníamos dinero. Si no tenía para mí, menos para pagar la producción de cada obra que hiciera. No se nos pagaba la coreografía que hacíamos, pero sí recibíamos un

poco más de dinero que los bailarines. Aunque la economía era un problema, nunca dejé de comer ni de pagar la renta, así que con el poco dinero que recibía cubría esas necesidades.

Mensualmente iba a las oficinas del INBA a recoger el cheque. Entregaba recibos a los que había que pegarles timbres, como impuesto. Esas oficinas estaban en el Palacio de Bellas Artes y yo tenía que ir con el administrador que ahí se encontraba. Él era un hombre muy hosco, pero llegué a conquistarlo. Las primeras veces ni me recibía, hasta que llegó un momento en que logré romper la barrera y fue mucho más cordial conmigo, hasta me saludaba con una sonrisa. Esa actividad era una lata, pero la hice todo el tiempo que estuve en BN.

Dentro de la compañía se vivía un buen ambiente. No había problemas, y si los había eran a nivel personal, no trascendían. Puede ser que Guillermina actuara como mediadora o negociadora para evitar conflictos internos, o con su actitud simplemente los dejaba pasar para que se resolvieran solos. En algún momento, sobre todo las bailarinas, ejercían cierta presión para impedir que entrara una bailarina nueva, por el temor de ser desplazadas o estar en riesgo. Eso sucedió en algunas ocasiones, pero no era algo constante, ni se puede decir que había que estar luchando contra eso. Creo que la relación siempre fue buena entre todos los integrantes de la compañía.

Guillermina promovía la solidaridad entre los bailarines. Aunque fuera sin proponérselo, su actitud la propiciaba, en oposición a la competencia. Sin embargo, como pasó cuando llegué a BN, podía suceder que se hirieran sentimientos. Un caso muy obvio fue el de Freddy Romero, que hasta se salió de la compañía porque yo entré. Él era el primer bailarín de BN, y cuando yo llegué dejó de serlo. No le quité sus papeles, nunca se los quité a nadie, sino que simplemente asumí papeles que a lo mejor él creía que él debía tener, y sintió que me daban concesiones o preferencia. Entonces él se fue al Ballet de Cámara con Nellie Happee, y hasta decía que era el único bailarín en México que dominaba las dos técnicas, la clásica y la contemporánea. Era un hombre muy vanidoso. Freddy y yo éramos compañeros y llevábamos amistad, pero llegó un momento en que decidió marcharse y se volvió clásico.

Cuando él se fue no hubo conflicto, sólo se dejaron de bailar las danzas que él tenía y se hicieron nuevas. Lo mismo sucedió cuando yo dejé BN: se hicieron otras obras y algunos remontajes. Así sucede cuando hay un cambio, como en un equipo de fútbol: se va uno y lo suplen; podrá ser por uno mejor o peor, pero siempre habrá alguien que lo supla.

No sé quién haya tenido la responsabilidad de la desintegración del BN (2006). Unos pueden pensar que cuando Guillermina dejó de hacer obra, los demás coreógrafos no tuvieron la suficiente calidad para sostener a la compañía. Otros pueden pensar que Guillermina, por esa afirmación que hacen algunos de que era “muy dominante y manipuladora”, no permitió que nadie más tuviera la dirección. Otros más pueden pensar que hubo conflictos entre los integrantes del BN con más poder y eso resquebrajó la estructura: si no había cohesión entre ellos, la compañía se deterioraba.

Pudieron ser muchos los factores que intervinieron. Aunado a eso, hay que tomar en cuenta que cualquier persona a cierta edad toma decisiones y dice: “Ya, suficiente”. Con todo lo que Guillermina había hecho, quizá llegó el momento en que no pudo más y dispuso: “Si no se hace así, no se hace, y cada quien para su casa. Se deshace BN y se queda la escuela”. También habrá quien tenga opiniones críticas sobre la situación actual de la escuela y quienes la dirigen. No sé. Pero el hecho es que esa armonía que existía cuando yo estuve en BN desapareció con su partida a Querétaro, porque se crearon otros intereses. Y me refiero a intereses personales, porque los de trabajo se solucionaron y económicamente quedaron muy bien.

Es posible que en el momento de la desintegración no hubiera alguien como Guillermina entre los miembros de BN, con la capacidad de asumir el liderazgo de manera natural, no por imposición. Me refiero a un liderazgo como el que tuvo ella. No lo hubo. Tampoco sucedió que ella nombrara a alguien por sus méritos o capacidades. Así que nadie tomó la bandera; cada uno se acomodó según sus necesidades. Nunca platiqué con Guillermina sobre eso, ni sobre el cambio a Querétaro, así que todo esto son especulaciones, pero sí fue una pérdida, pensando en que desapareció una compañía con presupuesto e instalaciones. Eso es lo único lamentable.

Tanto Guillermina como el BN son una parte importante de la danza en México. No se trata de una persona, sino de un núcleo que permitió que se expandiera la danza, que creciera a su alrededor, que se convirtiera en un movimiento. Era como un ejemplo, quizá no el mejor, pero sí el adecuado, el que nos merecemos, y fue el punto de origen de muchos otros grupos y personas. De ahí salimos muchos y cada uno tomó un camino.

La danza y sus instituciones siguen un proceso lógico, natural, que implica un principio y un desarrollo. A unos nos tocó iniciar el movimiento de la danza contemporánea y a otros continuarlo y, por supuesto, lo que hagan no es responsabilidad de los fundadores. En mi opinión, el movimiento actual no es el mejor.

Para mí, BN representó mi consolidación como bailarín y mis inicios como coreógrafo. Fue el paso de estudiante ejecutante del NTD a ejecutante con experiencia y después a coreógrafo. Eso lo desarrollé completamente en Alternativa, donde fui coreógrafo, maestro, administrador, papá, mamá, y todo. Mi trabajo en BN me hizo madurar, lo que después me permitió lograr la etapa con Alternativa. Si no hubiera tenido la experiencia de BN, no lo hubiera logrado.

No tengo nada que reprocharle a BN ni a nadie, ni antes ni ahora. Todo lo que he conseguido, lo que soy, es resultado de lo que hice, y no me arrepiento. Lo contrario sería no asumir mis actos y mi experiencia. Lo que uno hace, bien o mal, se debe tomar como experiencia y no como un fracaso. Así que considero al BN como la etapa que me permitió adquirir experiencia para seguir adelante. Además, no me siento ajeno a esa compañía. Aunque me haya retirado antes de que se desintegrara, yo participé y colaboré en su desarrollo y consolidación, para que los que me siguieron obtuvieran algo que mi generación no tuvo.

Tengo el mejor recuerdo de Guillermina. Si alguna vez hubo diferencias a nivel personal, son tan insignificantes que no merece la pena señalarlas. A veces hasta con los hermanos se tienen rompimientos drásticos, pero con Guillermina no sucedió así. Nunca hubo una fractura en nuestra relación; simplemente, luego de ir juntos por un buen tiempo, cada quien tomó un rumbo diferente.



ESA PASIÓN

que es toda la vida...

Entrevista con Rossana Filomarino

Patricia Cardona

L

Nada es casual...

A ESCUELA GRAHAM EN NUEVA YORK, ubicada en la esquina de Bethune y Washington Street, fue el punto de encuentro entre una joven y talentosa Rossana Filomarino y una Guillermina Bravo obstinada en hacer comprender al medio de la danza mexicana la necesidad de poseer una técnica sólida. Rossana concluía su tercer año de estudios. Guillermina tomaba clase a la vez que andaba en su etapa de “cazatalentos”. Era el año de 1966.

“El mundo es chiquito”, subraya Rossana. En el estudio de Martha, la joven italiana escuchaba hablar español, un idioma que siempre quiso practicar. Al voltear, la miró una mujer de mediana edad y refinado perfil aguileño que rápidamente se identificó: “Soy Guillermina Bravo”. “¡Ay, pues yo la conozco!”, exclamó sorprendida Rossana. Pero nada es casual. Su vida estaba a punto de dar un giro de ciento ochenta grados.

Rossana trabajaba con una sobrina de Siqueiros, compañera del escenógrafo Marcial Rodríguez. Él había colaborado con el Ballet Nacional.

La invitamos a cenar en casa de mis amigos y le dije que había terminado mis estudios en Nueva York y que tenía cincuenta dólares. Además, quería conocer el mundo maya. Eso la impresionó y me preguntó que cómo me había enterado de los mayas. “Pues yo estudio mucho”, le dije. “Y ya que estoy de este lado del Atlántico, es más fácil viajar.”

Rossana pensaba originalmente regresarse a Italia y probar suerte. No tenía claro qué futuro le deparaba su tierra natal. “Pero ella me echó el ojo en las

clases avanzadas que yo tomaba. Y me dijo: ‘Si vas a México y quieres ir a Yucatán, ¿por qué no nos vienes a dar un cursito de dos meses?’ ¡Feliz, acepté!”

Aquellos dos meses se han convertido en cuarenta y ocho años de vida fructífera y creación ininterrumpida en México.

Las puertas se abrieron para la joven bailarina, que se convertiría en la maestra responsable del entrenamiento de la mejor compañía del país. “¡Se lo agradecí toda la vida! Y era mutuo. Ella me necesitaba entonces.” Rossana sólo tenía veinte años. El reto era difícil pero, aún así, se quedó. “Desde los catorce años empecé a dar clases en mi país. Tenía, por lo tanto, experiencia en manejo de grupos y una cultura general bastante sólida.”

Ese mismo año Rossana y Luis Fandiño fueron invitados a bailar con la compañía. Ambos eran igualmente coreógrafos. Y, para sacar más dinero de la temporada de Bellas Artes, Rossana dirigió paralelamente un grupo que se llamó Danza de Cámara. Era un grupo “fantasma”. Rossana era directora y coreógrafa junto con Luis Fandiño. Todos los bailarines eran del Ballet Nacional.

En aquel tiempo el Ballet Nacional era

...la vanguardia en contenidos y formas. Empezaba a gestarse la época abstracta de Guillermina Bravo. Todavía había remanentes de los estilos anteriores pero ya se veía venir el cambio a partir de la técnica que practicábamos diariamente. Eso fortaleció mucho el nuevo impulso de Guillermina. *Comentarios a la naturaleza* fue la primera danza totalmente abstracta que ella creó. Ese lenguaje era el que más me interesaba; el que andaba buscando, sin saberlo.

La visión magisterial de la vanguardia...

A partir de entonces y a lo largo de los años, además de la colaboración artística, Rossana y Guillermina se hicieron buenas amigas. Ambas compartían una rica conversación y se intercambiaban lecturas. “Le di a leer *Las islas flotantes*, de Eugenio Barba. Le dije: ‘Tienes que conocer ese tratado de técnica Graham’. Porque ese libro es como un tratado de técnica Graham. Escéptica, Guillermina únicamente comentó: ‘Pero, ¿cómo? Si yo sólo leo de teatro’. Le fascinó.”

La función de Rossana dentro del Ballet Nacional fue determinante. Aclara que Guillermina carecía de vocación para la enseñanza:

Ella no solía dar clases. Yo la obligué a hacerlo un cierto tiempo. Era increíble. Conocía la esencia de las cosas, pero el ritmo de la clase lo desconocía por completo. Sin embargo, como directora de un grupo lograba la cohesión de tanta gente a través del enamoramiento de lo que hacía. Porque no hay de otra. ¿Cómo mantienes reunidos a los bailarines con un sueldo mísero? Ella los enamoraba con su obra.

Rossana me ha entregado un texto-homenaje que escribió en 1996 sobre la labor magisterial de Guillermina Bravo, donde afirma:

El hecho de haber promovido esta actualización permanente es en sí una hazaña que demuestra capacidad de negociación y habilidades financieras notables. Pero se hubiera podido caer en una asimilación superficial y en una copia estereotipada de lo que venía de afuera, como suelen ser las modas

artísticas. Lo verdaderamente extraordinario es cómo la maestra Bravo ha sido capaz, a través de los años, de mantener este socavón en estado siempre activo, desbordante, de hacer del conocimiento una veta inagotable de reflexión, de enriquecer a todo su equipo con la pasión por la investigación sobre el cuerpo y a través del cuerpo.

Recuerdo que hace diez años —continúa Rossana— era yo responsable del entrenamiento del Ballet Nacional. Guillermina me encargó organizar un seminario cuya finalidad sería lograr una unidad de criterios con el equipo docente. Cuando concluyó el seminario, creo que apenas se habían revisado los principios de las secuencias de piso, es decir, la primera parte de una clase. Lo que pasó es que nunca hubiera habido tiempo real suficiente para satisfacer la curiosidad obsesiva de Guillermina Bravo. Cuando supuestamente se habían aclarado todas las dudas, surgían entonces sus mil y una preguntas. Cándidamente, asumía el papel del que poco sabe, como si sus conocimientos fueran realmente escasos y estuviese llena de dudas. Y lo hacía sólo para incitar a los demás a cuestionarse de la misma manera y con la misma honestidad, para inducir una reflexión más honda y para señalar los caminos inagotables de la verdadera experimentación. ¿Labor magisterial? Sí, y de las más profundas.

Más adelante, en ese mismo texto la propia Rossana responde a una pregunta que siempre me hice sobre Guillermina Bravo como maestra: ¿cómo era impartiendo una clase? “Sólo se me ocurre contestar con tres adjetivos: terrorífica, terrible, maravillosa”, escribe, y elabora más adelante:

Terrorífica: para ella una clase no es lo que se entiende normalmente, un entrenamiento para adquirir diversas habilidades. ¡Pobre de aquel que no entienda esto y atienda su clase sin haberse preparado antes! Sus músculos podrán padecer todo tipo de calamidades, desde engarrotamientos hasta verdaderos calambres. Guillermina puede tener al bailarín haciendo el mismo movimiento infinitas veces, o mantenerlo atrapado en una espiral interna hasta el sofoco, o bien sumirlo en la extrema lentitud con la finalidad de que tome conciencia de todos los músculos de su cuerpo al mismo tiempo, o bien lanzarlo a velocidades vertiginosas, imposibles hasta para el más virtuoso de los mortales: todo esto porque las alas del deseo, su deseo de perfección, la alejan a veces de la realidad para llevarla muy alto. Siempre ha creído, y lo ha demostrado, que a través del entrenamiento constante bien aplicado se pueden construir cuerpos casi perfectos: entonces no hay nada que sea imposible.

Terrible: pobre de aquel que sufra un instante de distracción o que no aplique absolutamente todas sus energías a lo que ella está requiriendo.

Maravillosa: su clase es un transitar por la esencia del movimiento y por los infinitos significantes que pueden resultar del cuerpo. Es descubrir la fisicalidad como medio de expresión. Es un reto a la destreza. Es un reto a la imaginación. Es un reto a la sensibilidad del intérprete.

En otra parte de su texto, Rossana pone los puntos sobre las íes con respecto a un tema que siempre fue polémico en torno al Ballet Nacional:

Por muchos años fui testigo directo y cómplice, en buena medida, de la obstinada voluntad de Guillermina por hacer comprender al medio la necesidad de poseer una técnica sólida. El rigor existente en el seno del Ballet Nacional de México fue muchas veces criticado por los que no podrían llegar a un grado parecido de desempeño o por los que, simplemente, no estaban dispuestos a emprender tan difícil camino ni a librar diariamente tan ardua pugna con el cuerpo. Se confundió, así, la crítica a un

producto artístico —perfectamente legítima en sí misma— con la crítica a un método de formación y de enseñanza ya ampliamente reconocido y experimentado.

Finalmente le pregunto a Rossana si Guillermina tampoco dio clases de coreografía o fue asesora de los jóvenes coreógrafos de su compañía. Por lo visto, no fue así. No había asesoría. Ésta se daba cuando el novel coreógrafo presentaba la danza terminada. Entonces sí y todos intervenían:

De hecho Guillermina sólo dio un curso de coreografía a sus muchachos. Eso fue hace quince años. La convenció Orlando Schecker... creo. Pero que haya enseñado constantemente, no. No era maestra de vocación. Los que trabajamos con ella le aprendimos muchísimas cosas de sólo verla desarrollar sus ideas. Fue una enseñanza en vivo, y tan fuerte que te quedan los principios básicos.

En conclusión, a Guillermina nunca le gustó impartir clase. Siempre prefirió tomarlas. Ante todo fue investigadora, arqueóloga del movimiento.



Una mente asombrosa...

Y esa arqueóloga de peripecias dinámicas sabía que “la forma es la expresión misma”. Para decirlo de otra manera: llegó a fundir lo físico con lo psíquico de manera tan impecable que consideró innecesarias las explicaciones verbales durante el montaje de una obra.

Tú tenías que adivinar de qué se trataba el tema. No había la costumbre de ahora, donde haces lecturas, das pláticas. No. Llegaba y decía: “Tú y tú y tú van a ser parte de esta obra. Mañana ensayamos a las cuatro P.M. Te pones ahí, vas allá, haces esto y esto...”. Así montaba. Tú sólo tenías que hacerlo como ella quería, que nunca era suficientemente perfecto... pero lo más cercanamente posible a la perfección. Ella nunca me dijo: “Tú eres la Patria”, sino: “Te me paras aquí y haces una extensión así y te vas a once cuentas mientras sube el telón de Bellas Artes”. ¡Yo me quería morir!

Si le preguntabas algo te daba largas. A mí sí me llegó a desarrollar más el tema, pero nunca en el estudio, sino en el café. Ahí discutíamos muchas cosas del personaje.

Algo que Rossana apreciaba particularmente, “porque no lo he visto en nadie más —aunque no he trabajado con tantos coreógrafos—, es que Guillermina todo lo traía en su mente. Llegaba al ensayo y lo sabía todo”. El montaje de *El llamado* fue especialmente sorprendente para Rossana. Tenía un trazo muy complicado, reconoce. Y Guillermina no sólo llegaba con la idea de la danza, de cómo se tiene que ver, “sino iba mucho más allá. Tenía resueltas las cuentas, los pasos, el trazo. El montaje de *El llamado* me maravillaba. Nosotros nos tardábamos más en entender cómo hacerlo que ella en explicar cómo era el asunto”.

Le pregunto si alguna vez observó a Guillermina experimentar durante los ensayos. “Nada por el estilo”, responde. Sólo comprobaba si la precisión que ella pedía era adecuada para el cuerpo del intérprete, que es otra cosa.

Yo le aprendí eso. Así trabajo también, nada más que ella era más afinada. Daba la forma muy precisa

y con el intérprete sabía si la trabajaba de otra manera. Pero a final de cuentas todo se hacía a partir de lo que tenía en la cabeza. ¡Yo nunca he visto algo así! Era como si hubiera tenido diez ensayos en su memoria. Ya después daba indicaciones para que tú te aproximaras más al personaje. “Esto tiene que ser un poquito más suave... esto más fuerte... esto más pesado”, decía, pero siempre desde la forma originalmente concebida.

A mí me costó mucho trabajo la obra *Constelaciones y danzantes*. ¿Por qué tenía yo que salir zapateando si antes fui la Osa Mayor y guiaba un carruaje? “¿Ahora por qué hago esto?” La tarea del bailarín era encontrar su propia dramaturgia.

Te pongo el ejemplo de Victoria Camero. Si lo hacía perfecto, así quedaba. Y ella lo hacía perfecto y la maestra no tenía que decirle nada más. Los comentarios los hacía conmigo porque teníamos otro tipo de relación.

En otras ocasiones todo era muy fácil. En *Comentarios a la naturaleza*, que se refería a la tierra, el aire, el viento, yo era la tierra, y eso te da una idea. Pero otras veces, como en esa obra que sólo se bailó dos veces en Bellas Artes donde yo era el Ángel de la Independencia, ¿qué haces como personaje de Ángel de la independencia? Está difícil.

Sus principios de composición eran el *tempo*, la estructura y el lenguaje, concluye Rossana. Siempre tenía muy claro lo que quería decir a través de la forma que respondía a la idea que quería transmitir. “Llegaba siempre con el diseño completo porque la idea la tenía clarísima. Tenía una increíble memoria”, recuerda Rossana. “Jamás, hasta los últimos años, te llegaba a una función con un papel. Ciento cinco luces se las sabía de memoria. Eso me impresionaba mucho.”

Era una fuerza de la naturaleza muy especial; una gigante, comentamos tras deliberar sobre este don tan particular para componer coreografías.



◀ Guillermina Bravo tomando clase con Ballet Nacional, 1971-1974. Foto: Maritza López.

▶ Guillermina Bravo impartiendo clase en la sede de Ballet Nacional, 1972-1974. Foto: Maritza López, colección de la autora.

▲ Guillermina Bravo impartiendo clase en la sede de Ballet Nacional, 1981-1984. Foto: Maritza López, colección de la autora.

Yo me atreví a decir que fue un genio porque éstos son los que te cambian la manera de hacer las cosas. Y a todos. Lo que te da es único.

Puede que me equivoque, pero yo diría que se tardaba dos o tres meses preparando una obra. Dependía mucho de las circunstancias. ¡Asombroso!

Obsesionada con el arquetipo humano...

Guillermina era una verdadera investigadora. Eso no lo compartía con muchos. Nadie sabía que había estado en África para investigar los misterios del animal-humano, admite Rossana. En realidad, en lo personal recuerdo que no hubo cuna de la danza en el mundo que Guillermina Bravo no haya visitado: además de África, China, Bali, Alemania y, por supuesto, el territorio mexicano, donde encontró a los indígenas, que son poseedores de una sabiduría del cuerpo. Guillermina siempre buscó los orígenes o motores del movimiento. No es casual que su danza haya sido vital, contundente.

Recuerdo que en 1986 viajó a Alemania, donde la técnica creada en los años treinta por Rudolf von Laban fue puesta en práctica por Gret Palucca y desarrollada posteriormente por Pina Bausch. Cuando regresó la entrevisté. Me dijo que fue a investigar la fuente original de la danza moderna, ahora rescatada por los grupos jóvenes de danza contemporánea. El rescate no era gratuito: formaba parte de una búsqueda de la verdadera identidad nacional en la Alemania Federal. Guillermina Bravo platicó largas horas con Pina Bausch, la principal creadora del neoexpresionismo coreográfico, ahora llamado danza-teatro. “No decía que estaba leyendo tal o cual libro. Por ejemplo, en las pláticas salía el tema de las cuevas de Altamira. Todos sabemos que antes de presentarte con tus bailarines —y es algo que también le aprendí— te documentas, porque es lo que te ayuda a forjar una idea.”

“¿Cuáles eran sus grandes temas de inspiración? ¿Tenía temas que la obsesionaban?” me pregunté siempre. Se lo comenté a Rossana. “Siempre fue arquetípica. Es la esencia misma de la danza recrear las cosas primordiales de la vida. Ella andaba tras eso, pero creo que es parte sustancial del sentido mismo de la danza contemporánea. El sustrato o la base para crear se encuentra ahí.”

¿Pero qué es lo contemporáneo para Guillermina Bravo? En su texto magistral escrito por ella misma en 1971 y que aparece en el libro *Guillermina Bravo, una iconografía* (1996) escribió:

Es un proceso, un organismo que cambia y se desarrolla mientras lo contemplamos, con un propósito artístico general, pero particular, especificado e irrepetible en cada obra que produce y que para apoyarse en algo, porque partió de cero, tuvo que volver a los orígenes del movimiento animal-humano para encontrar por qué primariamente el hombre bailó, qué lo determinó a estructurar un ritmo, a propiciar la lluvia y la maternidad-fecundidad a través de una ceremonia; con qué elementos físicos y emotivos se lanzó a representar el mito. Pero esta vuelta a la barbarie no fue con el fin de imitar sino de asimilar para poder transformar después. Y con la indagación la danza empezó a remover en el cuerpo funciones olvidadas, proscritas, movimientos que el esteta de la etapa “civilización” había calificado como feos, antisociales, amorales, movimientos pertenecientes a emociones e impulsos del reino animal que nuestra sociedad materializada había descartado como posibilidad artística. La intimidad orgánica reveló un mundo ilimitado de verdades alucinantes que existen en todo ser vivo: lo mismo

en la lombriz que en el hombre asiático o el pigmeo, en el Chac Mool que en Krishna, en el saurio que en un campesino griego, en una sacerdotisa, en el samurái, el chango, el hombre blanco o negro.

Todo esto hace de la danza contemporánea un arte subversivo. Para Guillermina, subversivo significa lo original, lo que está antes de la versión deformada (por la civilización).

Impredecible y rigurosa...

Consecuente con su filosofía sobre lo contemporáneo, Guillermina buscaba en los bailarines “una fuerza, un buen cuerpo, elasticidad y animalidad. Ése era su arquetipo, el más fuerte diría yo. Por eso se trajo a cinco lancheros de Acapulco. Dos fueron magníficos bailarines y uno extraordinario: Miguel Ángel Añorve. Guillermo Ruiz también”.

Ella misma era un animal humano brillante, con poderoso intelecto y una intuición que la guiaba.

Nos sabía ver tan bien que nos desconcertaba. Si tú eres un animal, siempre sabes cuándo otro te va a atacar, sólo de verlo. Siempre sabía cómo reaccionar contigo. Sabía cómo manejarte. Eso tenía Guillermina. Por eso todos le decían: “Sí, maestra; sí, maestra”. Por eso le decían La Bruja.

También era muy impredecible y cambiante. Un día podía ser muy dulce y por lo mismo podía ser lo opuesto: muy dura. Podía maltratarte con la palabra en un ensayo. Podía despedir a un bailarín si tenía fallas que no le gustaban. Yo por eso me salí del Ballet Nacional. No fue conmigo el conflicto, sino con unos compañeros. Corrió a dos y a mí no me pareció tan grave la falta. Era un muchacho tan talentoso... Siempre me quedó la sensación de que no había estado bien despedirlo.

Rossana fue el único caso en el que Guillermina aceptó que saliera del Ballet Nacional y volviera a entrar a él dos veces:

Porque si te salías, era para siempre. Yo le pedí regresar y me aceptó porque nunca tuvimos un pleito personal. Yo me salía por razones artísticas. La primera vez fue porque no me parecía cómo se estaba manejando el Ballet Nacional en general. Pocas funciones, muchos ensayos, y tal vez por mi juventud quería más publicidad, giras internacionales. Siempre coincidimos en cuestiones estéticas y filosóficas. Por eso pude tener un contacto diferente con ella, una amistad respetuosa. Sin embargo, reconozco que Guillermina tenía un rigor excesivo. Alguna vez, a mi juicio, mal aplicado. La mayoría de las veces muy bien aplicado.

No cabe duda de que tenía una autoridad indiscutible, rotunda, y que de pronto “se cerraba al diálogo”. Me comparte Rossana que ella no tiene “ese don de mando”. Pero Guillermina sí lo tuvo y por eso pudo mantener tantos años la compañía. Tenía un altísimo nivel de exigencia estética. La disciplina que demandaba era casi espartana. “Que así es: la danza así lo exige, y ojalá lo entendieran los jóvenes hoy.”

“Es una especie de sacerdocio”, le comento. “Sí. No puedes andar por las ramas.”

Recuerda Rossana que cuando viajó al trópico, en 1966, tras su estancia en Nueva York, no traía nada de ropa, ni un suéter, porque según la joven maestra italiana se iba a regresar a

los dos meses. Fue el año en que nevó en México. Rossana se enfermó y el doctor la envió a su casa. Más tarde Guillermina se le acercó para decirle: “Los bailarines nunca se enferman y los maestros menos.” “Fue un regaño fuerte por no sostener la voluntad de mantenerme sana. Quienes estábamos cerca de ella teníamos asimilado ese carácter. Los que se iban era porque no aguantaban ese rigor de vida. En mi opinión, no tenían suficiente pasión para hacer la danza.”

Con ese carácter, me asombra que haya admitido a nuevos coreógrafos en su compañía. ¿Cómo se abrió para que hubiera otros creadores? ¿Lo fomentaba?

De hecho, durante muchos años, los coreógrafos éramos ella, Luis Fandiño, Federico Castro y yo. Más tarde, cuando Jaime Blanc creció, maduró, hizo coreografía. Pero nunca te invitaba a hacer una coreografía. Tenías que proponer tu idea y después de hacer la obra se revisaba para ver si convenía al Ballet. Si pasaba, bien, y si no, la arreglabas o no se presentaba.

Rossana es el único caso insólito en que fue invitada para hacer una coreografía sin revisiones de por medio. “*Sol de viento* se llamó. Quedó bien. Fue la única vez que Guillermina tomó el riesgo y me llamó por medio de Toña: ‘Queremos que nos montes una obra para estrenar en Bellas Artes’. Sólo pude contestar: ‘¿Qué me estás diciendo?’ No lo podía creer.”

En ese entonces Rossana vivía sus primeros años de experimentación con la danza butoh y tenía su compañía, DramaDanza. Era 1995. Fue la única vez que una obra no pasó por el filtro del Ballet Nacional.

Es evidente que Guillermina siempre había visto todas mis obras, menos las últimas, por obvias razones. Las vio en DVD y siempre me hizo anotaciones interesantes. *De hombres y algunos dioses*, que tiene su ritual con cuatro puntos cardinales, la vimos juntas. Seis meses antes de morir me dice: “¿Por qué Quetzalcóatl hace chainés? Si estás inventando un movimiento tan diferente, tan personal y profundo, ¿por qué chainés?”

“¿Cómo que chainés?”, le pregunté. Yo no entendía. Pero luego entendí. Tenía toda la razón. Eran demasiadas vueltas para el personaje. Guillermina era muy buena para detectar incongruencias de lenguaje.

La despedida...

Antes de que decidiera disolver la compañía, Guillermina se abrió a los nuevos coreógrafos como nunca antes. Esto, para Rossana, era necesario. “Yo lo discutí muchas veces con ella, y fue su defecto por muchos años el no abrirse lo suficiente. Si alguien está despuntando hay que ayudarlo, y mucho tiempo se negó a hacerlo. Eso generó en parte el aislamiento en el cual cayó el Ballet Nacional en los últimos años.”

Había un motivo poderoso detrás de su constante negación. Le comentaba a Rossana que ya no le gustaban los jóvenes bailarines. Tampoco podía concebir sus propias coreografías bailadas por las jóvenes generaciones. No eran aptos para sus obras, que requerían de cierta animalidad y poder. Guillermina buscaba hombres muy masculinos y mujeres fuertes. “Yo traté de insistirle que remontara. Finalmente remontó *Juego de pelota*, pero eso fue hace muchos años.”

Cuando se decidió a cerrar el Ballet Nacional,

...nos consultó a varias personas y todos dijimos: "Sí; ya. Ya es hora". Ya había dado lo mejor de sí. Fue la mejor compañía de América Latina y a la altura de la de Martha Graham. Yo vi eso desde que llegué a México siendo tan joven y por eso me quedé. Lo que se estaba haciendo en la capital del mundo de la danza contemporánea —Nueva York— era menos innovador en cuanto a concepción, realización y trazo. Guillermina era la vanguardia.

Rossana Filomarino pronunció hermosas y justas palabras al despedirse de la maestra en el último homenaje realizado en Bellas Artes tras su deceso, el pasado 11 de noviembre. En ellas reconoce la poderosa pasión de Guillermina por la vida misma. Esta pasión la llevó a ensoñar metáforas coreográficas que encarnaron en los prodigiosos bailarines del Ballet Nacional, obra y creación de su rigor, exigencia y obstinación:

Esa pasión para ella es toda la vida del ser humano, del ser que está ligado a la tierra y al entorno en que vive. Una pasión que hace hervir la sangre dentro de las venas, que desata sensaciones primigenias y que así nos conecta a las fuentes de la vida; una pasión que hace posible que Victoria Camero se convierta en Águila, que Antonia Quiroz se vuelva la Leona, que Jaime Blanc sea un Efebo griego, que Luis Fandiño sea el Quijote con su montura, moviéndose más rápido que sus frenéticos pensamientos; que Eva Pardavé sea una Quimera perturbadora; que Orlando Schecker dirija la comunidad de danzantes con su *Bastón de mando*; que Rossana se transforme en el Ángel de la Independencia. Y así muchos otros personajes que han salido de esa gran pasión que Guillermina tenía por la vida y para la danza reflejada en Miguel Añorve, el Epicentro del erotismo.



Rossana Filomarino en *Melodrama para dos hombres y una mujer*. Coreografía: Guillermina Bravo. México, 1970. Foto: Maritza López. Colección de la autora.



Rosana Filomarino Y Guillermina Bravo. México, 2005. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.

► Página siguiente: México, s/f. Foto: Cortesía del Centro Nacional de Danza Contemporánea.



ALGUNOS RECUERDOS y reflexiones sobre Guillermina Bravo

Anadel Lynton

V

ISITÉ TIJUANA BREVEMENTE A LOS TRES AÑOS DE EDAD CON MI FAMILIA. No regresé a México de nuevo hasta el verano de 1956. Asistí a un campamento de trabajo voluntario en Villa del Carbón, estado de México. Era una pequeña desviación en mi ruta entre la Universidad de Chicago y la escuela de la compañía de Martha Graham en Nueva York.

En el campamento conocí a José Raúl Hellmer, jefe de grabaciones del Palacio de Bellas Artes. Ya en el D. F., me presentó con Rosa Reyna. Ella me invitó a tomar sus clases en la Academia de la Danza Mexicana y a participar en una obra suya para la temporada de danza en el Teatro de Bellas Artes. No me quise comprometer, ya que mi meta era la Escuela Graham. Pero me quedé en México para ver la gran temporada.

Me dejó deslumbrada. El teatro estaba lleno. El público, entusiasta, discutía las obras. La danza moderna se tomaba en serio; se consideraba relevante, incluso importante.

Varias de las obras tenían temáticas sociales y hablaban de asuntos que el público entendía y con los que se identificaba. Me impresionó sobre todo *El demagogo*, de Guillermina Bravo, por la gran fuerza de las imágenes bailadas con convicción por John Fealy (el capitalista represor). Raúl Flores era el líder sindical que trataba de ser honesto. Los demás bailarines del Ballet Nacional eran los obreros. La fuerza de esta obra me impresionó por abordar, de manera directa y clara, una temática política de actualidad. Lo que vi me emocionó sobremanera.

En ese entonces seguí mi camino a la Escuela Graham, pero pronto me di cuenta de que no soportaba su ambiente de competencia agresiva. Todo

el mundo quería llamar la atención de la Graham a como diera lugar. Recordé que la danza en México era mucho más amable y las obras más afines a lo que me interesaba a mí y al público. Sobre todo mis recuerdos de las obras de Guillermina me hicieron decidir regresar a México para bailar.

Al llegar tomé clases con Xavier Francis y luego con el Ballet Nacional. Participé con gran emoción en la temporada de 1960 en los estrenos de *El paraíso de los ahogados*, *Las ánimas* y *Minana*, de Guillermina Bravo, Carlos Gaona y Guillermo Keys, respectivamente.

A fin de año, en diciembre de 1960, hicimos una maravillosa gira por Cuba. Recorrimos casi toda la isla, que todavía estaba en ebullición con la euforia de la revolución reciente. Llevamos bailarines huéspedes del Nuevo Teatro de Danza y un rico repertorio. No me cansé de ver las obras *El demagogo* e *Imágenes de un hombre* y el divertido *Un buen partido*, y de bailar en *La pastorela* de Raúl Flores Canelo, *El amor amoroso* de Carlos Gaona, *El paraíso de los ahogados* de Guillermina y *La iniciada* de David Wood, el maestro de técnica Graham.

Como anécdotas, recuerdo la tremenda caída que nos dimos todos los bailarines de la serpiente del *Paraíso* que cargábamos con palos como dragón chino. La de más adelante tropezó con un desnivel en la tarima al aire libre donde estábamos bailando y uno por uno nos fuimos desplomando. Otro episodio chusco fue la salida al foro del chivo de trapo que cargaba a la “niña” Valentina Castro en *La pastorela*, sin el bailarín encargado de la cola, por lo que ésta arrastraba por los suelos. Los bailarines nuevos tenían que pasar por una especie de novatada al bailar el papel de la cola del chivo. Un episodio más fue en Guantánamo, donde todavía llegaban los soldados y personal de la nefasta base militar de los Estados Unidos a frecuentar los centros de diversión. El anuncio de nuestra función como ballet mexicano daba la impresión de tratarse de un espectáculo de mariachis y música ranchera. Soportaron *La pastorela*, pero en *La iniciada*, que trataba de luchas entre pandillas juveniles con un vestuario de mallas y payaso, iniciaron los gritos y chiflidos de admiración por los cuerpos de las bailarinas. En una escena donde nos quedábamos parados en el proscenio de espaldas al público, varios hombres nos soplaban humo de cigarro entre el alboroto. Seguimos bailando tanto esta obra como las demás del programa. Guillermina estaba muy orgullosa porque logramos calmar al público y que respetara el valor de nuestras actuaciones. Este tipo de experiencias chuscas y aleccionadoras son parte del riesgo del acto en vivo donde se toma el riesgo de presentarse en lugares no del todo bajo control.

La meta de Guillermina era siempre la casi perfección. Su labor exigía y propiciaba la necesaria utilización y construcción de teatros en forma con públicos sensibilizados, pero donde faltaban estas condiciones estaba dispuesta a encontrar y confrontar públicos nuevos.

Otro recuerdo que tengo es de un acontecimiento inesperado. Al salir de La Habana para Matanzas en el autobús, Guillermina, que había heredado de sus padres el gusto por el juego, visitó un casino (todavía no los habían cerrado en Cuba) y perdió los viáticos.

No se puede hablar de Guillermina sin hablar del Ballet Nacional ni del Ballet Nacional sin hablar de Guillermina.

Me acuerdo de las largas escaleras para llegar al cuarto piso del edificio de la Calle del 57, esquina con Donceles. Ahí la compañía tenía su estudio, arreglado con biombos que hacían las veces de piernas para presentaciones y de vestidores para las clases y ensayos. Era una lucha constante pagar la renta y a los maestros invitados.

Recuerdo mucho la marimba que llegaba a tocar frente a la cantina que se encontraba en la contraesquina de enfrente y alegraba nuestras actividades. Daba una ambientación musical



México, 1989. Foto:
Christa Cowrie. Colección:
Cenidi Danza
José Limón.

a las clases de técnica, que con frecuencia eran acompañadas por el tambor del maestro, ya que no siempre se podía pagar a acompañantes.

Tengo muy presente a Guillermina, sentada a una mesa del modesto café Ah, qué Rico, rodeada de amigos. Era el centro de su vida social y después fue sustituido por una serie de lugares similares. Ahí Guillermina se relajaba; hacía planes y opinaba; consultaba, discutía y decidía, rodeada por miembros de la compañía y allegados que contribuían al desempeño del grupo. Se ventilaban asuntos de trabajo y se intercambiaban informaciones o chismes sobre los sucesos y protagonistas de la danza, del arte y la política en México y el mundo.

A Guillermina la admiraba muchísimo por sus obras y por su tesón para sacar adelante a la compañía. Básicamente bailábamos por amor al arte, pero había algunos ingresos de un pequeño grupo de patrocinadores a los que había que visitar cada mes. El INBA apoyaba con algunas producciones, funciones y muchas giras.

Viajábamos por casi todo el país en camiones de Bellas Artes. Fuimos a Aguascalientes, Durango y Zacatecas; a los juegos florales de Mazatlán; a Tabasco, Campeche y Mérida, entre otros lugares. En este último viaje, llevábamos a Óscar Chávez y José González Márquez como tramoyistas y amigos de la compañía. Se ponían a cantar en el fondo del camión y los callábamos para poder dormir. Tuvimos que cruzar muchos ríos y a veces había esperas muy largas para que nuestro camión cupiera en una de las pangas. Me queda una vívida imagen de la Guille metida en algún río en ropa casi interior para refrescarse del calor intenso de la espera, disfrutando

con la tibieza del agua. Fuimos a Ensenada en un avión de carga (mi primera experiencia con la aviación) y a Los Ángeles a amenizar el Grito de Independencia.

Todavía me acuerdo vívidamente de una de mis experiencias más emocionantes con Ballet Nacional. Fue una función sobre tarima en el pueblo minero de Barroterán, Coahuila. Nuestra gira fue patrocinada por el Sindicato de Mineros, con sede en Monclova, tierra de Raúl Flores Canelo. Sucedió en 1962. Los pobladores construyeron la tarima junto a la boca de la mina, con la participación de todos. Y todo el pueblo: hombres, mujeres y niños, estuvieron presentes bajo el sol del desierto, desde horas antes del tiempo anunciado para la función. Estaban pendientes de cada uno de nuestros movimientos al ensayar. El programa incluía obras de Guillermina Bravo, Raúl Flores Canelo y Carlos Gaona. Las presenciaron con respeto, interés; hasta fascinación. Al finalizar se quedaron expectantes. No se iban. Nos pidieron repetir las obras, pero Guillermina no lo consideró apropiado. Raúl explicó más tarde que esperaban porque estaban acostumbrados a las danzas de las fiestas religiosas que muchas veces duraban toda la noche. Nosotros nos retiramos al camión, que nos llevó de vuelta a Monclova, donde estábamos alojados en casas de parientes de Raúl. Esta función es una de las que más he gozado, que más me han impactado, porque estuvo destinada a un público que no acudía a los teatros convencionales.

Guillermina me inspiró devoción. Su meta era que todos estuviéramos dedicados en cuerpo y alma no a ella, sino a la compañía; que viviéramos prácticamente (y a veces literalmente) en el estudio para que toda nuestra energía, ambiciones y vida social girara alrededor de nuestra sede y actividad danzaria. Siempre había un cuarto en el estudio para descansar, platicar, comer, hacer fiestas, como la tradicional de Día de Muertos. Estaba arreglado y decorado en gran parte

México, Palacio de Bellas Artes, 2006. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.



por Raúl Flores. También había espacio para que, por épocas, alguien que necesitara albergue pudiera vivir en el estudio.

Guillermina ambicionaba que los bailarines que trabajábamos en otras actividades para mantenernos (como maestros de primaria, dando clases fuera del Ballet, o, en mi caso, estudiando antropología y viviendo de becas) pudiéramos vivir o sobrevivir con los ingresos del Ballet sin tener que distraernos con otras labores. Con esta meta buscó incansablemente maneras de sobrevivencia. La fundación del Seminario de Danza Contemporánea, con apoyo de la UNAM, era un paso en este camino. La mudanza a Querétaro y la fundación de la escuela allá fue otro resultado de este gran esfuerzo.

En el Ballet Nacional se planteaba formar artistas con inquietudes que iban más allá de la formación técnica. Tuvimos diversas clases en distintas épocas: filosofía e historia con Horacio Durán, dramaturgia con Luisa Josefina Hernández, música con Guillermo Noriega o náhuatl con José Cuervo, entre otros.

Como buena comuna, compartíamos las labores necesarias para mantener nuestra sede, un salón grande con biombos que permitían entradas y salidas de escena en las presentaciones en el estudio. Limpiar nuestro espacio, ayudar a confeccionar vestuario, llevar cuentas, planear horarios, buscar patrocinadores, hacer gestiones con el INBA y otras instituciones y vigilar las reglas de la disciplina eran algunas de las tareas que se repartían.

Ballet Nacional fue semillero de bailarines, coreógrafos y grupos, entre ellos algunos de los más destacados del país. Fue madre de muchos hijos que con el tiempo fueron buscando caminos propios, a veces produciendo rompimientos algo dolorosos, como la escisión del Ballet Independiente, de miembros de Expansión Siete o de los jóvenes de Forion Ensemble, entre otros. Aun en rebeldía, creo que siempre se guardó respeto a Guillermina como maestra, coreógrafa y creadora de instituciones, aunque se resistiera su tendencia al dominio hegemónico.

Me acuerdo de una vez que estábamos haciendo antesala en las oficinas de Juan José Bremer —entonces director del INBA— Raúl, yo y varios más. Pasó Guillermina en una diligencia y comentó al desgaire pero con voz fuerte: “Ahí está el Ballet Independiente. ¿Independientes de qué, independientes de quién?” En otra ocasión, comentó al paso a Freddy Romero y otros Independientes: “Lástima que ya se les olvidó cómo hacer la contracción”, al considerar que ya no seguíamos el entrenamiento “ortodoxo”.

La constante presencia de Guillermina en las clases de entrenamiento de la compañía inspiraba por su disciplina y concentración. Además, aunque dejó de aceptar papeles de nueva creación, se mantuvo disponible para suplir a alguien en ciertos papeles de ser necesario.

Agradezco a Guillermina su tenacidad, su visión, su fe. El legado de trabajo intenso y profundo que heredó a las generaciones de bailarines que han pasado por su escuela, directa o indirectamente, es innegable. El placer y el reto que producen la búsqueda incesante del lenguaje del cuerpo alimentaron la pluralidad de propuestas coreográficas que Guillermina propició. Auspiciaba la variedad, la exploración experimental, la búsqueda, tanto en sus propias obras como en los numerosos coreógrafos y coreógrafas que colaboraron con su compañía en distintas épocas. La libertad de expresión en estilos y contenidos predominaba desde las primeras generaciones, con Josefina Lavalle, Raúl Flores Canelo, Carlos Gaona, invitados como Waldeen, Bodil Genkel y Ana Mérida, y con Federico Castro, Jaime Blanc, Luis Arreguín y muchos más, que sería largo de enumerar. Incluso, a pesar de su apego a la técnica Graham, tuvo como maestros invitados

a Guillermo Keys, quien dio clases de ballet; Anna Sókolov, y Xavier Francis, entre otros, junto con los muchos maestros procedentes de la escuela de Graham.

Yo creo que la insistencia de Guillermina en que la técnica Graham era la única técnica formativa y que merecía difundirse nacionalmente, junto con su aparente rechazo a cualquier otro sistema de entrenamiento, era más bien un afán de promoción de empleo para los egresados de sus escuelas. Creía que garantizaba calidad y evitaba lo que ella llamaba el eclecticismo premoderno. He llegado a sospechar que sus convicciones políticas y la militancia que compartía con su esposo, Carlos Sánchez Cárdenas, importante líder e intelectual de izquierda, le daban seguridad para entender el mundo y que las sustituyó de alguna forma por la técnica Graham como estilo que se podía universalizar. Aunque Guillermina visitó Bali y estudió sus danzas, y admiró a Pina Bausch y a varios otros creadores de maneras de bailar, la Graham le dio parámetros claros y seguros para el desarrollo técnico. Quizá sustituyó su seguridad en las explicaciones marxistas del mundo con una fe casi dogmática en la técnica Graham como técnica global. Otro posible origen de esta insistencia es la competencia que todavía existe, aunque en menor grado que en el pasado, entre el ballet clásico y la danza contemporánea por prestigio, fondos y oportunidades de presentación. Había funcionarios que consideraban que la danza moderna y contemporánea era demasiado difícil para la comprensión de los públicos. Guillermina defendía la técnica Graham como tan formativa o más que el clásico, que se pregona como el lenguaje esencial de la danza escénica. Las ideas estéticas requieren para su difusión de los poderes mundanos, imprescindibles para sacar adelante sus proyectos culturales.

Otro recuerdo muy preciado que tengo de Guillermina —e incluso de su marido— es su generosidad en apoyo a la regularización de mi situación migratoria. Guillermina redactó y firmó una carta para Gobernación donde ambos pedían para mí el estatus de inmigrante en México, alegando que yo rendía servicios insustituibles al Ballet Nacional. Era un proceso de cinco años y Guillermina seguía firmando cada año. Me acuerdo muy bien de una visita a su departamento con mi esposo, y una interesante conversación con ella y con Sánchez Cárdenas, poco después del 2 de octubre. Guille firmó mi documento aunque yo ya estaba participando de lleno con Ballet Independiente.

Guillermina insistía en que no quería reponer sus obras porque nunca se podrían reproducir los contextos en las que habían sido creadas, los bailarines que las habían bailado ni los públicos que las habían recibido. Aunque esto es cierto y un remontaje nunca puede ser igual al original —como tampoco son iguales las funciones que siguen al estreno—, considero que la danza merece conservar —aunque nunca será igual— algo de su historia. Como leemos literatura del pasado, con una lectura diferente, o música o artes visuales se escuchan o se miran de otras maneras después del momento en que fueron creados, me parece sumamente importante poder conocer de un modo u otro las producciones que marcaron nuestro campo en el pasado. Si no, nuestras nuevas generaciones de artistas escénicos se crían sin antepasados, sin raíces, sin conocer la tierra fértil de la que surgieron sus maestros y a la que darán continuidad y rebeldía.

En una conversación personal con Guillermina (el 4 de octubre de 1985) me insistió: “Yo hablo a través de mis obras, de los bailarines, coreógrafos y maestros que hemos producido en

Ballet Nacional. No necesito de las palabras”. Aun así, considero que las palabras también son necesarias para reflexionar sobre las acciones, y Guillermina las ha usado con elocuencia como parte de los procesos de construcción de sus obras coreográficas, sus enseñanzas y su vida. ¡Celebremos sus fundamentales contribuciones a la riqueza y valor de nuestra danza y su lugar en la cultura nacional!



▲ Anadel Lynton. México, s/f. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Página siguiente: México, 1981-1984. Foto: Maritza López Castillo. Colección de la autora.



JOSÉ MATA

Entrevista sobre Guillermina Bravo, en un café de Calzada de Tlalpan

Anadel Lynton

JOSÉ MATA ES UN HOMBRE DULCE, CARIÑOSO, ENTUSIASTA y sincero admirador y productor de cultura en los campos de la danza y la pintura. En junio de 2014 montó una exposición de algunos de sus óleos en la Galería del Corporativo Pascual. Sus temas evocan elementos imaginativos de la cultura del Istmo de Tehuantepec, donde creció. Sus cuadros muestran ensueños y apariciones, bolas de luz y chaneques traviesos. Al centro de la exposición está la hermosa figura de su hermana luciendo la festiva vestimenta tradicional de tehuana, con un paisaje campestre al fondo. En la apertura de la exposición, José habló de las vivencias infantiles que inspiraron su obra pictórica y también de sus experiencias como bailarín durante casi treinta años.

José es originario de Matías Romero, Oaxaca, en el Istmo de Tehuantepec. Su papá murió cuando él era chico y un tío lo recomendó para estudiar en una escuela secundaria militar, donde se ponía énfasis en la educación física. Posteriormente se recibió en la Escuela Nacional de Maestros como profesor de primaria. Ahí tuvo como compañero a Federico Castro, quien en 1952 lo invitó a tomar clases de danza en la Normal con Rodolfo Arana, que dirigía el Grupo Mexicano de Danza y bailaba en Ballet Nacional. A José le gustaron las clases y la experiencia de bailar ante el público. En 1953, el grupo de Arana se independizó de la Normal y decidieron tomar clases con Waldeen, Raúl Flores Canelo, Valentina Castro y Josefina Lavalle.

Bailamos en todos lados cargando nuestro tocadiscos. Waldeen nos recomendó como grupo dirigido por Arana para ir con Guillermo Arriaga al Festival de la Juventud en Varsovia. Fue una experiencia maravillosa. Llevábamos de reper-

torio *El hombre está hecho de maíz*, de Rodolfo Arana; *En la boda*, de Waldeen; y danzas folclóricas montadas por Amado López. Estuve en el Grupo Mexicano de Danza de 1952 a 1956.

Cada semana BN [Ballet Nacional] bailaba para el público en su estudio-teatro. Federico me llevó a ver las funciones. Yo las admiraba. Me gustaban mucho las obras *La maestra rural*, *Braceros*, *El demagogo*, *Imágenes de un hombre*. También admiraba a Xavier Francis, sus clases y sus obras. Pensé: “Tengo que decidir con cuál quiero bailar”, y bailé primero con Xavier y luego con BN.

Nunca me arrepentí. Lo que me atraía de la danza era que podía vivir como lo hacía de niño, imaginando. El escenario se convertía en un lugar mágico, un paraíso donde todo cambiaba y me transformaba. Yo decía: “Mis piernas y mis brazos son filos, hachas, y eso lo tiene que sentir el público”. Y lanzaba fuego en *Comentarios a la naturaleza* (1967), que trataba sobre los cuatro elementos.

Nunca le pedí a ningún coreógrafo que me hiciera una danza. Nunca me consideré intelectual, pero saqué de mi interior lo que no sabía que tenía. En una gira a Grecia visité Delfos y Creta con Guillermina Bravo como amiga y compañera. Fue maravilloso. Se trató de mi última gira a Europa, en 1980. Bailé hasta el 81, cuando me aparecieron las várices.

Entré a bailar con el Nuevo Teatro de Danza, de 1956 a 1959. También participé en el teatro de masas de Ángel Salas y Efrén Orozco. Lo único que no me gustaba del grupo de Xavier Francis, Bodil Genkel y John Fealy era que entrenábamos mucho pero bailamos muy poco. Cuando los ballets Contemporáneo y Nacional fueron de gira a China, nosotros cubrimos sus lugares en la Temporada de Danza de Bellas Artes.

En 1959 bailé en la temporada, tanto con Xavier como con Ballet Nacional. Aunque iba al estudio, nunca había hablado con Guillermina. Hablé con ella por primera vez cuando me integré a su repertorio. Me sorprendió y me gustó mucho lo culta que era. Iba al café ¡Ah, qué rico! Se reunían Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Xavier Lavalle (él vivía en el Edificio Windsor, atrás de la Plaza de la Santa Veracruz, donde también vivían Federico Castro, Luis Fandiño y John Fealy). Admiré mucho a Guillermina. Los bailarines se vestían de colores, el cabello con estambres, pero ella iba siempre de falda negra y abrigo pegado, con su voz gruesa de fumadora. Casi todo el mundo fumaba. Íbamos al café para oír las conversaciones de los artistas que ella frecuentaba.

Veía que las obras estaban bien hechas. Se recibían con mucha euforia. Una de las que más me gustó bailar fue *Juego de pelota* (1968). Tenía un comienzo tranquilo, en un amanecer. Guillermo Barclay puso el sol con iluminación como escenografía. Con música, yo entraba y saludaba. El juego era muy dinámico con una pelota imaginaria. Cuando un capitán pasaba la pelota por el arillo se llegaba a un clímax y empezaba la decapitación. Yo era el capitán, el ganador sería el decapitado. Decapité a Luis Fandiño. Él logró pasar la pelota por el aro. El ganador tenía que ofrecer la vida a su dios. Era un papel sumamente fuerte que me encantaba bailar.

Para mí, BN y Guillermina Bravo eran lo mismo. Por edad no me tocó ver sus primeras obras. Creo que tuve la oportunidad de bailar lo mejor de ella. Sabía todos los pasos de todas las obras en las que bailé.

Nunca fui rebelde en ninguno de los grupos en los que estuve. Encontré que en BN podía expresar mi máximo sentir. BN era como mi casa y Guillermina la más admirada, con carácter fuerte, como la mamá que exigía a los hijos y los aconsejaba. Ella fue el talento más grande que conocí en la danza. Guillermina alcanzó la madurez.

Me sentí triste al renunciar a mi plaza como maestro porque se acabaron las comisiones. Me gustaba mucho la docencia y ganaba menos en la danza, pero confié en que dedicarme sólo al BN fuera benéfico.



José Mata. México, 1969. Foto: tomada de un programa de mano. Colección: Cenidi Danza José Limón.

(En la inauguración de la exposición de pinturas de José Mata conocí a una maestra que me contó que ella, su marido, José Mata y Federico Castro formaron un equipo para dar clases en una primaria ubicada en un rumbo muy rudo de la colonia Guerrero, donde lograron resultados excelentes al interesar a los niños en el estudio, a pesar del clima de violencia y transgresión del barrio).

Respeté a Guillermina y nunca estuve en contra de sus decisiones. Yo me enamoraba de mis maestros. Era muy sensible, tímido e inseguro. Tenía miedo de los maestros, pero ellos me acogían con mucho cariño. Entre todos, mi pilar más fuerte fue Guillermina Bravo. Se conjuntó todo lo que aprendí. De Waldeen admiraba la emoción que salía de su interior. En Bodil Genkel encontré a una mujer muy fuerte que alcanzaba lo más lejano del espacio con una energía centrífuga. La vi girar como un tornado en una obra de Elena Noriega.

La desaparición de BN me pareció como la de un ser vivo que tuvo su nacimiento, desarrollo, madurez y decadencia. Da tristeza, pero lo vivido está guardado en muchos de nosotros. En palabras de Emilio Carballido, “los bailarines mexicanos que no son hijos, son nietos de Guillermina Bravo”. El punto esencial es que ella sirve de ejemplo de organización, de investigación, de crecer paso a paso.

Hablando con la esposa de Lucio, el hijo de Guillermina, y con Claudia, la hija, me dijeron que están buscando grabaciones de las danzas de Guillermina para juntar parte de su legado.

En *El paraíso de los ahogados*, la serpiente representa una tormenta en el mar. Al final, El niño se salva y El viejo sigue en el paraíso. Una vez le dije a Guillermina que el bastón con el que se movía a la serpiente (era como un dragón chino, con cabeza de Quetzalcóatl y un largo cuerpo de telas de colores) estaba a punto de romperse y había que cambiarlo. Ella me dijo que no, que estaba muy bien diseñado y calculado, pero en una función tuve que resolver ese problema porque se rompió.

La serpiente recogía a los niños ahogados después del clímax de la tormenta para llevarlos al paraíso de los ahogados. Así que tuve que suplir con movimientos con contrastes de ritmo y partes fulminantes, alternando gestos lejanos y cercanos con fuertes y suaves. Yo decía: “Soy un jaguar acechando a sus presas. Estoy quieto, acumulando energía, para luego sacar rayos como fuego”, como en *Constelaciones y danzantes* (1987). Nunca bailé *Constelaciones*, pero era la misma idea.

José Cuervo (diseñador y allegado al BN) me enseñó sobre pintura. También estudié dos meses con Santos Balmori, quien me dijo: “La danza y la pintura son hermanas. Haz las dos”.

Me tuve que operar las venas de las piernas en el Hospital de Jesús y decidí que ya no podía bailar. Cuando dejé de bailar, Guillermina me comentó: “tú bailaste muy bien, pero puedes bailar más años”. Le dije: “Mis piernas ya no”. Di lo máximo en Venecia, en mi última función en Europa. Bailé como nunca el *Juego de pelota*. Nunca guardé energías. Guillermina me dijo: “Tú ya tienes el carácter y puedes hacer los cambios que quieras”.

Le anuncié a Guillermina: “Ya tomé seis años para empezar a pintar y me voy a dedicar a la pintura”. Ella me contestó: “Nunca hagas nada a medias. Yo te voy a apoyar con un dinero para que compres un departamento y guardes algo”.

Obtuve becas para ir a Nueva York a estudiar. Tomé clases de Graham con Mary Hinkson, y también de ballet. Inventé una escritura y anoté cuarenta clases de ballet clásico que tomé con Maggie Black (una maestra muy reconocida por profesionales de la danza). Sus clases eran muy sencillas pero muy precisas. Acudían estrellas a tomar la clase. Yo le ponía mucha atención. Escogí veinte para entrenar al BN. También tomé clásico con Sonia Castañeda, Guillermo Keys, Nellie Happee y Madame Dambre. Luego Guillermina Bravo me sugirió: “Toma clases con los cubanos que vienen a enseñar”.

De las obras que bailé, las que más valoro y más recuerdo son las de Guillermina Bravo. En *Interacción y recomienzo* (1971) yo era muy dinámico, un caballo brioso. Bailaba con Miguel Añorve y Jesús Romero. Otra obra fue *Pitágoras dijo...* (1966), que no la entendió nadie. Era totalmente abstracta. La bailé sin entenderla pero creo que ahora la entendería. En *Danzas de hechicería* (1961)

► 75 aniversario. México, Palacio de Bellas Artes, 1995. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Página siguiente: México, 1981-1984. Foto: Maritza López Castillo. Colección de la fotografía.



yo era el jefe de los cazadores. Hacía una danza propiciatoria. Me encantaba bailarla. La música era de Rafael Elizondo. En *Melodrama para dos hombres y una mujer* (1970) representaba a un sátiro de la mitología. Usábamos mallas tejidas por la hermana de Toña Quiroz. Yo era el amante. A las obras de Guillermina tenía que encontrarles algo para interpretarlas. No me satisfacía bailar algo que no sentía. En una obra de Federico Castro, titulada *Cinco por cinco*, avanzaba muy lentamente viendo al público. Me seguían y sentía su reacción. Otra obra que me gustaba bailar era *Tiempo de mar*, de Xavier Francis. Jugaba a la orilla del mar.

José agrega: “Podría hablar de muchas obras más. Cada una tenía lo suyo y propiciaba una experiencia diferente. Era lo más emocionante, el reto de crear un papel y bailarlo para el público. Por eso, agradezco haber tenido la oportunidad de bailar durante tantos años colaborando con una gran creadora como Guillermina, y una gran institución como el Ballet Nacional”.



UN TALENTO

renacentista...

Entrevista con Rosenda Monteros

Patricia Cardona

E

El primer enganche...

L PASO DE GUILLERMINA BRAVO POR EL TEATRO lo narra Rosenda Monteros con elocuencia desbordante. Todo es frondoso en ella. Prácticamente ha escenificado su narración, con gestos inmensos para abarcar lo que no puede contener la palabra. Para deleite de esta interlocutora, Rosenda se explaya en reflexiones profundas y descripciones detalladas. Su casa de la colonia Cuauhtémoc guarda como reliquia el dormitorio de Guillermina con todas sus pertenencias. A un lado hay un patio lleno de luz. Las plantas también se desbordan.

Rosenda tuvo el primer encuentro con Guillermina cuando Miguel Sabido escribió el guion de *Naná*, “la odiosa *Naná*, con la impar Irma Serrano”. Sabido se basa en la novela de Émile Zola, pero muy al estilo de la Tigresa. *Naná* le permitirá a la tremenda *vedette* encarnar a una bella joven de origen humilde que pretende, a través de la prostitución, acceder a una posición acomodada. Sabido le informa a Irma sobre Rafael Elizondo, compositor, quien a su vez sugiere a Guillermina para las coreografías.

Guillermina era muy lanzada y... ¡aventurera! Por absurdo que le pareciera el proyecto, éste le interesó. Un día vino a un ensayo. En el reparto estábamos Sergio Kleiner y yo como bastiones para sostener el paquete completo. Por alguna razón, algo de lo que sucedía en el foro le llamó la atención. Fue mi primer conocimiento de la persona llamada Guillermina Bravo.

La Bravo impactaba. Adornaba su presencia con una filosa ironía y su singularísimo sentido del humor. Rosenda lo atribuye a su profunda inteligencia. “La rapidez mental que poseía era prodigiosa. ¡Podía destruir la

Biblia con una frase y se quedaba tan contenta ella! Su inteligencia era su mejor arma, aguda como puñal, con un conocimiento antiguo de la naturaleza humana como pocas veces presencié.”

Para el segundo ensayo todos se percataron, empezando por Irma Serrano, de que tenían a alguien excepcional en su equipo. Guillermina hacía cosas que a nadie en aquel momento se le hubieran ocurrido. Su visión del teatro iba más allá de lo obvio y banal de la escena comercial.

Yo había trabajado anteriormente en teatro musical, pero Guillermina me pareció fuera de lo ordinario. Me acomodaba todo lo que decía. Como cuando te pones un vestido y no te hace arrugas. Todo lo que pedía, yo podía resolverlo. Mi cuerpo fluía con inteligencia en dirección a lo que ella pedía. Sergio sentía lo mismo. Incluso Irma y el coro se deslizaban en todas las secuencias que ponía, no sin cierta dificultad conmovedora, en la medida en que deseaban hacerlo muy bien.

Las pláticas que sostenían Irma y Guillermina eran para grabarse... surrealistas. La primera le preguntaba a Guillermina: “¿Cómo va a ser esta escenografía?” En esa época, Irma confundía “coreografía con escenografía. ¡Juro que digo la verdad! Pero tenía en cambio una sabiduría animal. Supo —sin saber— a quién tenía enfrente y, en el mismo sentido, pero en otra escala, nos tenía a Sergio y a mí”. A Guillermina le decía “la maestra”. Sergio y yo éramos sus “gorditos”. Los retos que le exigía para la escena parecían rebasarla: “¡Ay maestra!, ¿sus ‘ochitos’ no me los podría dejar en ‘cuatritos’?”

Rosenda se deleitaba con estos diálogos. Una era “divina” en su infinita inconsciencia, y la otra, con la sagacidad de un lince, era implacable.

Guillermina también sabía a quién tenía enfrente y sabía cómo sacarle el mejor fruto. Así llegamos, por fin, al estreno, y en el teatro estaba desde Rufino Tamayo hasta la tamalera de la esquina, pasando por Mario Vargas Llosa, Salvador Novo, Silvia Pinal y todas las luminarias que gustes imaginar. Fue un gran éxito, duró cerca de dos años la temporada y como un año de gira... Lo de la tamalera es verdad, y estaba sentada con alguien de su familia en segunda fila.

Para Rosenda, la importancia de *Naná* consistió en vivir este encuentro inesperado. Ahí aprendió dos cosas fundamentales para su vida futura: que existía un ser llamado Guillermina Bravo, del núcleo de la danza, que tenía un seminario justo en la esquina del Teatro Fru Fru, a donde mandaba a Sergio y a Rosenda a estudiar danza —“yo al menos sí fui”—; y que la danza podía abrir puertas insospechadas para el teatro.

En el seminario me encontré con Martha Verduzco, Lilia Aragón, Marta Aura... todo eso yo lo ignoraba... y me provocaba una enorme fascinación seguir los consejos-órdenes que la maestra nos sugería.

Y empecé a acudir al famoso estudio de la Calle del 57. Siempre había tenido una inclinación dancística por impulso natural, e incluso cierta formación, pero esto era otra cosa. Conoci la famosa técnica de Martha Graham, empecé a escuchar otros términos, otras voces, los ámbitos eran diferentes y nuevos para mí. Y esta persona llamada Guillermina Bravo era, en mi concepto, un elemento contundente y conveniente para el teatro, no siendo danza.

Ése fue el primer enganche. Una apasionada y joven actriz se ve literalmente envuelta en la atmósfera luminosa que Guillermina Bravo encendía con su sola presencia. Rosenda, desde

entonces, se confiesa “devota de su formidable, superior inteligencia. Yo admiré desde siempre la inteligencia. Yo era ‘ilustradita’, formada en el también famoso Instituto Luis Vives, y sabía no pocas cosas. Pero eran otras. Vaya, que no tenía ese nivel de inteligencia refinada y tajante de Guillermina. Empecé a adquirir otros conocimientos”.

Por ejemplo, Rafael Elizondo tenía “estas manos de duende para improvisar con genio”, pero no tenía la lucidez y la velocidad de Guillermina que, por su parte, cuando veía a un cuerpo inteligente se fascinaba también. Eso encontró en la exuberante Rosenda. “Sí, yo tenía un cuerpo inteligente, por eso decidí cultivarlo más.” En ese cruce de caminos empezó esta historia.

Guillermina, un talento renacentista...

Rosenda supo de los antecedentes de Guillermina en el teatro, y su asombro por la coreógrafa la acercó aún más a su esfera de influencia. Entre otras piezas había montado, para Emilio Carballido, *Rosalba y los llaveros*, la cual se estrenó en Bellas Artes. “¡Bellas Artes! ¡No pude saber nada que me impactara más! Yo nunca había pisado el foro de Bellas Artes. Lo había deseado con todo mi ser. Pero tuvieron que pasar muchos años antes de conseguirlo: agosto de 2013, con la Compañía Nacional de Teatro.”

Más tarde Rosenda se entera de que Guillermina había formado una mancuerna de trabajo de exploración con la gran maestra Luisa Josefina Hernández. Con Luisa adquiere el conocimiento fundamental de lo que es el teatro, los géneros y en qué consisten, qué reglas y necesidades tiene cada uno, cómo detectarlos. “Guillermina ponía coreografías a los ejercicios. Creaba dinámicas en el foro, con volúmenes corporales y textos. Eso duró varios años y se hicieron muy cercanas. Esto me lo han contado ambas, cada una por su lado”.

Ahí es donde Guillermina “mama de muy buena leche” en qué consiste el teatro, qué exigencias tiene. Aprendió a utilizar los espacios del foro, cómo componer un coro y dónde colocarlo, cómo manejarlo como antagonista y dónde ubicar al protagonista. Guillermina, la estratega de la danza, estaba convencida de que la coreografía es como un lienzo que se teje con hilos muy finos de energía profunda. Y el teatro es una peripecia dinámica igualmente compleja. “De hecho, no recuerdo que se usara hacer teatro coreografiado. Básicamente se manejaban textos con indicaciones de tránsito interno”.

Hacia 1953, Álvaro Custodio puso en marcha la compañía Teatro Clásico Español de México, con repertorio del Siglo de Oro. Guillermina Bravo

había montado para Custodio *El patio de Monipodio*. Yo arranqué con esa compañía. Ésa fue mi formación esencial, cinco años aprendiendo a amar las palabras, llegar a lo más fino de la conciencia para asimilar que un idioma entraña la obligación de saberlo y saborearlo, y es un privilegio cuando lo logras. Eso me enseñó Custodio. En esa época era mi gran bagaje. Si yo hubiera estado en México, seguro que nos habríamos encontrado Guillermina y yo, pero esto sucedía mientras yo estaba en Europa, donde pasé diez años.

Abrimos un paréntesis y ambas comentamos que esa misma claridad que aporta el teatro Guillermina la trasladó a la danza, mientras que al teatro lo abordó “con lo orgánico y visceral que tiene la danza”. Tenía una mente renacentista que iluminó todo lo que tocaba y emprendía.

Su visión preclara le exigía manejar una vasta cultura, producto de su incansable curiosidad. Paralelamente a la danza y a la literatura dramática, también estudió la carrera de música en el Conservatorio Nacional. Ambas disciplinas fueron grandes influencias que apuntalaron su intuición coreográfica. Convencida de que la coreografía es un arte teatral, el conocimiento de los géneros dramáticos, como formas no cotidianas de organización de la realidad, le permitió construir una dimensión portentosa para la danza. Al mismo tiempo, las estructuras musicales —sonata, fuga, canon, y demás— se convirtieron en un instrumento perfectamente útil para organizar la secuencia y el desarrollo de los temas coreográficos. Así, teatro, música, poesía y artes plásticas la colmaron de estímulos y elementos estructurales para crear la vigorosa danza del Ballet Nacional. A partir de este cúmulo de conocimientos, Guillermina Bravo construyó un repertorio que, visto desde la perspectiva de la segunda mitad del siglo xx, es el más sólido y resistente de la danza mexicana.

Así las cosas, un día se aparece Guillermina y le comenta a Rosenda sobre un tal Kurt Weill. “¿Quién es Kurt Weill?” “Te voy a traer los discos”, le dijo a Rosenda. Le presenta la música de *La ópera de tres centavos*.

¡Y yo fenezco! ¡Pero qué es esto! ¿Cómo había yo podido vivir sin conocer esto? Y enamórome del tango de la obra, ¡un tango con acento alemán!, ¡precioso! Y a tal grado llegó el enamoramiento con ese tango y toda la música de Weill, que me convertí en la productora de la obra escrita por Bertolt Brecht con tal de bailar el tango.

No sabía si mi tesitura daba para el personaje de Jenny. Normalmente lo interpretaba la mujer de Kurt Weill, Lotte Lenya. A la hora del montaje musical con mi amado Luis Rivero tuve que estudiar y estudiar y estudiar, hasta que por fin mi voz daba el ancho. Y mientras todo se armaba le dije a Guillermina: “Esto es para que tú lo montes”. Y así fue. Lo hicimos con Marta Luna, que conocía muchísimo el teatro brechtiano.

Marta se encargó de los textos, Guillermina de la coreografía, Luis Rivero de grabar las partituras y hacer cantar a coros y a solistas, Alejandro Luna de la escenografía, y Fiona Alexander de los diseños. Las críticas fueron espléndidas. Los encabezados decían: “El teatro mexicano, antes y después de *La ópera de tres centavos*”. Blanca Sánchez, Gonzalo Vega y Margarita Sanz formaron parte del elenco.

Trabajamos mucho y tuvo un éxito que se borró al poco tiempo porque coincide con el estallido de la gran huelga y cisma en la Asociación Nacional de Actores.

Enrique Lizalde crea el SAI. Yo misma me pasé al SAI, me parecía muy coherente. Pero también se puso en huelga toda la tramoya. Se solidarizaron con la ANDA. Nosotros no teníamos a nadie que nos hiciera nada. Lo hacíamos todo por nuestra cuenta. A mí me tocaba estar en la taquilla desde la mañana. A otros, menos afortunados, les tocaba limpiar los baños, pasar la aspiradora en la sala. Nuestra tramoya eran Luis de Tavira, Rafael Banquells, y aun el mismo Lizalde, entre otros.

Cuando hay pasión nada es un obstáculo, admite Rosenda con su poderosa voz. Más bien duda de aquello que sale bien a la primera. “Eso me aterra. Voy con pies de plomo porque eso no existe. Las cosas que valen de verdad no salen a la primera.”

A Guillermina la llamaron mucho para hacer montajes de teatro, pero ella aceptaba poco. Era “sumamente respetuosa” con los ofrecimientos. Invariablemente agradecía de antemano pero no siempre podía. Aun así, en toda su trayectoria creó once coreografías para teatro, y en 1975 se hizo merecedora al Premio a la Mejor Coreografía por su obra *Matka* (*La madre*, de Stanislaw Przybyszewski), otorgado por la Asociación de Críticos y Cronistas Teatrales. Vuelve a recibir este reconocimiento en 1977 por su coreografía *La ópera de tres centavos*.

“¡Móntense en las ingles!”

Siempre me inspiró curiosidad saber hasta qué punto intervenía Guillermina en el lenguaje del actor, independientemente de montar las coreografías. ¿Podía intervenir en el manejo corporal del actor?

Ella siempre partía de la expresión del actor. Cuando llegaba al ensayo traía hecha toda la partitura del día, basada en lo que observaba como característica fundamental en cada uno de nosotros. Exigía nuestro mayor y mejor esfuerzo: “¿Qué está diciendo la voz, el canto?” Sobre todo con Kurt Weill, que no es precisamente ¡¡¡*Amorcito corazón!!!* “¿Qué dice este texto?” Componía de manera “expresionista”, no sé si es el término adecuado. Ella daba una expresión constante a los cuerpos.

Cuando no había música, como en *Fuenteovejuna*, o *Hamlet* —que ella me dirigió—, ahí importaba mucho esta mezcla de texto con movimiento corporal, o bien, la quietud dinámica cuando no había movimiento en absoluto. Solía decir que en el estatismo es cuando mayor movimiento interno debe haber. ¡Guillermina era tan visceral para montar sus cosas! Aparte, había un director escénico con quien hablar y ponerse de acuerdo.

Pedía que los cuerpos de los actores estuvieran vivos, aunque permanecieran quietos. “¡Móntense en las ingles!”, les exigía con ahínco. Y siempre nos pedía que nos entrenáramos. En *Naná* ella daba las clases personalmente. Fue la única vez. Irma [Serrano] se escondía detrás de mí para que Guillermina no la viera, porque no podía hacer los ¡ochitos!

Después de *Fuenteovejuna* siguió *La ópera de tres centavos*, y la clase consistía en los elementos que Guillermina utilizaría para el montaje. Jesús Romero impartía la clase, “era un dios negro, una belleza”, y las demostraciones las hacía Lorena Glinz. “Todo esto sucedía tres meses antes del estreno. Cuando ella llegaba a montar lo hacía con todo el rigor.” “La clase es fundamental si quieres estar siempre en forma”, advertía Guillermina a los actores. “Esto no sólo aplica a los bailarines”, agrega Rosenda.

De esta manera, Guillermina fomentaba un dominio y presencia cuando los actores llegaban a entender lo que es “montarse en las ingles”. “Tienes que estar arriba, elevado y con la fuerza que debe tener un gesto, con las dinámicas que requiere el gesto, como si fueras un felino, siempre alerta para el salto.”

Así como esto es algo ausente en muchos actores, también hay quienes lo traen de manera natural, observa Rosenda. Son animales escénicos, y cuando Guillermina lo percibía se maravillaba. La ocasión en que dirigió *La historia del soldado*, en Bellas Artes, con Claudio Brook, Arturo Beristáin y Toña Quiroz, “no percibías chipotes hinchados en ningún lado. Había enorme equilibrio. En sus montajes sólo veías cómo fluía la energía”.

Rosenda comenta que Guillermina tenía el talento de hacer que el actor sintiera su propio cuerpo. Porque así como era de rigurosa, era paciente también. “¿Cómo explicarle a un actor qué es la energía, que aquí hay un centro (señala un área alrededor del ombligo), una fuerza interior que derramas por todo tu cuerpo y la mandas a donde quieras? Es algo intangible pero sensible. Te llega. Era muy saludable tener a Guillermina metida en el teatro.”

Guillermina proponía que a los actores se les dieran clases de danza con textos para que todo esto fluyera desde el principio. Cuando un bailarín o actor detecta los registros energéticos de su cuerpo, se adueña de ellos y sabe ubicarlos en el momento preciso. Ésa es la clave para darle proyección a la voz y al cuerpo.

Le pido a Rosenda un ejemplo de Guillermina dirigiendo a un actor. Imagino a la maga de la peripecia dinámica impulsando el vuelo en los magos del verbo escénico. ¿Cómo hacer volar palabra y acción? Rosenda ofrece el ejemplo vivido en su propia piel. Durante el montaje de *Fuenteovejuna* —comenta—, precisamente hay una escena donde la protagonista hace un llamado después de que la han raptado de su boda, la han violado, la han destrozado, ella viene hecha garras y empieza a llamar a las mujeres de la villa: “¡Acudid!”... “A mí se me ocurre correr formando un círculo que abarque todo el espacio. Guillermina le dice a Luis Basurto: ‘Pídele que corra más’. Y seguí corriendo. Guillermina se me acerca y me dice: ‘Dilo todo corriendo’. Pues dije todo el texto corriendo y fue una de las escenas más notables. Este trabajo con los actores luego lo aplicaba a la danza.” En la coreografía *El llamado*, para el Ballet Nacional, ella retomó esta carrera, de la misma manera en que introdujo principios dancísticos viscerales en los textos de los actores.

Rosenda Monteros. México, s/f. Foto: Christa Cowrie.



Creadora de individuos...

Guillermina también fue creadora de individuos, no sólo de obras, me dice Rosenda en tono reflexivo. Por vez primera ha bajado la efervescencia de su voz. “Por ejemplo, Antonia es una creación de Guillermina en el ámbito público artístico. Para mí, Antonia es el prototipo. Paralelamente, yo soy lo mismo pero en un ámbito privado.”

Cuando Guillermina llega a la vida de Rosenda, ésta se encuentra madura para muchas cosas. “De no haberla conocido, muy probablemente me hubiera quedado allí, sin apenas crecer. Ella me decía que yo era como una mariposilla que anda por todos lados. ¡Yo, la preciosa, siempre esperando a que me llamen, a ver quién me busca!”

Rosenda había tenido una carrera exitosa. Siempre fue muy cuidadosa en su trabajo y amante de lo que hacía, además de bella y talentosa. Pero todo eso es efímero. ¿Qué es lo que Guillermina desentrañó en esta inquieta valquiria del teatro? “Me enseñó el valor de pisar el foro desnuda de pretensiones.” “Pisas el foro tú, desnuda de todo, y empieza a tomar lo que el foro te da”, exhortaba

la maestra a Rosenda. “Tú no esperes a que la gente piense. Tú párate en el foro y piensa tú qué quieres, y eso desarróllalo tú. Ésa es tu verdadera misión y trabajo. Y eso se tiene que hacer con rigor y decisión.”

Las palabras se quedaron resonando para siempre en su alma.

Rosenda vivió experiencias que la marcaron. Participó en *Poesía en voz alta*, una experimentación escénica desarrollada en 1958. Se trataba de un proyecto teatral iniciado bajo la colaboración colectiva de Juan José Arreola, Octavio Paz y Héctor Mendoza, con la participación escenográfica de Juan Soriano y Leonora Carrington. Este proyecto dramático desató una intensa polémica debido a sus atrevidas innovaciones técnicas y a sus desafiantes planteamientos teóricos acerca de la naturaleza del teatro: proponía recobrar su espíritu original y su carácter mágico a través de la recreación poética sin nociones preconcebidas.

Rosenda se hizo muy amiga de Juan Soriano, de Juan José Arreola, de Octavio Paz, de León Felipe. “Yo era la niña terrible incrustada ahí y eso te marca. Y me sentía preciosa. Pero en lugar de ver hacia afuera, Guillermina me enseñó a mirar dentro de mí y a sacar lo que ella veía que yo tenía, pero que ignoraba.”

Y ésa es la Rosenda productora, la Rosenda directora, la Rosenda lanzada a no importa qué experimento dentro del teatro y que hoy se encuentra en la Compañía Nacional de Teatro. Guillermina le decía: “Ése es tu lugar y desde ahí te tienes que proyectar”. Rosenda afirma: “Todo esto me hizo prescindir poco a poco de lo innecesario y buscar en mi ser lo profundo, eso que te corresponde por naturaleza. Eso me enseñó Guillermina. Fue mi gran maestra.”

También le debe a Guillermina ser una trabajadora del teatro con una conciencia que da como resultado un animal de foro muy decantado, muy filtrado, muy sabio. Guillermina le enseñó a madurar con lo mejor de la vida. Y su mayor privilegio fue compartir cuarenta y pico de años de su vida con ella. “En la danza, Toña es su creación individual; en la parte privada que liga con el teatro, soy yo.”

Página siguiente, foto superior: *Sobre la violencia* (Homenaje a Alfonso Reyes), Antonia Quiroz. México, 1989. Foto: Oscar Salas, cortesía del Centro Nacional de Danza Contemporánea.

Foto inferior: *Epicentro* (1977), Jaime Blanc y Antonia Quiroz. Foto: Christa Cowrie, cortesía del Centro Nacional de Danza Contemporánea.



SUBÍ y bajé con ella...

Entrevista con Antonia Quiroz

Patricia Cardona

A

Un encuentro afortunado...

ANTONIA QUIROZ SUPO QUE SU CUERPO QUERÍA BAILAR desde que era una joven adolescente de trece o catorce años. Era el año 1958 cuando del jacarandoso estado de Veracruz llegaron la madre, sus hermanos y la joven Toña. A pesar de no tener los recursos económicos, buscaron academias para saciar la curiosidad del baile de quien sería, al pasar de los años, la más perfecta representación del imaginario coreográfico de Guillermina Bravo.

La fortuna la estaba esperando en la Calle del 57, donde se encontraba el estudio del Ballet Nacional de México. Por lo tanto, el peregrinaje por las academias fue oportunamente infructuoso: “Eran muy caras y no podíamos pagarlas. Incluso fuimos al Seguro Social, pero, como no estábamos afiliadas, pues tampoco se pudo”. Porque la vida —en su infinito misterio como tejedora de caminos— lo tenía todo perfectamente calculado.

Toña empezó a trabajar a los catorce años en un salón de belleza junto con su hermana. Todos los días viajaban desde la Colonia Obrera hasta Puente de Alvarado, en la Guerrero. Su hermana solía comer en un pequeño restaurante en la Alameda Central. Ahí atendía un buen señor que les permitía pagar cuando hubiera dinero. “Se juntaba mucha gente del ambiente bohemio, artístico; de teatro y danza sobre todo. Ahí llegaba Tulio de la Rosa. Mi hermana conoció ahí a Freddy Romero, bailarín del Ballet Nacional, y se hicieron novios.”

Los dados estaban echados y el destino habló a través de las palabras cuando su hermana le comentó a Freddy Romero: “Tengo una hermana que quiere bailar”. Al poco tiempo se casan y juntos se van a vivir a un depar-

tamentito. “¿Quieres bailar?”, le pregunta Freddy a Toña como quien lanza la flecha de Cupido. “Yo quiero bailar”, afirmó sin el menor asomo de duda.

Así empezó la rueda de la fortuna a girar de manera vertiginosa para una de las más sobresalientes bailarinas de México y corifeo del Ballet Nacional.

Apenas tenía diecisiete años cuando tomó su primera clase. “Pero parecía que tenía doce —venía de provincia, cerrada de mente, nada más con la escuela primaria—. Freddy me lleva al estudio del Ballet Nacional para ver una clase: ‘A ver si te gusta.’”

Ahí encontré la libertad...

Toña saborea las palabras recordando el impacto que cambió su vida radicalmente:

Nada más de atravesar la entrada del estudio de la Calle del 57 y ver ese edificio antiguo con escaleras de mármol sin ninguna coherencia —porque tenía dos escalones sí y luego dos no, y luego tres escalones sí y ocho no—... Así llegamos al tercer piso. Me siento en una sillita de paja y empieza la clase. Veo a Carlos Gaona —el maestro— con un tambor.

Ahí estaban Federico Castro, Gladiola Orozco, Áurea Turner, Valentina Castro, Anadel Lynton, Raquel Vázquez y Freddy Romero. En esa clase no estaba Guillermina. “Yo veía que se movían y movían y sudaban, y me dije: ‘¡Yo quiero esto!’”

Más tarde entró una señora. Se cambió. (Toña describe el detalle de la falda negra que se puso, arriba de la rodilla, lustrosa de tanto uso, con un suetercito y un botón pequeño en medio, “chancleando” zapatillas de ballet viejas. Traía un tambor y una baqueta.)

“A ensayar” —dijo con tono firme—. Toña permanecía sentada en la sillita de paja, y desde ahí presenció un ensayo de *El paraíso de los ahogados*, por presentarse en Bellas Artes:

La señora me tenía deslumbrada. Yo no estaba acostumbrada a ver gente mayor. Bueno, ella tenía cuarenta y dos años. Y es en ese preciso momento en que conozco a La Bruja. ¡Cómo se movía, cómo se vestía y la energía que tenía! Les enseñaba a los bailarines unas frases largas y éstos corrían y brincaban. “¿Cómo se aprendían todo eso?”, me preguntaba. Ahí decidí que yo quería lo mismo, y al lunes siguiente empecé a tomar clase con Federico Castro.

El grupo al que Toña ingresó tenía cerca de un año de haber empezado. Ahí se entraba cuando te decidías a tomar clase, pues no había ni primer, ni segundo ni tercer nivel. Toña se encontró con Juan Antonio Rodea, que más tarde sería bailarín de Louis Falco, así como con Isabel Hernández, Alma Guillermprieto y una serie de jóvenes más.

Cuando Toña entra al Ballet Nacional todavía no hay un programa fijo de la técnica Graham como estructura de entrenamiento. Pero a partir de ese momento empieza el *boom* y una relación más estable con la escuela Graham de Nueva York. La compañía ya había tomado clases con David Wood. Sin embargo, a partir de 1962 se define un programa; los bailarines se apropian de la técnica y se contrata a un maestro permanente de la escuela Graham, el maestro Jim Mac Donald:

Algunas veces yo veía a esta señora que se sentaba enfrente de mí a ver la clase. Luego yo me quedaba a ver la segunda clase de la compañía y a veces Guillermina la tomaba. Y también veía su ensayo y el de Carlos Gaona, o el de Flores Canelo, hasta que salía mi cuñado, uno de los primeros bailarines de la compañía. Llegábamos a casa entre las nueve y diez de la noche todos los días. Y cada día veía las clases, los ensayos, y me aprendía las secuencias.

Desde que empecé a tomar clase con Federico Castro sentí que la técnica Graham era mía. ¡Rica! Ahí encontré la libertad que no tuve desde que nací. Ahí encontré un espacio mío, con gente amable que me quería mucho; me apoyaba, me protegía. Raúl Flores Canelo, Pepe Mata, Federico, que —como hasta ahorita— era regañón. Gladiola era un dulce. “Mi niña”, me decía.

A los seis meses Toña da el salto e ingresa a la compañía. Debuta en una obra de David Wood, *La iniciada*. Era una danza muy difícil, recuerda. La solista era Valentina Castro, primera bailarina del Ballet Nacional, al lado de Carlos Gaona. Había un coro de tres hombres (Federico Castro, Pepe Mata y Freddy Romero) y otras tres mujeres: Anadel Lynton, Gladiola Orozco y alguien más. “Pero ese alguien se fue y me piden que la supla.”

Toña entró con el pie derecho. Su entusiasmo iba *in crescendo* cuando bailó en el Auditorio Nacional. También participó en *La pastorela* y *Un buen partido*, de Flores Canelo; *Las bodas*, de Waldeen, y más tarde en *El paraíso de los ahogados* en Bellas Artes, “¡con luces, maquillaje, telones, escenografía, mariposas! ¡Quedé encantada... hasta el día de hoy!”

Le pregunto a Toña sobre su primer acercamiento con Guillermina Bravo:

Tenía una personalidad que imponía. Pero una vez que estabas cerca de ella era genial. Muy humana y cariñosa. No había gran acercamiento conmigo al principio, pero cuando empecé a ensayar con ella *El paraíso de los ahogados* en el papel de culebra y más tarde participando en *Margarita*, una obra para niños —un cuento donde salíamos de elefantes—, la relación con Guillermina fluía. Ella platicaba con todo mundo. Tomaba clase con la compañía aunque ya estaba retirada. Ella había dejado de bailar desde antes de que yo entrara. Se concentró en la búsqueda de dineros. Se dedicó a la coreografía. Ella hacía todo. Conseguía funciones. Y no había internet ni el telefonito celular...

Pero un día me tocó verla bailar... y bailó por mi culpa

Abramos un paréntesis fuera de la línea del tiempo cronológico para narrar esta anécdota. Resulta que Toña quedó embarazada a sus veintisiete años. Yuriko, la maestra de Graham, había montado *Danza para bailarines*, “muy difícil pero bonita, lírica”. Bailaba como solista en esa obra y también en *Serpentina*, de Luis Fandiño. Una noche dieron función en el Teatro del Bosque y terminando Toña sintió un dolor muy fuerte en la cadera. El doctor le confirmó que estaba embarazada, después de varios intentos. “¡Pero estoy en funciones!”, le dije alarmada. ‘Si tú bailas pierdes al bebé y no vas a poder bailar de todas maneras. Así es que tú decides. Y como médico te lo prohíbo.’”

Fue un *shock* para todos, y del doctor nos fuimos a ver a Guillermina. Le explicamos lo que pasaba. “No sé qué hacer...”. Y me dijo: “Yo sí. Te me vas a la casa y te acuestas las tres semanas. ¡A la cama ahorita mismo!” Me habían obligado a tomar reposo absoluto. “¡Yo bailo! ¡Yo te suplo!”, exclamó

Guillermina. Pues en esos cuatro días que faltaban para el fin de semana se aprendió la danza de Yuriko y *Serpentina*, de Luis Fandiño.

Es el año de 1972 y en todo el país se difunde que Guillermina va a bailar. “Tenía cincuenta y dos años y estaba fuertísima. Tenía una calidad hermosa. Después de esa ocasión ya no quiso bailar con nadie más. Cuando la vieron, todos la querían para sus coreografías.”

Las peripecias de la sobrevivencia...

Al año de casados, la hermana de Toña y Freddy se divorcian. “Con nosotros vivía también la hija de la portera del estudio de la Calle del 57, que se había peleado con su mamá y ésta la corrió. Al igual que en provincia, aceptábamos a todo mundo en casa.”

Toña y Chavela se quedaron solas. Tenían dieciocho y quince años respectivamente. No había otra salida más que hablar con Guillermina para pedirle que las dejara vivir en el estudio. “Pues resulta que Freddy y mi hermana se pelearon y no tenemos dónde vivir. Yo quisiera que me diera permiso de quedarme en el vestuario.” “Claro que sí. Métense en el vestuario; acomódense y hagan lo que necesiten”, aceptó la maestra.

El vestuario era una bodega con divisiones y tenía una ventana que daba a la calle. Entonces se usaban mucho las faldas crinolinas, sombreros; mucha escenografía y utilería. Todo estaba revuelto. Toña y su amiga colgaron máscaras en el techo y para dormir acomodaron uno telones negros con que taparse.

Eran los tiempos en que nadie tenía un sueldo. De repente Freddy les daba veinte pesos para comer, y luego Guillermina otros veinte pesos, y Carlos Gaona las llevaba al mercado de la Santa Veracruz y ahí comían. “La señora nos apuntaba lo que pedíamos. Nos la pasábamos con puro caldo de gallina, que era lo más barato.”

Pasó el tiempo y alguien les regaló dos camitas de alambre, como las de hospicio, y otro les regaló un sarape y alguien más una almohada. Desocuparon un ropero para las dos. “Teníamos dos trapos.” Así estuvieron año y medio bañándose con agua fría y comiendo un día bien y otro día mal.

Finalmente Chavela se reconcilió con su madre y ésta les empezó a dar de comer, pero les apuntaba igual.

Y cuando había un dinerito se le daba a la señora. Más adelante llegó una tía mía y se instaló en la calle de Bolívar, a una cuadra de donde estábamos, y por azares del destino mi tío puso un restaurante. Fui a verlo y me dice: “¿Ya comiste?” “Sí, tío.” Pero era mentira; no había comido. [A Toña no le gusta ni pedir ni deber, me comenta. “Soy muy orgullosa.”] Entonces le dije: “Si quieres el sábado te ayudo. No tengo clases.” Y así le ayudaba. Lavaba platos; me quedaba en la caja cuando ellos se iban a descansar. Y comía ahí, pero nada más los sábados, porque me lo había ganado.

Pasó el tiempo y la vida da un giro inesperado. Contratan a Carlos Gaona para montar un *show* en Acapulco. Él a su vez contrata a Toña y a Luis Fandiño, entre otros. “Estuvimos dos meses en Acapulco. Yo ganaba todo el dinero del mundo: doscientos cincuenta diarios. ¡Un dineral!”

Dice Toña que ella era feliz en la danza, comiera o no comiera. Dejó de sentirse “arrimada”, porque de niña vivió con sus abuelos sintiéndose así. Su familia desapareció y el Ballet Nacional la acogió, convirtiéndose en su familia:

Nadie tenía salario pero todos eran maestros y daban clases. Se juntaban porque tenían amor a la danza y ensayaban y sudaban, y todo lo hacían con mucha pasión. La compañía todavía no recibía un subsidio. Cuando dábamos funciones ganábamos un dinerito o nos daban la comida y pagaban el transporte de esos de a treinta centavos de antes, con fierro en el respaldo, casi de lata. Nos íbamos a Mérida en esos camiones de lata y hacíamos treinta y tantas horas para llegar a bailar.

Todos de huipil a dar el Grito...

En 1966 empezaron a salir al extranjero. Viajaron a Brownsville en un avión del Ejército para paracaidistas que consiguió Guillermina. No tenía puertas. Iban sentados mirando hacia el horizonte y abajo la tierra.

De repente el piloto nos dice que algo anda fallando y que tenemos que hacer una escala en Mazatlán. “Bueno, pero vamos a llegar a la función mañana, ¿no?”, le dice Guillermina. “Sí, maestra; sí, señora Guillermina, vamos a llegar.”

Pues nos quedamos en la playa porque no teníamos dinero ni para el hotel, ni posada ni nada. Y dormimos en la arena, ¡todos felices! Al día siguiente llegamos a Brownsville, Texas, a bailar.

En otro viaje estuvieron en California, donde fueron muy bien recibidos. Se hospedaban en buenos hoteles con rica comida. Regresar a México significaba volver a recorrer la provincia. En ese tiempo el repertorio del Ballet Nacional era amplio y mágico: *Danza de hechicerías*; *El paraíso de los ahogados*, de Guillermina; *La iniciada*, de David Wood; *Pastorela*, de Flores Canelo; *Las bodas*, de Waldeen; *Cuatro en el foro*, de Carlos Gaona.

En los años setenta empezaron los viajes a Europa:

Éramos también muy bien recibidos ahí. Estaban llenos los teatros siempre. Una de las giras la patrocinó Luis Echeverría. Nos mandó a dar el Grito a toda Europa. Después de cada función nos íbamos a celebrar. Estábamos rodeados de políticos elegantísimos en las embajadas de México que visitábamos. “Guillerma, ¿cómo vamos a ir en pantalones y huaraches?”, le dijeron antes de partir. Guillermina, rauda y veloz, consiguió que el Presidente les diera un pase a Liverpool para vestirlos a todos. Dos trajes para cada uno, más un abrigo, porque no tenían más que huipil. Ella conseguía todo.

A la tercera embajada no aguantaron más. Aventaron los trajes y se fueron todos de huipil a dar el Grito. Se sentían disfrazados, incómodos. “Guillerma, vamos a ir como somos”, le dijimos. “Sí, vamos así”, consintió. Y cuando entrábamos nos aplaudían. A Guillermina la entrevistaban siempre. Nos acompañaban Raquel Tibol o Emilio Carballido. Kasuko, la maestra de Graham, viajó con nosotros. Ella nos entrenaba a toda la compañía cuando nos fuimos un mes y medio por toda Europa.

Las peripecias en el viaje no se hicieron esperar. Los países socialistas vivían la rigidez de su régimen y no los dejaban pasar de un país a otro.

Estábamos sentados como pingüinos, muertos de frío, mientras revisaban petaca por petaca de vestuario. Fueron horas de revisión y nos moríamos de hambre.

Un restaurante en medio de la nieve no tenía más que sándwiches y agua. Y a la hora de pagar... pues ¿con qué? No aceptaron la moneda del país anterior y tampoco tenían dinero del siguiente. “No se pueden ir del restaurante”, les decían. Iba como gerente Gustavo Estrella, quien habló a la embajada mexicana. “Nos van a llevar a la cárcel”, exclamaba Guillermina. ¡Y ya veíamos a Raquel Tibol lavando los baños! Kasuko insistía en pagar con una tarjeta de crédito, que empezaban a circular en aquel tiempo, pero no se la aceptaron. Finalmente hablaron de la embajada y nos dieron el permiso de salida.

Toña recuerda otra anécdota que pinta la destreza de Guillermina para resolver cualquier imprevisto:

En otra ocasión siete bailarines se perdieron en el aeropuerto de Frankfurt y no llegaron a tomar el avión. Nos subimos al Boeing que iba a París. Entonces Guillermina habló con el piloto y retrasó el vuelo —que iba lleno— ¡¡ocho minutos!! Nunca llegaron los desgraciados... Se perdieron y nos fuimos a París sin ellos. Gustavo Estrella propuso quedarse para esperarlos y arreglar la partida para el siguiente vuelo. “Váyanse”, les dijo, y así fue. Los siete monitos llegaron en el siguiente vuelo para dar función al día siguiente.

Guillermina era una mujer muy fuerte. Sólo se alteraba por cosas de repertorio. Para ella la disciplina era básica, sobre todo en la programación de las funciones. Era muy estricta con los resultados de las danzas. Los coreógrafos son y siempre han sido muy renuentes. La escuchaban pero muy pocos le hacían caso. “Es que yo así lo quiero”, le decían. Pero al año de distancia reconocían: “¡Ay, Guillermina, tenías razón; qué porquería hice!”

Incluso sus danzas eran revisadas por su equipo de asesores cuando las terminaba. Antonio López Mancera, Emilio Carballido, Germán Castillo iban a comentar sus trabajos.

“¡¡Qué arriesgada era!!...”

Después del terremoto del '85 todo se movió en el país. El edificio donde vivía la hermana de Guillermina en Tlatelolco se desplomó. Y eso le provocó un movimiento telúrico emocional que la llevó a tomar una decisión drástica. Guillermina reunió a la compañía para medir la temperatura: “Quiero salirme de aquí. Quiero sacar a la compañía. He pensado en Xalapa, pero no. Ya tiene una facultad de danza y un grupo. Tiene que ser un lugar donde no haya nada. “¿Toluca?” “No. Está muy feo; hace mucho frío”, le dijimos. Y de repente saltó: “¡Querétaro! Ya fui; la ciudad es muy bella.”

Para esto ya había hablado con el gobernador, y Gustavo Estrella la llevaba y la traía. Cuando tuvieron todo armado y el gobernador había dado el sí, se puso a buscar un terreno donde construir el estudio y las casas. Tuvo que hacer mil gestiones porque el terreno pertenece al Auditorio Josefa Ortiz de Domínguez. Sin embargo era una sección abandonada y le dieron el permiso de construcción.

Cuando invitó a todos los bailarines a Querétaro para que conocieran el terreno para las casas,

...nos subimos a un camión y que nos llevan a una colonia que era puro monte. Ahí estaba el Cedart. Ahora es una zona lujosísima. Pero cuando llegamos caminamos porque no había calle. Vimos una lomita y una cabañita, perros flacos, y no nos gustó. Después de México y el estudio en el centro de la ciudad, no nos gustó nada. Y vamos de regreso.

Guillermina buscó otro lugar y dio con la Hacienda del Conejo. Era una colonia nueva, todavía con milpas. “Pero Guillermina, bien lista, ya no nos trajo hasta que ya estaba la obra negra. Y ella vino solita para poner la primera piedra cuando empezaron a construir la escuela. No nos avisó.

La obra ya estaba bastante avanzada, tanto de la escuela como de las casas, cuando por fin trajo a todo el Ballet Nacional para dar el visto bueno: “No, pues esto sí nos gusta, maestra...”. “Aunque era monte y había mucho terreno baldío. Ahí se construyeron las doce casas y un edificio de veinte departamentos. ¡Fíjate todo lo que consiguió, caramba!! ¡Qué arriesgada era! Cuando vimos la escuela nos pareció hermosísima”.

Al trasladarse a Querétaro se desbandó el equipo. Por un lado, las clases que daba Federico Castro a las actrices se suspendieron, y éstas, airadas, les retiraron la palabra: Rosenda Monteros, Martha Verduzco, entre otras. Por otro lado, Rossana Filomarino se negó a trasladarse a Querétaro. Claudia Cárdenas, Leoncio Anaya, Victoria Camero, Jesús Romero, igual:

“Pues nosotros nos vamos”, dijimos veinte bailarines y unos quince alumnos.

Quienes continuamos con Guillermina fue básicamente porque creíamos en el trabajo con ella. Era asombrosa: su carácter, su fortaleza, lo aventada que era; su decisión. Y siempre tenía razón en todo. Nos conocía perfectamente a cada uno, y sabía cómo manejarnos y ubicarnos.

En mi caso, yo siento que ella llegó a mi vida y me fortalecí con ella. Era como la rama de un árbol que veía en mí a otra ramita que salía del mismo tronco. Y primero esa ramita bailó, y luego salió otra ramita y se convirtió en maestra: “Ahora vas a dar clase”, me decía Guillermina... Y salió otra ramita... “Ahora vas a programar funciones”, me dijo más adelante... Y otra ramita... “Vas a ser la coordinadora de los maestros de técnica aquí en Querétaro”... Y otra ramita... “Vas a ser la administradora de los dineros del Centro de Danza Contemporánea”.

Yo me veía a mí misma y no sentía cuándo era que yo llegaba a ocupar todas esas responsabilidades. Ella sabía cuándo era que yo estaba lista para asumirlo todo. Y así llegué hasta aquí, donde estoy. Soy y he sido muy disciplinada. Me he llevado bien con todos. Yo quise bailar con todos y así fue. Y cuando ella, de tantas obras que hizo, me escogió todo el tiempo, ¡pues qué gran aliciente para crecer!

La escuela del café...

Cuando Toña entró al Ballet Nacional, Guillermina tenía la costumbre de ir a un café a la una de la tarde para encontrarse con otros intelectuales y artistas. Y jalaba a la joven bailarina. “Vente al café; yo te invito a un refresco”.

Y yo me quedaba con la boca abierta porque aprendía mucho. Escuchar a Emilio Carballido, a Billy Barclay, a Rafael Elizondo... Cómo hablaban del teatro, de la danza, de la pintura, la escenografía, la composición. Discutían, y yo muda, nada más aprendiendo, y a veces no entendía qué tanto debatían. A veces éramos ocho en segunda fila escuchando, los que no sabíamos nada y aprendíamos oyendo.

Y de repente Guillermina proponía: “Van a tomar una clase con Áurea Turner. Les van a dar historia”. Porque sabía que muchos no habían hecho más que la primaria.

También les daba dibujo Armando Villagrán, un gran pintor que apenas empezaba. Luego los puso a estudiar inglés a todos. Hubo varios intentos porque bailaban mucho, salían mucho, interrumpían las clases con demasiada frecuencia. Luego organizó clases de francés y de teatro. “De Tavira va a venir a dar un curso.”

Yo jamás pasé de la primera lección de inglés. Pero Guillermina no te llamaba la atención, no te regañaba. No, ¡para nada!

Buscaba siempre la perfección...

Siempre estuvo enfocada en lo primordial: “Mañana ensayo contigo a las dos de la tarde”, le decía a Toña. Llegaba con su tambor. “Yo ya estaba caliente y lista.” “Y ahora haz esto, y esto y esto... y hasta mañana, ¿eh?”

Trabajábamos una hora así. Me dejaba muerta pero yo, nomás de compartir su sabiduría y de escucharla, aprendía. No me decía qué música iba a usar. Nada. Simplemente me demostraba los movimientos y desplazamientos. Ella nunca me dijo el tema de una danza que nos iba a montar. Nunca me dijo: “Te voy a poner un solo y se trata de una leona cazadora que después...”. Nada.

Sólo recuerdo que un día me dijo: “Antes de empezar la segunda parte de la leona vas a tomar clase con un maestro de jabalina para que aprendas... Porque va a ser una jabalina profesional. Con eso puedes matar a la gente”.

Llegó el maestro con una silla y una jabalina profesional. Tenía una puntota. Y que empiezo a tirar y tirar hasta que atravesé la silla. A Guillermina no le importaba que se rompiera el mobiliario que teníamos. Nada. Sólo le importaba lo que funcionara para la danza.

La jabalina se convirtió en la compañera inseparable de Toña: “Era como tener otro dedo”. La llevaba de vacaciones a la playa, a su pueblo, y cuando tenían funciones se iba a La Marquesa a practicar. En Bellas Artes Toña tenía pánico de que la jabalina no se clavara en el piso. Un final sin la jabalina en el centro del escenario, después de una danza tan fuerte, era inadmisible. “A veces no era mi culpa, porque pegaba en un clavo y se patinaba, o las maderas estaban podridas y no la sostenían. O ese día yo no tenía puntería.”

En cierta ocasión aventó la jabalina durante un ensayo en Bellas Artes y apenas y rozó el piso. Se siguió y atravesó el telón. No había nadie, si no, mata a un tramoyista. Desde entonces, cuando Toña ensayaba con la jabalina todos decían: “¡Aguas! ¡Fuera de aquí!”

En una gira, Kasuko se le acercó muy excitada para advertirle: “El solo de la leona gusta mucho, pero necesitas...”. Y algo más pronunció que Toña no entendió porque Kasuko no hablaba español.

Y yo no sabía qué quería. Juan era el encargado de las jabalinas y me la entregaba con la punta siempre bien afilada. Y cuando salgo del camerino lo veo y me dice: “Las jabalinas se fueron a Alemania. Media carga se fue a otro lugar. No hay jabalina”. Entonces me dieron un palo de escoba pintado de negro

con un clavo metido. Eso era lo que Kasuko trataba de decirme. Al final me quedé con las manos negras porque estaba recién pintada.

Guillermina buscaba siempre la perfección. A los cuatro años de estar en la compañía le montó a Toña su primer solo. “Vamos a ir a un gimnasio”, le dijo de repente.

Nos fuimos a meter a Santa María la Ribera a un *gym* apestoso y donde colgaban una cuerda y unos aros. Llegó un maestro gordo con un cinturón de cargador y sólo me dijo: “Aquí vamos a meter la pierna y te vamos a subir”. Y que me suben hasta el techo. “¿No te da miedo, Toña?”, me preguntaba Guillermina. “No, para nada”, le respondía. Yo fui niña de campo, de rancho; de subirme a los árboles, de atravesar el río entre piedras. Y luego me decía: “Ahora suelta una pierna y quédate de cabeza. ¿Puedes soltar una mano? Ahora mueve el torso. Bueno, ya bájenmela”.

Todo eso sirvió para subir a Toña al telar de Bellas Artes en la obra *Pitágoras dijo*. Aparecía como una mujer colgada de una argolla bajando lentamente, circulando y haciendo movimientos de danza. Cuando la recibía Carlos Gaona-Pitágoras con un cigarro, lo primero que hacía era darle de fumar.

Yo siempre fui obediente a todo lo que ella me pedía. Guillermina era muy clara. Yo no le preguntaba nada. Ni siquiera en la última obra, *Sobre la violencia*, nunca me dijo que tenía que leer el libro de *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes. En el movimiento estaba todo el contenido: la sacada de los ojos, la muerte de mi hermano y demás.



Antonia Quiroz. México, 2005. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Subí y bajé con ella...

Del estudio de la Calle del 57 salían casi siempre a las once de la noche después de los ensayos. Pero alguien podía quedarse trabajando con disco, o con cinta, de esas que luego se reventaban y había que parchar. Toña veía que Guillermina investigaba mucho movimiento. Ella sola. Le importaba mucho la música. El tiempo. Un movimiento sin un tiempo adecuado falla. Así sea el más hermoso o bien construido. Una secuencia de clase con un tiempo inadecuado se viene abajo.

Entonces se tardaba mucho en componer por la música y las citas en el café. Llamaba a Rafael Elizondo. Igual a Luis Rivero, y nosotros escuchábamos lo que ella pedía con variedad de detalles.

Ya que tenía todo estructurado llegaba y, órale, te ponía ocho ochos ya con la música seleccionada con los ocho ochos. Todos

sentíamos que ya estaba listo. No hacía falta nada más.

Sí era fuerte de carácter, pero conmigo, en lo personal, nunca hubo un regaño en los momentos de composición o de clase. A veces discutíamos sobre la programación. Cuando me dejó esa responsa-

bilidad me pidió: “Hazme un programa”. Yo, como bailarina, conocía a todos mis compañeros, y veía quién avanzaba y quién no. La mamá de mi amiga, la portera, subía a ver los ensayos, y veía todas las danzas y decía: “¡Qué bonita danza!” Y se seguía. O si no: “¡Ay, esa danza es horrorosa!” Y tenía toda la razón la señora. No gustaba esa danza.

Cuando Guillermina le pidió a Toña que armara un programa, hizo acopio de toda su experiencia: el número de danzas que pueden ir, el tema... Si es lírica, dramática; qué duración debe tener cada una; quiénes están de solistas que no pueden repetir. La música tiene que ser variada: “No sólo Vivaldi, Vivaldi, Vivaldi”. El color: no todo puede ir en café o negro. Los tiempos para los cambios de escenografía... Hasta que se formaba el rompecabezas.

Y sí funcionó, aunque los coreógrafos no siempre quedaban conformes y le dejaban de hablar durante días si no los programaba.

Y ahí me tienes explicando que tal danza no está acabada y demás. Así, todos los pleitos eran conmigo, ya no con ella. Finalmente terminaban aceptando.

Cuando llegamos a Querétaro me dijo: “Tú vas a ser la coordinadora de los maestros, y hay que ver que cumplan el programa y tú conoces la técnica”. Y hasta ahorita sigo haciendo lo mismo.

Así es que yo obtuve todas esas responsabilidades sin darme cuenta y sin pedir las. Nunca le pedí nada, ni siquiera una danza.

La última coreografía de Guillermina fue el *Códice Borgia*. Ahí puso punto final a su creatividad.

Un día, platicando con ella, le decía: “Guillerma, ¿por qué no compone?” Había una parte intermedia en esa danza que a ella nunca le gustaba. Por fin se dejó de bailar porque algunos bailarines se habían salido de la compañía. “Guillerma, ¿no va a componer?” “No, mi Toña. No voy a componer.” “Guillerma, ¿cuál es la razón?” “Porque mi cuerpo ya no puede hacer lo que yo quiero decir. No me van a entender. La danza hay que hacerla con el cuerpo.”

Toña comenta que hoy día casi todos componen danzas con las computadoras:

Tienen otro concepto. Ya no ves al coreógrafo a la cara para saber qué quiere de ti. Ves un video grabado con otro bailarín que ni siquiera es el original. Ya van cuatro y apréndete ese papel. No tienes ni el estilo, ni el concepto. No tienes nada. Así funcionan muchos. Yo me considero una bailarina afortunada porque llegué donde estaba Guillermina de cuarenta y dos años, con toda la energía en su máxima potencia de composición, rodeada de compañeros con muchas ganas de trabajar. Siempre nos llevábamos bien.

Yo subí con ella. A los diecisiete años me lleva de la mano, me jala, y empiezo a bajar con ella cuando pierde sus facultades físicas, y yo también. Voy a cumplir setenta años y no me puedo mover como lo hacía a los cuarenta. La obra *Sobre la violencia* me la puso cuando yo tenía cuarenta y cuatro años. Es la danza más pesada del mundo porque requiere de mucha resistencia. Mortal. La bailé siete años seguidos. Justamente cuando ella deja de componer yo ya quiero dejar de bailar y dedicarme más a la enseñanza.

Toña llegó a Querétaro a los cuarenta y seis años.

“Guillerma, ya quiero dejar de bailar. Que me supla Eva. Quiero ir dejando mis papeles.” “Está bien, voy a probar a Eva.” Eva estaba fuerte y sacó muy bien *Sobre la violencia*. Más tarde le dijo: “Guillerma, ya no quiero bailar *La saeta*. Que me supla fulana de tal”. “Ni me digas. No quiero”, repudió Guillermina. Luego dejó la *Leona cazadora*, que hizo Claudia Rodríguez. La hizo sólo una vez. Guillermina hacía los papeles para cada bailarín y según sus características. Entonces no era fácil. Dejé de bailar completamente después de la última función de Ballet Nacional en Bellas Artes.

Disolución y despedida...

Guillermina determinó la disolución de la compañía después de consultar por separado a algunos bailarines. No le gustaban las juntas. “Oye, Antonia, quiero cerrar la compañía. Ya no puedo seguir. Ya no puedo manejar mi cuerpo.” “Todos le decíamos que estábamos dispuestos a seguir sus indicaciones: ‘No se tiene que parar siquiera’.” “No, no quiero.”

Sus últimas palabras a Sandra, hija de Toña y Miguel, un mes antes de morir, fueron muy claras: “Mi Sandra querida, mira, hice todo lo que quise. Estoy tranquila. Ya puede pasar mi tren; ya lo estoy esperando. Pero voy a dejar que pasen muchos”.

A mí nunca me tocó el tema de su partida. Sólo me dijo una vez: “Toña, tú vas a ser quien me cierre mis ojos”. Y en efecto, estuve con ella hasta el último momento, solas las dos. Se fue tranquila; se fue bailando. Le tomé los brazos para que bailáramos juntas cuando sentí que ya se iba. Le salió una lágrima y cuando partió le cerré los ojos.

► Estudio no. 8, *Leona-Cazador* (1979), Antonia Quiroz. Música: J. Sebastián Bach; escenografía y vestuario: Jarmilla Maserova. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Página siguiente: Jesús Romero en *Última soledad*. Coreografía: Jaime Blanc. México, 1986. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.





GUILLERMINA BRAVO, vértigo de veinte años: Jesús Romero

Fidel Romero Altamirano

(A continuación se ofrece el testimonio íntegro de Jesús Romero,
en primera persona, sobre Guillermina Bravo.)

SON MUCHOS LOS RECUERDOS QUE TENGO SOBRE LA MAESTRA GUILLERMINA BRAVO. El principal es cómo fui formado por ella, por sus clases, sus montajes, sus coreografías, sus consejos. La considero como mi maestra no sólo en la danza, sino en muchos aspectos de la vida. Llegué con ella muy joven, y tuvo una disposición extraordinaria para mí. Entonces fue mi guía en la danza y en las cuestiones de la vida: de conflictos, de problemas. Siempre fue una voz, una opinión a la que yo acudía con confianza. Siempre fue una respuesta, una orientación. Mi formación con ella, pues, fue integral. No era la cuestión sólo del entrenamiento de la danza y todo eso, sino en guiarte, pues es una maestra en el más amplio sentido de la palabra: la orientación, desde qué cosas comer, qué cosas no comer; qué lecturas te convienen a ti... Me formó en este mundo de la danza y le tengo un enorme agradecimiento, un enorme cariño.

Una de las cosas valiosas que me acuerdo de ella es que te daba una educación donde lo importante era que tú ejercieras tu pensamiento crítico. No era una cuestión de dictarte una serie de normas y preceptos; era una persona de amplísimo criterio y con una enorme cultura. Yo, siendo joven, pues no era tan difícil dejarte llevar de su mano con confianza, y ella te daba esa confianza. Es una de las maestras que depositó en mí una gran confianza. O sea: "Tú quieres esto, te gusta esto; estás en el lugar indicado, con las personas indicadas, en el lugar indicado, y pues vamos a trabajar". Y claro, todo esto giraba en base a la idea del trabajo. El trabajo es el que nos hace, nos forma, nos conforma, nos justifica. Entonces, lograr una armonía con el mundo es tener una armonía con tu trabajo. En la medida en que tu

trabajo sea satisfactorio, sea remunerador, entonces las otras cosas son como más manejables. No estás ahí en el desamparo, en el abismo. Entonces la confianza que te daba en que tú tenías la capacidad para hacerlo; el sentir que estaba ella como los otros compañeros, como los otros maestros, para ayudarme, eso también es una de las cosas que recuerdo. Su formación integral: desde recomendarte, pues, “ve a ver tal película; luego vienes y me platicas”. Y siempre tenía tiempo para cada uno de nosotros, sus alumnos. Entonces su metodología era muy personal; era directa con el alumno.

Yo conocí a Guillermina porque resulta que mi hermano, Fredy Romero, también fue bailarín de Ballet Nacional. Él vino a México creo que en el año '58. Estaba apenas iniciándose el Ballet Nacional de México y él bailó. Estuvo mucho tiempo trabajando. Luego emigró a Nueva York. Ése fue el punto de contacto. Mi primera vocación fue el teatro. Estudié en Venezuela, dos talleres libres. Mi hermano se puso a mi disposición; me dijo que si quería venir acá a México a estudiar, a tomar cursos. Vine y empecé a tomar cursos de teatro con la maestra Martha Verduzco y con el maestro Salvador Flores. Me dieron el consejo de que un actor necesita un entrenamiento de bailarín, porque era una cosa que en la época, en 1970, era como la gran novedad que la danza se integraba al teatro. Venía como un *boom* con Grotovski en Polonia. Le decíamos “el teatro pobre”, que era el cuerpo del actor. Entonces se asemejaba mucho al bailarín y su entrenamiento era muy dancístico. Dadas todas estas cosas —la maestra Martha estudio con Grotovski—, ella te daba esa recomendación. Me llevó de la mano con el maestro Raúl Flores Canelo, que daba clases en el Seguro Social en el Teatro Hidalgo, compañero de mi hermano, de su misma generación, creadores del Ballet Independiente. Ahí empecé a tomar clases. El maestro Raúl me dijo que fuera con Guillermina, que allí iba a tener una formación. Que si lo que quería era bailar, ahí iba a tener una formación más adecuada, porque todavía ellos en su compañía, en el Independiente, la situación era todavía inestable; apenas se estaban formando.

Comencé a tomar clases de danza. Después vino la revelación de la danza; se me reveló la danza como mi verdadera vocación, además de encontrar cierta facilidad, un acomodo, esas cosas que no se pueden expresar. Pero era un “me siento mejor aquí, es más completo”. Sí, se hizo un click ahí. A partir de ahí empecé a tomar clases ya mucho más sistemáticamente en el Ballet Nacional de México. Como al año de estar tomando clases, mi gran sorpresa y mi gusto fue que la maestra Guillermina me invita a bailar. Claro, a bailar papeles que correspondían a mi desarrollo por supuesto. Y debuté en el teatro Carlos Lazo de Arquitectura con una obra muy famosa de la maestra: *El juego de pelota*, que se hizo con relación a los Juegos Olímpicos. Y entonces, pues ahí fue; de ahí en adelante ya arranqué mi camino en la danza.

La maestra Guillermina tenía un estilo muy personal de hacer coreografías. Dentro de ese estilo muy personal tiene diversas etapas, siempre con su sello. Tiene su etapa de la lucha social, del tiempo de los zapatistas; del impulso del muralismo; del movimiento de música nacionalista; la fundación de Bellas Artes. Tiene esa vertiente muy heroica, muy épica. Otra etapa que hay, esta característica épica la retomó luego, muchos años después, con una obra muy famosa: *El llamado*, que está relacionada con estos movimientos sociales de Centroamérica de los años ochenta. Entonces hay un intermedio de una obra más intimista que toca conflictos a nivel más humano, generalizado; una cuestión más visceral, no remarcando la cuestión social sino el conflicto humano, el drama del humano. Hay otra etapa donde puso una especie de solos. Era como una síntesis. Se llamaban “apuntes”. Así los denominaba, porque eran una especie de apuntes, un esbozo, un dibujo rápido, donde quería poner de manifiesto, además de un contexto histórico...

Por ejemplo, a mí me tocó bailar uno que se llamaba el *Toro de Creta*. Todo lo que eso puede abarcar: el contexto en que se mueve, la cultura clásica. Estos solos eran una maestría, como en dos, tres trazos; como lo que hacía Picasso. Ya es maestría, dominio de material, experiencia, y oficio, gran oficio. Y volvió otra vez a esta etapa nacionalista... No me gusta llamarla nacionalista. Hay que darle otra denominación, porque el nacionalismo está muy centrado; tiene una significación más de cajón. Son como ecos de eso, donde entra el homenaje al maestro Rufino Tamayo *Constelaciones y danzantes*. La escenografía la siguen teniendo en Querétaro. Ese telón lo hicimos todos con el maestro, o sea él indicándonos: “Llévate una escoba, una brochita, un palito. Y hagan esto”. Entonces fue una experiencia fascinante. La música, que recoge todo lo que implica este ritmo de la tambora; la raíz que tiene, lo telúrico. Más que lo nacionalista, poco propagandístico y oficialista, y como la raíz, el impulso primario de lo que es una nacionalidad que es también algo muy abstracto. Para un sociólogo es más fácil definirlo, pero desde el arte es difícil sin caer en el panfleto, en el lugar común.

Cuando iniciaba una coreografía, Guillermina empezaba su investigación en el entrenamiento. En éste se siguen una serie de pasos académicos que hay que llevar. Decía: “En esta parte quiero que investiguemos con todos los materiales que conocemos”, y empezaba a componer en una clase más o menos el esbozo. Ahí por lo general hacíamos movimientos que ella iba escogiendo y asignándole a cada quien lo que era conveniente. Después de eso, que era realmente breve, venía el trabajo personalmente con cada bailarín, porque tenía ella esta visión de la danza donde el coro era protagónico, contrariamente a la danza tradicional, clásica, donde el solo es lo protagónico. Aquí el coro era más como a lo griego. La participación del coro era lo que protagonizaba y los solistas eran sucesos. Bailábamos por lo general todos una parte del coro y una parte del solo. Por supuesto había un protagonista, pero la composición coreográfica en la puesta en escena, en la realización dramática, era muy notable, porque salía de la estructura convencional. Luego que pasábamos de eso empezaba el montaje de la obra. Comenzaba a unir; componía como varios pedazos. Decíamos: “Bueno, qué es esto, de qué se trata”. Ella era la única que sabía. Y luego, con gran maestría, agregaba la música. Ella partía mucho de las estructuras musicales. En eso era muy rigurosa. Tenías que tener una audición atenta porque ponía a jugar como fuerzas iguales; no supeditaba una a la otra, sino que la música y la danza movían. Teníamos por lo menos que desarrollar una capacidad de audición de la música. Para esto, ella siempre se preocupó en esto de la formación de sus bailarines. Nos llevaba a talleres de teatro. Por ejemplo, tuvimos con el maestro Emilio Carballido, Luis de Tavira, Luis Felipe Preciado, y otros maestros. Tuvimos talleres de música con el maestro Mario Lavista, Julio Estrada, Luis Rivero. Estábamos al tanto de lo que estaba sucediendo. Se preocupaba mucho de eso: “Estamos en el mundo; hay que abrir y ver qué hay”. Entonces esta gente, el maestro Carlos Monsiváis, muchas veces fue también. Nos ponía en manos de los más selectos. Yo me considero afortunado porque estuve con lo más selecto de mis contemporáneos y de todas las disciplinas. Ahí era lo integral, el desarrollo: “Tu oficio es ser bailarín, sí, pero eres una persona, eres un ser humano; entonces no puedes ser bailarín nomás”. Hacía mucho hincapié en esto, porque era muy rigurosa. Ella había estudiado música; era compositora. Con ese hincapié empezábamos a montar la coreografía, y relativamente en un tiempo rápido la componía. El tiempo de la investigación era el que se llevaba más. Supongo que era más reflexión, más interioridad en esto, en lo otro. Pero de pronto como que se le aclaraba todo. Ponía todo en su lugar y nos íbamos a componer, y hasta el teatro al estreno.

Como maestra de técnica era muy rigurosa. No era complaciente; no te hacía concesiones. Todo lo linda que era como persona, “olvídate, aquí soy tu maestra”. Muy exigente, muy detallista, y con un gran conocimiento de la técnica para bailar, del cuerpo humano como instrumento y del entorno espacial del foro; la cuestión dramática: “Bailas con una intención; no bailas nomás porque sí, para verte lindo, para ganarte unas medallas. No: es un lenguaje”. Todo lo que hacíamos con nuestro cuerpo siempre estaba relacionado con el espacio. Nos enseñaba eso: el espacio siempre está cargado con líneas de fuerza, que no las vemos, pero si enlazamos una con otra se crea un plano, un volumen. Había en el trasfondo de todo esto un concepto dramático, una dramaturgia. Ella te enseñaba a bailar, pero te enseñaba una dramaturgia, un cómo comportarte con un gran rigor, y con un perfeccionismo. Su clase, su entrenamiento eran un reto. No era una manera de pasar o de autosatisfacerte; era un reto a tus capacidades: físicas, intelectuales, emotivas, imaginativas. O sea te exprimía. Con los años algo va permeándote; te va quedando sistemáticamente. Eso fue lo que nos dejó. Creo que es lo más valioso: que todos tenemos que acordarnos de ella para ir escudriñando qué era eso, qué quiso decir con esto, y cuando hicimos esto qué cosa era y por qué esto resultó así. Es lo que básicamente yo como maestro, ahora, es lo que trato de enseñar, de transmitir. Porque es como una estafeta. Ella nos decía mucho, nos daba esa imagen: “Es como una estafeta de corredor. Tenla y la vas a entregar. Corras rápido o lento la vas a tener que entregar. Entrega bien la estafeta”, te recomendaba. Y trabajaba mucho con eso. Con imágenes. Creaba imágenes, como la estafeta o el pudor, o sea cómo interpretas el pudor. Entonces tienes que hacer una investigación respecto a eso. “Este movimiento es como pudoroso.” Entonces, pues, el rigor no te está diciendo nada; entonces tienes que investigar qué es eso del pudor, cómo interpretarlo. Te asignaba tareas. Luego que terminaba el ensayo ella ponía tareas; te llevaba a la reflexión.

Como directora y como persona ella tenía un gran sentido de servicio. Tenía una gran vocación de servicio a la comunidad, a su país. Amaba a su país. Tremendamente. Lo defendía mucho. Hay muchas anécdotas en giras a Europa. Enfrentamientos con personajes. Y su entereza, su altura. Ese servicio. El servir. Todo esto lo hacemos para dar un servicio a los que nos rodean, a los que están con nosotros; a nuestros contemporáneos. Porque no era un teatro didáctico en ese sentido, no; una danza didáctica. Hizo danzas didácticas, pero por encargo expreso, por supuesto, y como obras que tenían esa finalidad, como la *Cantata a Hidalgo*, con música de Rafael Elizondo y textos del maestro Emilio Carballido. Pero era una vocación de servicio, y de ofrecer un servicio de la más alta calidad que se pudiera. La danza era un compromiso con la sociedad, con su tiempo; con la vida, con sus contemporáneos. Creo que de ahí es de donde arranca todo lo demás, pues eso te lleva a tus límites, incluso a sacrificar, porque hay una idea central que es la que mueve.

Mi relación con ella era una relación maestro-alumno, sí, pero ella sabía, en sus momentos, aportar una relación de amistad, de apoyo, de confianza, de ánimo, de entusiasmo. También en lo personal, claro, no te dejaba morir solo de ninguna manera. Siempre podías contar con ella. En cualquier situación yo acudía a ella. Siempre tuvo una respuesta para mí. De regaño cuando era necesario; de comprensión cuando decía: “No estás comprendiendo tales cosas”. Pero de camaradería en cuanto al trabajo. No le gustaba nada eso de las reverencias: “A mí dime Guillermina”. Ella era una persona amigable.

Cuando vine a México fue a tomar un curso de teatro, y la vida me llevó a la danza con Guillermina. Entonces ella era muy solicitada por la gente del teatro en México; por la comunidad

teatral para auxiliarlos en todo lo que era coreografía de danza, entrenamiento de bailarines. El teatro estaba sufriendo una rigidez que quién sabe de dónde venía. Entonces había que soltar a la gente y complementar las propuestas dramáticas, la cuestión del movimiento; introducirlo en el teatro. Lo cierto es que ella me tomó a mí como su asistente. Me daba un material de trabajo y



Jesús Romero. México, 2014. Foto: Fidel Romero. Colección: Cenidi Danza José Limón.

me lo checaba para entrenar a los bailarines. Por ejemplo, en la *Ópera de tres centavos*, de la maestra Martha Luna, Guillermina me daba el material; me lo revisaba. Entonces yo iba y empezaba a darles movimiento en una clase, pensada no como clase para bailarines, sino como un entrenamiento para un actor. Cosas elementales, como darte una marometa, como girar; cosas muy prácticas. Y a partir de allí ella llegaba, revisaba la clase. Un determinado tiempo decía: “Ahora no vas a dar la clase tú; la voy a dar yo. No para revisarlos a ellos, sino para revisarte a ti qué estás haciendo”. Así fuimos hasta que me propuso dar clases en la escuela. Ésa es una anécdota que puede parecer simple, pero que para mí tiene una gran significación, ya que de una manera casi casual desembocó en un compromiso más académico, que ya era la formación de bailarines para la compañía.

Guillermina en Ballet Nacional supo arreglárselas de manera que pudo recibir subsidios del gobierno hasta que vino la descentralización en '88, '90. Sin embargo supo conservar una independencia, una ideología del Estado. Era muy activa en esto de estar en contacto con funcionarios, directivos de Bellas Artes, gente del Congreso, incluso en la Presidencia de la República. Nos tocó en el sexenio de Echeverría: ella pudo obtener de parte del gobierno de Echeverría una gira que hicimos por Europa. Existía comunismo todavía en Europa del Este. Gracias a eso y sus planteamientos de la importancia que tenía la danza en México fue la importancia de que esta danza se proyectara al mundo. Era un éxito en Europa. Todo esto era posible por esta visión de la maestra, de saber en dónde estaban los puntos focales a los cuales dirigirse para hacer esta circulación de la danza; que no se quedara aquí. También era una gran entusiasta de que vinieran grupos de fuera. En ese sentido era una promotora de la danza.

También tenía un fuerte compromiso con la formación del bailarín; de que vinieran maestros de fuera. Yo fui formado por bailarines de Martha Graham. La maestra tenía la preocupación de que de primera mano tuviéramos las cosas.

Llegué a Ballet Nacional en 1970 y dure diecinueve años. Con la maestra tenías esa posibilidad de desarrollarte tanto como artista y como ser humano. Entonces creo que eso es lo que explica mi permanencia. Había una renovación constante y una satisfacción de pertenecer a un grupo prestigiado y estar cerca de un maestra de tantísimo genio, y compañeros que igual que yo trabajaban con una extraordinaria vocación, con una frescura, con una alegría por el trabajo. El grupo como tal tuvo un desarrollo óptimo en aquellos años. Luego, como todo proceso humano, el ciclo se fue terminando. Unos se fueron por aquí, otros por allá. Vino la cuestión de la descentralización y el traslado, la mudanza a Querétaro, y hasta ahí fue que yo pertenezco.

Cuando se fueron a Querétaro yo ya no fui, porque sentí que se perdía la esencia de todo lo anterior. Sentí que se obtenía una condición que no implicaba ya reto alguno. Sentía yo —tal vez

esté equivocado— que se había logrado una comodidad; que ya no había inquietud. Sentía que ya se había aterrizado, y a mí me gustaba la turbulencia de arriba, por decirlo de alguna manera. Fue como ese aterrizaje. Y entonces se me planteaba a mí, pues, abrir otro camino.

Yo creo que el Ballet Nacional se desintegra porque la maestra, obviamente, hubo un momento en que ya se sintió cansada de trabajar toda su vida. Yo creo que ella observó esto, y temiendo que se convirtiera en una franquicia —lo cual es horrible—, con gran valentía dijo: “Mejor aquí expira”. Fue muy criticada por eso por mucha gente del medio, pero yo creo que fue una actitud valiente, razonada y justificada: el impulso se apagó. Yo ya no estaba ahí; mi testimonio es incierto.

Hay un dicho en la danza que dice que Guillermina Bravo fue la que inventó la danza contemporánea en México. Y sí, en efecto es eso. Si no la inventó sí le puso pies y cabeza y brazos; la hizo visible. Hubo otras, como la maestra Anna Sókolov, que fue una de las primeras que trajeron el concepto de danza contemporánea. La maestra Nellie Campobello, Waldeen, que fueron las iniciadoras. Pero fueron el maestro Javier Francis y la maestra Bravo los que empezaron a metodizar esto para tener un resultado. Ella fundó el Ballet Nacional con esta intención de darle personalidad a la danza contemporánea.

Muchas gracias, Guillermina, por haberme adoptado como tu hijo, como tu alumno, como tu bailarín. Y por haber dado esta independencia; haberme enseñado a ser responsable de mi propia vida y de mi quehacer. Mi herencia es que es un compromiso como lo fue para ella; un compromiso con mi tiempo. Estar con ella fue un vértigo que duró casi veinte años.



Bastón de mando (1988), Orlando Scheker; bastón: Marta Palau. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Bastón de mando, Orlando Scheker y Miguel Ángel Añorve. Foto: cortesía del Centro Nacional de Danza Contemporánea.

► Página siguiente: Orlando Scheker en *Bastón de mando*. México, 1988. Foto: Christa Cowrie, cortesía del Centro Nacional de Danza Contemporánea.



GUILLERMINA BRAVO: generosidad y rigor. Entrevista con Orlando Scheker

Javier Contreras V.

CORTÉS E INTELIGENTE COMO SIEMPRE, Orlando me recibe en las instalaciones del Centro Nacional de Danza Contemporánea (Cenadac), en Querétaro. Conversamos en el hermoso patio de la escuela. Me conmueven los recuerdos. Más que una entrevista es una charla, por eso no intercalo preguntas y sólo me permito algunos acomodos temáticos. Le agradezco profundamente su calidez y sinceridad.

1

A Guillermina la conocí en el estudio de la Calle del 57, ahí iba a tomar clase, yo oía y oía que hablaban de Guillermina, de la maestra. Los estudiantes asistíamos en la mañana. Ella llegaba en la tarde. El primer encuentro que tuvimos fue en una clase muestra en la que me colocaron frente a Guillermina. La hora y media que duró la clase estuve frente a ella. Me sentí “el chico observado”.

Yo había llegado a estudiar arquitectura en la UNAM. Había iniciado esta carrera en Santo Domingo (República Dominicana), pero por problemas políticos me vine a México. Mientras estudiaba, trabajaba en un despacho de arquitectos. Tenía muy buen nivel de dibujo técnico. Había conseguido ese trabajo porque la dueña del departamento que rentaba me conectó con un despacho de arquitectos que estaba junto al Parque Hundido. Pero estando ahí me di cuenta de que no pertenecía a ese ámbito de la arquitectura empresarial. Entonces me dije: “¿Qué te gusta de veras?” Y la danza siempre me había gustado, mi hermana estudiaba ballet y yo la llevaba y la recogía, y me quedaba viendo la clase.



Constelaciones y danzantes (Homenaje a Rufino Tamayo) (1987), Victoria Camero, José Luis Hernández, Sergio Morales, Juan de Dios Torquemada y Orlando Scheker. Música: Luis Rivero y Rodolfo Sánchez Alvarado (editores); escenografía (telón): Rufino Tamayo; vestuario: Kleómenes Stamatiades. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Estando aquí en México me percaté de que me gustaba mucho la idea de ser bailarín. Empecé a investigar dónde podría estudiar. En ese tiempo asistía a las funciones del Taller Coreográfico en la Facultad de Arquitectura. Me escapaba de clases para ver las presentaciones de Gloria Contreras. En una de esas funciones anunciaron que el Taller iba a dar clases de danza a universitarios. La cuota era ridícula, cinco pesos, creo. Me presenté, me aceptaron, “regrese el lunes” me dijeron, y así pude ingresar a las clases de ballet.

En el Taller también tuve la oportunidad de tomar mis primeras clases de contemporáneo. Ahí daba Cunningham el maestro Juan Texera, un uruguayo. Me inscribí a su curso. Yo era amigo de Giselle Bockman, Mabel Ramos, Verónica Gaxiola. Empezamos a asistir juntos al curso del uruguayo, lo que me permitió adentrarme en una técnica contemporánea. Juan montó una coreografía, una danza callejera en la que terminé participando. La estrenamos en la explanada de la Facultad de Arquitectura y luego la presentamos en las ENEP. A partir de ahí Juan montó la obra *Acontecer* y en la coreografía necesitaba “bultos”, en ese papel nos metió a alumnos del Taller. Nosotros

estábamos felices de bailar con el Taller Coreográfico. Estos fueron mis inicios.

Luego constaté que de mis compañeros, Giselle Bockman estaba avanzando muy rápido. Le pregunté si estaba tomando otras clases y me contestó: “Estoy tomando clases de Graham en Ballet Nacional”. Me dijo también que las clases eran en la mañana. Más tarde me comentó que estaban armando unos talleres para formar bailarines en tres años en el Centro Superior de Coreografía (Cesuco). Le tomé la palabra y me lancé. “Habla con Lin, que es un ogro.” Cuando llegué con Lin Durán me topé con una mujer dulce y cortés que me hizo llenar una ficha de inscripción a una audición que hacían bailarines de Louis Falco. Por ahí andaba Juan Antonio Rodea, a quien yo le preguntaba: “¿Tú crees que quede en la audición?” Nada más se reía y me decía: “Tú sigue”. Me quedé.

Ingresé entonces al Cesuco a un grupo muy bonito, de gente con mucho talento. Un día nos dice Lin que a la siguiente semana nos iba a dar clase un maestro de Graham para prepararnos, porque más adelante vendría Takako. El maestro era Jaime Blanc. Ahí empecé a batallar con la técnica Graham, que me encantó. En el Cesuco nos daban ballet, Falco y Graham. Los maestros permanentes eran Federico Castro y Miguel Ángel Añorve. Estuve en el Cesuco año y medio, y durante esa estancia venía de repente Jaime Blanc para ver las clases de Graham. En una de esas ocasiones, Jaime me dijo que si no me interesaba entrar a un grupo especial organizado por Ballet Nacional para formar bailarines. El problema era que las clases eran en la mañana y coincidían con mi horario en la Facultad de Arquitectura, y yo le había prometido a mi padre terminar la carrera. Una noche, apagué la luz del restrirador, me dormí, me desperté y me fui a la audición. Ingresé al grupo de estudiantes de Ballet Nacional. Así empecé a ser bailarín contemporáneo. Comenzó un despunte en mi formación. En la mañana iba a Ballet Nacional y en la tarde a Cesuco. Ese año —1979— tomaba de tres a cuatro clases diarias: dos en la mañana y una o dos en la noche. Les escribí a mis padres para comentarles mi decisión, me apoyaron porque

era mi vocación. Me apoyaron hasta que entré a la compañía de Ballet Nacional. Yo tenía una cierta estabilidad económica. No estaba tan vulnerable, con que alcanzara para pagar la renta y comer estaba bien.

Entré a Ballet Nacional el 17 de abril de 1980. Me acuerdo perfectamente porque es el aniversario de bodas de mis papás. Estuve en la escuela durante un año y entré a la compañía de emergencia porque se estaba saliendo un bailarín. Por eso fue que me sentaron en la clase muestra frente a Guillermina. Jaime me dijo después: “Guillermina quiere que tomes clases con la compañía”. Hablé con Lin, se alegró pero también se resintió, me dijo: “Qué bueno que entras a la compañía, pero siento que me están boicoteando”.

Me presenté con Guillermina, quien me indicó: “Siéntate donde quieras”, y literalmente me dio su bendición.

2

Había muchos modos de relacionarse con Guillermina. Al principio yo sentía mucha presión, ella me provocaba pavor y respeto. Me encantaba verla ensayar. Luego, cuando empecé a trabajar con ella, me sentía todavía más inseguro. Entonces le dije un día: “Maestra, quiero hablar con usted”, aceptó y nos vimos en el Sanborns de Los Azulejos. Le comenté: “Maestra, tengo mucha presión cuando trabajo con usted, pero curiosamente siento una gran identificación. Me gustaría no sentirme tan asustado”. Al escucharme, Guillermina se convirtió en el cordero más amable. “¿Tú no sientes que hay una gran empatía entre nosotros?” “No te preocupes, tú sigue trabajando.” Ese día los dos llegamos tarde a su ensayo. Miguel Añorve estaba enojadísimo por el retraso. Para ese momento, llevaba más de un año de trabajar con ella.

Me acuerdo cuando montó *Homenaje a Cervantes*. En un ensayo me montó la parte que hacíamos los del coro, que éramos Miguel Ángel Añorve, Antonia Quiroz, Eva Pardavé, Victoria Camero y yo. Me acuerdo que me decía: “Orlando, tienes un problema con la sexualidad, los brazos salen de los lados, no del sexo”. Cuando comenzó el ensayo me sentía muy nervioso. Era mucha la presión para los nuevos. Mis compañeros eran unos monstruos escénicos. Yo tenía apenas dos años de Graham y ellos venían de giras y foros. Tenían todo. Guillermina comentó: “Hay un bailarín nuevo y ustedes no están teniendo la mejor actitud”. Eso relajó la situación. Pero siento que ellos tenían derecho a ser muy exigentes. Esa exigencia te forja el carácter para trabajar.

Con Guillermina el trabajo solía ser cálido. Tenía una cosa muy bella: si iba a comenzar un proyecto no te citaba directamente a ensayo, primero te llamaba personalmente y te decía: “Te quiero invitar a una obra”. Tenía un vínculo personal con cada bailarín.

Claro que también de repente suscitaba conflictos entre nosotros y luego se lavaba las manos. Esto generaba una provechosa competencia dentro del mismo grupo. Te podía alabar o derribar. Creaba competencia con el compañero y ella era el centro de toda esta dinámica energética y de relaciones entre bailarines, así como entre los bailarines y ella. Esta misma dinámica se permeaba a toda la compañía y le daba una gran coherencia. Éramos un grupo absolutamente integrado. Y esto repercutía en la escena. Ahí todos éramos amigos amados, tus compañeros aliados a los que te nacía respetar.

3

Ya luego me tocaron algunos solos. Cuando me dio el papel de El hombre, en *Constelaciones y danzantes* —se trataba del solo que originalmente bailaba Miguel Añorve—, me hizo un solo

nuevo. Ella hacía danza específica para cada bailarín escogido porque tenía una función especial en lo que componía. Te decía: “A ver mi amor, vamos a hacer una danza cubista”, y tú al principio no le entendías, pero luego, cuando ves el total de la obra, te percatas de que sí es una obra cubista: lineal, desmembrada, descuartizada.

Ese carácter específico de cara a cada bailarín se pone de manifiesto, por ejemplo, cuando se ha tratado de remontar *El llamado*. No ha sido posible, porque precisamente ella componía para los bailarines en particular. Todo está muy bien armado a partir de las acciones que les pedía a los bailarines en los que confiaba. Por ejemplo, la parte de “El salvamento” en *El llamado* está hecha sobre los cuerpos de esos bailarines. “Cáchense, cáchense, eso es lo que quiero.” Confiaba en sus bailarines.

Ahora que estoy dando clases de repertorio —con un enfoque técnico que parte del análisis de la creación coreográfica de Ballet Nacional y de coreógrafos internacionales—, cada vez que analizamos a Guillermina me maravilla la elocuencia de su lenguaje.

Me acuerdo mucho también cuando me invitó para ser La saeta de *Lamento para un suceso triste*. Esta obra la estrenamos en 1983. Yo me sentía muy tierno, que no estaba del todo formado. Sentía que no tenía el cuerpo listo. Y tuve mucha presión porque me retó a algo muy difícil. Una de las cosas más difíciles de hacer en el foro es caminar. Y luego de haber estado diez minutos colgado hacia abajo, recuperar tu centro, superar el mareo y caminar dignamente fue todo un reto. Me hizo crecer.

También recuerdo el solo de *Bastón de mando*. Me viene a la mente el proceso de investigación. Guillermina me llevó con Luis Rivero para escuchar la música. Luis además me pasó información sobre el personaje que Guillermina me proponía: un demonio. En ese momento Guillermina estaba muy obsesionada con el imperialismo norteamericano. Le interesaba señalar cómo un individuo deseoso de poder —un demonio—, cuando llega a una comunidad lo descompone todo. En la obra, al principio hay una fiesta de celebración comunitaria del bastón. Luego el demonio roba el bastón y la comunidad queda rota y se rebela porque la humanidad —su sabiduría e inteligencia— puede sobreponerse a cualquier destrucción.

Guillermina no era de comentarte mucho acerca de los temas. Sí te daba imágenes precisas. Por ejemplo, cuando me montó *Epicentro*, me decía: “Ella es una loba y tú te estás amamantando”. Estas imágenes eran síntesis estructurantes. Como en *La tambora*, que es como *Bodas de sangre*, ella tuvo la genialidad de elaborar toda una obra literaria en siete minutos, de una coreografía de veinte.

Guillermina era muy clara con respecto a lo que iba a hacer y cómo lo iba a hacer al momento de llegar al salón. Tenía un dominio total del espacio y del manejo de los coros. Sabía en qué momento y cómo destacar a sus solistas y cómo el coro debía apoyar, a su vez, a los solistas. Hablaba mucho de usar la escena a la manera griega. También tenía un conocimiento musical muy elevado. Sus años en el Conservatorio le dieron claridad en el uso musical. Todas sus obras tienen estructura musical. Empleaba la estructura musical para estructurar la coreografía. Sabía —conocía— muy bien a Doris Humphrey, era su biblia de composición.

4

Con respecto al proyecto de mudarnos a Querétaro, primero lo mencionó sólo como una posibilidad. Me dijo: “Quiero que veas los planos”. Yo todo lo veía bien y todavía no imaginaba la magnitud que iba a tener esta escuela. Eva era la directora de la escuela en México, pero un día

anunció que a Querétaro ya no iba a llegar como directora. Entonces Guillermina planteó: “¿A quién le interesa? Está abierta la vacante”. Tiempo después le pregunté: “¿Ya tienes director para la escuela en Querétaro”, me dijo que no, me propuse y aceptó.

Yo me había enfermado de hepatitis y no pude bailar durante cuatro meses, luego realizaron una gira y me encargaron el colegio, así me fui involucrando con estas tareas. A partir del momento en que quise ser director, Guillermina me empezó a involucrar ya como colaborador. La finalidad era hacer una escuela profesional. En ese entonces estaba la licenciada Escalera trabajando con Martín Cruz, de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas (SGEIA), para elaborar el plan de estudios. Se invitó a Alberto Dallal para que hiciera una parte, también colaboraron Emilio Carballido y Germán Castillo, entre otros.

Cuando llegamos a Querétaro nos dimos cuenta del paquetón. Era un proyecto muy ambicioso para Querétaro. Vinimos a picar piedra, siento. El traslado tuvo sus ventajas y sus desventajas. Nos ha permitido profesionalizarnos en la entidad y hemos contribuido a consolidar las artes escénicas en el estado. A partir de la fundación del Cenadac las artes escénicas en Querétaro se han complejizado.

Lo que trajimos como ventaja fue un método muy codificado. Un método muy claramente probado y codificado. Esto fue posible gracias a la sabiduría de Guillermina de codificar los programas de formación técnica, que eran los que se usaban en Ballet Nacional.

Y al llegar a Querétaro fue hacer de todo, desde papelería hasta capacitación. Tuvimos que entrar a ciertas normas y enfrentar problemáticas a las que no estábamos acostumbrados, como la cuestión de si es posible o no cuantificar el aprovechamiento de un estudiante de arte. ¿Cómo calificas el arte? ¿Cómo le das un valor numérico a un alumno?

En el Cenadac impartimos bachillerato y licenciatura con cinco especialidades y la carrera técnica de instructores. Es verdad que en un tiempo descendió el número de aspirantes, pero en los últimos tres o cuatro años ha aumentado. Y hay planes para que capacitemos a maestros de Graham para el estado de Coahuila.

5

¿Qué pasó al final de Ballet Nacional? La última obra que compuso Guillermina fue *Entre dioses y hombres (Código Borgia)*, y desde ese momento ella quería pasar la estafeta del Ballet pero no encontró ecos... Al final quedaban pocas piezas del repertorio de sus obras. Impulsaba mucho a otros coreógrafos: Luis Arreguín, Jaime Blanc, Federico Castro. Y había proyectos: en el 2006 habían salido planes con Italia. Antes de eso vino un francés para montar *La corrupción del Edén*. También había proyectos con la Filarmónica de Querétaro. En fin, estaban saliendo proyectos y Guillermina los impulsaba.

Pero tuvieron una temporada en México. Regresaron y le pregunté: “¿Cómo te fue, vienes triunfando?” Me contestó: “Horrible, espantoso, la peor función que ha dado Ballet Nacional, ahora sí se va a deshacer... no hay una visión artística real en los coreógrafos de Ballet Nacional”. Se sintió muy decepcionada. No percibía que su trabajo y su actitud hubieran permeado en ellos. En esa función decidió la disolución de Ballet Nacional. Hubo un rompimiento muy fuerte con Federico Castro, Jaime Blanc se distanció mucho y Luis Arreguín también.

En 2006 fue la gira de despedida y en 2009 ocurrió la crisis. Para esas últimas fechas yo ya no asistía a las juntas de la dirección artística del Ballet Nacional. En cierto sentido, porque todavía no me curaba la espina de haber dejado de bailar. Pero asistí a la junta en la que Gui-

llermina anunció la disolución. Preguntó: “¿Alguien tiene algo que decir?” “Yo tengo algo que decir —contesté—: Ballet Nacional es una asociación civil, entonces, cualquiera de sus integrantes puede tomar la dirección.” En ese momento todo mundo planteó que no se podía contradecir la decisión de Guillermina. ¿Por qué se deshizo Ballet Nacional? Porque nadie tuvo el valor de tomar la dirección...

La disolución obviamente fue difícil. Hubo cosas que Jaime resintió mucho. “Jaime, forma tu compañía”, le decía Guillermina. Y Jaime nunca lo quiso hacer. Yo creo que nos costaba trabajo a todos trabajar sin la figura de Guillermina, pero a veces también era difícil trabajar con ella, con su peso, porque sus juicios eran tan contundentes que podían provocar pánico.

Luis Arreguín se sentía un artista incomprendido por Guillermina, pero ella lo apoyó mucho, como a todos en su momento. Nunca los dejó de apoyar, salvo cuando una obra se botaba. “Sobre mi cabeza se sigue bailando.” El mismo Jaime Blanc me comentó alguna vez que se sentía coartado, influido por la visión de Guillermina. Sentía que lo limitaba en su proceso creativo.

Cuando conocí los estatutos de Ballet Nacional empecé a entender muchas cosas. Los estatutos fundacionales te aclaran lo que ella esperaba de Ballet Nacional. Pienso que los coreógrafos no conocían estos estatutos o que deseaban hacer sus obras siguiendo otros caminos.

6

Siempre vi que la escuela tenía más futuro que la compañía. Al principio no se notaba por la fuerza que tenía Ballet Nacional. Por eso, cuando decía que era necesario quitar el peso de Ballet Nacional a la escuela me miraban como si estuviera loco. Ya cada vez es menos ese peso. Ahora es bueno y necesario recordarlo.

Cuando dejé de bailar, Guillermina y yo empezamos a tener problemas de comunicación que se iban reflejando en el trabajo. Mis problemas personales empezaron a entorpecer nuestras relaciones. En esta mesa, en la que ahora estamos conversando, un día empezamos a discutir sobre la escuela; se oponía a mis opiniones, me rebatía e imponía. Al calor de la discusión le dije: “¿Tú quieres que renuncie?” “Si tú quieres”, me respondió. “No te preocupes, mañana tienes mi renuncia”. La aceptó. Me pidió que le entregara los archivos. Le solicité treinta días para organizar mi salida.

Por esas fechas yo estaba muy mal de una rodilla. Había pasado por médicos, por terapias, y me dijeron que tenía que operarme. Dejar de bailar me sirvió para operarme y sanar. Cuando se anunció mi renuncia, Antonia Quiroz me pidió que no dejara la escuela hasta que se consiguiera a un suplente adecuado. Yo sé que nadie es indispensable, pero no quería dejar desamparado un proyecto al que le había dedicado diez años. Entonces decidí continuar en la dirección y sí dejar de bailar. Siento que esto, además de otras muchas cosas, me permitió intensificar nuestra relación, empecé a involucrarme todavía más en el centro y el colegio, a tal grado que ella fue la que me propuso como director suplente del centro en las ocasiones en que estuviera ausente.

Hay que darle una nueva figura al centro, que se nombre al director, que se defina. No es tan sencillo, porque hay un conjunto de consideraciones jurídicas y financieras que se deben subsanar para que el centro continúe.

Me dolió dejar de bailar así, de manera abrupta. El orgullo a veces lo traiciona a uno, pero cuando se toman decisiones en la vida no se puede ser tibio, sino contundente. Si eres tibio, tu autoestima se desvanece.

Dejar de bailar me ha permitido incursionar en otros ámbitos, particularmente el teatro. Me ha dado también la oportunidad de relacionarme con otras escuelas de danza contemporánea. Particularmente aceptando las invitaciones a acompañar proyectos de formación, como en la Escuela de Música y Danza de Monterrey. Este trabajo en Nuevo León fue un proceso que me abrió un nuevo camino de conocimiento a través de la experiencia. Me enriqueció convertirme en un fino observador para asesorar realmente a un maestro. Eso nunca lo había hecho, fue muy grato.

8

Es muy curioso, porque dentro de todo esto he tomado la estafeta de Guillermina por ella misma y por la institución. Discutíamos mucho y casi nunca estábamos de acuerdo, pero curiosamente era a quien le pedía consejo. Éramos muy amigos. Yo la acompañaba. Para mí fue un honor y un privilegio.

Y lo que es la vida: que no me tocaran los momentos de su muerte. Lo siento como una injusticia de la vida. Yo estaba en Santo Domingo porque era el cumpleaños de mi padre —cien años—, el aniversario es el 30 de octubre y yo regresaba el 9 de noviembre. Guillermina murió el 6 de noviembre.

9

Han existido dos mujeres importantes en mi vida: mi madre y Guillermina.



Orlando Scheker. México, 2005. Foto: Christa Cowrie.

► Página siguiente: México, Palacio de Bellas Artes, 1993.
Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.



EL VIAJE en profundidad¹⁹

Lin Durán

V

OY A HABLAR DE GUILLERMINA BRAVO desde una perspectiva completamente cotidiana y en el sentido de lo que siento que he compartido con ella durante un largo periodo de nuestras vidas como hermanas. Guillermina, Lola y yo siempre nos hemos relacionado como hermanas.

Cuando se presenta algún problema estético o artístico recuerdo las discusiones con Guillermina que teníamos habitualmente en los primeros años del Ballet Nacional, en la inolvidable cafetería ¡Ah qué Rico!, ubicada en la calle de Tacuba, a la vuelta del estudio de la Calle del 57, en el centro de la ciudad, y después en Lady Baltimore, de la calle Madero.

Ella nunca daba su brazo a torcer y yo siempre terminaba cediendo. Pero la verdad es que me dejaba obsesionada “como un trompo” dándoles vueltas a las ideas que a veces terminaba por rechazar o las retenía con mayor convicción.

Estoy segura de que a ella le pasaba algo similar, porque, cuando volvíamos a discutir, las ideas de ambas se habían aclarado muchísimo (para sí o para no). Así que discutir sobre arte y sobre danza con Guillermina fue el mejor aprendizaje que pude tener sobre estos temas. Tantos ejercicios de razonamiento se convirtieron en una especie de licenciatura; me remitían a la investigación de los problemas que surgen del fenómeno artístico, porque Guillermina sabe (y mucho) de música, de teatro, de artes plásticas, de poesía

¹⁹ Este texto se publicó originalmente en *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, núm. 48. Xalapa, Ver., Universidad Veracruzana, julio-septiembre de 1996.

y literatura en general; hasta de cine. Es decir, sabe mucho (y sabe bien) de todo lo que se relaciona con el arte y, de paso, también, si no todo, mucho de lo que se relaciona con la vida vital.

Eran sesiones en las que participaban muchos amigos de Guillermina (siempre artistas) y bailarines. Xavier Francis nos criticaba porque decía que la danza no se hacía en el café y que íbamos a acabar con caderas en forma de silla, pero, en general, muchos artistas, como Carballido, Mabarak, Rafa Elizondo, Dallal, Flores Guerrero, Flores Canelo, Guillermo Noriega, Barclay y muchos más, pasaron por esas discusiones.

Guillermina me desafiaba continuamente con nuevas ideas, y si yo mostraba desacuerdo me decía: “A ver, convénceme; estoy esperando que me convenzas”. Tras lo cual generalmente me asaltaba un ataque de inseguridad. Sin embargo no dejaba de pensar y pensar cómo convencerla.

Para nada pretendo decir que yo me sintiera a su altura. Lo que trato de decir es que gracias a esos desafíos pude encontrar mi vocación analítica y de investigadora y maestra.

Quisiera regresar el tiempo a 1945, cuando vi bailar a Guillermina por primera vez. Fue en Bellas Artes con el grupo de Waldeen. Asistí a esta función invitada por Guillermina, que era maestra de biomecánica dentro del curso de teatro que yo tomaba con Seki Sano y en el que estaba también Lola Bravo, aquí presente.

En esos años yo pretendía ser actriz y me aplicaba muchísimo en conocer el método de Stanislavski. Menciono a Stanislavski porque siempre utilicé los mecanismos que él descubrió en mis actuaciones como bailarina y, sobre todo, como maestra. Y menciono esto especialmente porque es un punto en el que nunca me he podido poner de acuerdo con Guillermina. Yo definiendo la proyección convincente del bailarín y el manejo de las emociones, mientras que ella está convencida de que un “cepillado” bien hecho dice más que la integridad, es decir, que la incorporación *a priori* de un manejo sensorial y emocional al movimiento físico, que es lo que yo pregonó.

Ella defiende —Martha Graham lo hacía— al movimiento como generador de sensaciones, incluso de emociones, y alega que si el bailarín cumple con el movimiento éste acabará por revelar su sentido oculto, sin necesidad de forzarlo. Visto así, el proceso resulta convincente, pero sólo con bailarines muy sensibles, digamos, como Antonia Quiroz.

Patricia Cardona dice que cuando los movimientos carecen de motivación y objetivo, o sea que cuando el bailarín no tiene una imagen precisa de “qué quiere” con un determinado movimiento o desplazamiento, es cuando pierde proyección y se hace pequeño, casi inexistente. Por mi parte digo que lo peor que puede pasar es ver robots a los que no les crees nada. Porque lo bonito no basta.

Frente a estos desacuerdos que reducimos a un esquema quedarían como aquello de “¿qué fue lo primero, el huevo o la gallina?” Hemos podido identificar conocimiento en las coincidencias. De lo que más hablamos es de la coreografía, tema fascinante para las dos.

Puedo regresar entonces a *El zanate*, primera obra de Guillermina que bailé, presentada en Bellas Artes después de un viaje de estudio extravagante, luminoso y alucinante al estado de Oaxaca, en 1947. Duró muchísimo, creo que dos meses, en los que recorrimos peligrosos senderos en mula, cayuco, ferrocarril y yunta de bueyes. Ana Mérida, codirectora de Guillermina de la recién fundada Academia de la Danza Mexicana, vio, calculó y regresó a México. Muchos seguimos a la valerosa, voluntariosa e indomable Guillermina, que más parecía una guía de exploradores que una frágil bailarina de cuarenta y cinco kilos. Ella quería conocer las culturas indígenas, con sus tradiciones, sus danzas, sus leyendas y su magia. Hay que recordar que en los



Lin Durán. México, 1995. Foto: Christa Cowrie. Colección: Cenidi Danza José Limón.

años cuarenta el mundo indígena era un mundo virgen para los artistas capitalinos.

En *El zanate*, siguiendo las enseñanzas de Waldeen, quiso mostrar la entraña del pueblo campesino que sufre y goza, se revela y se conforma, esperando un futuro menos cruel, tal como sucede todavía hoy. La música fue de Blas Galindo y los diseños fueron de Gabriel Fernández Ledesma, mismo que hizo los de *La coronela*, obra de Waldeen, pionera de la danza moderna con impulso nacionalista.

Después vinieron *Recuerdo a Zapata*, *La nube estéril* (sobre los pobladores del Valle del Mezquital, una de las regiones más pobres e infértiles de México), *El demagogo*, *Braceros* y, en 1957, el viaje famoso a la Unión Soviética, China y países de Europa.

Después de seis meses de gira, los bailarines regresaron llenos de

gloria (y deudas) para encontrar que el ballet clásico y la danza folclórica les estaban comiendo el mandado, como vulgarmente se dice.

Para abrir ventanas al mundo y vender al país como imagen idílica, el folclor escenificado y “glamurizado” era lo que permitía presumir de tradición y belleza. Por otra parte, la danza clásica, que estaba en manos privadas, exigía ya subsidios y los empezaba a obtener. La danza moderna nacionalista, aparte de haber llegado a la saturación campirana de naguas, holanes y rebozos, a lo *Indio* Fernández, se vio acorralada y sin salida. Sólo Guillermina Bravo, que siempre se anticipa artísticamente a los acontecimientos, ya había iniciado su etapa de magia y fantasía que le brindaban las culturas populares. Es decir, viajó en profundidad y encontró las esencias. También encontró la sociedad urbana y sus problemas. Véase *Melodrama*, de 1971.

La trayectoria creativa la ha reseñado muy bien César Delgado en su libro sobre Guillermina Bravo publicado por el Cenidi en 1994.

Guillermina Bravo dice a todo el que quiere oírlo que la palabra coreografía viene de coro, es decir, del coro griego, y para no entrar en erudiciones tal vez vale decir que la obra de esta creadora es siempre experimental, en el sentido de aventura, de exploración, de búsqueda, de descubrimiento.

Para ello tiene varios cómplices: el músico, y, sobre todo, un grupo de bailarines que respetan sus ideas y las enaltecen con su talento.

Hubo una época, en los sesenta, que yo llamo “de las caras congeladas”. Se gestó como respuesta a los rostros falsamente expresivos, que eran dos: de dolor y de alegría, como herencia del ballet clásico. El recurso de las “caras congeladas” era extremo, y sólo se justificaba en la medida en que el bailarín pudiera decirlo todo con su torso, piernas y brazos. Guillermina entonces se abocó a formar bailarines impecables, y su trabajo coreográfico se inclinó hacia la composición grupal, que empieza más o menos con *Danzas de hechicería*, en 1962, y se ve muy claramente en *El llamado*, de 1983, en la que ya para nada existen personajes. Por eso ella dice que coreografía viene de coro.

En realidad lo que sostiene toda la obra de Guillermina es su enorme capacidad de darnos tonalidades coherentes y significativas en las que nada falta y mucho menos sobra. Estas totalidades unitarias son compactas, intensas, con múltiples significados que, a pesar de su riqueza, responden a un solo y sencillo tema, cualidad que sólo tienen los artistas de verdad. Sus obras

permiten al espectador mantenerse alerta en su butaca y conectarse, a partir de asociaciones personales, con lo que sucede en el escenario. Estas asociaciones surgen en la medida en que hay una construcción profunda y unos contenidos misteriosos y mágicos para el público pero perfectamente concretos y claros para el creador.

Es muy importante también el compromiso de la coreógrafa con su trabajo, es decir, la entrega total en los meses de preparación, durante el montaje y tras bambalinas en cada función; meses de tormento, tal vez, de dudas, de “eurekas” de alivio cuando las cosas van tomando su lugar conforme a lo visualizado previamente.

Por último quisiera referirme al problema de las relaciones música-coreografía. Recuerdo el manifiesto de Serge Lifar, director del ballet de la Ópera de París, en el que clama por que la danza no siga siendo esclava de la música. A los grandes compositores: Chaikovski, Stravinski, les importaba un cuerno el *timing*, el tiempo justo que requiere el cuerpo humano para ejecutar los pasos convencionales del ballet clásico. Por otra parte, recuerdo esas coreografías que dejan la música como fondo ambiental, o, peor aún, esas coreografías que calcan la música, haciéndolas mecánicas y carentes de emoción.

Según el músico Luis Rivero, quien colabora desde hace años con Guillermina Bravo, el ideal es entretejer las ideas coreográficas con las musicales en un solo proceso creador, a pesar de los pleitos y discusiones que este conjuntarse de temperamentos pueda producir. Me ha tocado convivir con los tormentos de ambos, Luis y Guillermina, para encontrar juntos las músicas y el sentido de los *collages* que darán la vida exacta a la danza y su atmósfera temática. En este equipo de dos, por supuesto las ideas iniciales están en la coreógrafa y el músico sigue el guión esquemático, que funciona sólo como guía de “primer borrador”. A Guillermina se le empieza a filtrar algo en la cabeza a partir de una sacudida estética o de un concepto que la apasiona.

Ella dice —creo— que la gestación artística puede comenzar por *cualquier parte* del material que requiere una obra. En eso, por supuesto, estoy también de acuerdo, ya que lo he visto ocurrir continuamente. Por ejemplo, en la época nacionalista Guillermina siempre empezaba por la historia con su fundamento moral. Gradualmente fueron motivadores las sensaciones, los sueños, la poesía, la magia... Después, si mal no recuerdo, apareció la necesidad de resolver problemas formales de espacio, diseño, etc. Más adelante empezó a visualizar grandes grupos de bailarines en los coros con opinión.

Dentro de estas generalidades el arranque era a veces un poema o un poeta, un músico o una obra musical, unas imágenes obsesivas (como su inspiración en animales), pero, sobre todo, las cualidades de algún bailarín. Por esta razón ha hecho tantos solos.

Tal vez así nace la conjunción solo y coro, como hemos visto en sus últimas coreografías, muy notoriamente en *Sobre la violencia*, de 1989.



▲ México, 1981-1984. Foto: Maritza López Castillo. Colección de la autora.

Página siguiente: Catálogo. México: Adolfo Orive Alva, [1962-1964], 40 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.

ballet nacional de méxico

DANZA CONTEMPORANEA



CRONOLOGÍA

de trayectoria

Participaciones como bailarina

- 1936 *Ballet simbólico 30-30* (Nellie y Gloria Campobello), Escuela Nacional de Danza.
- 1936 Repertorio de la END como alumna.
- 1940 *Procesional* (Waldeen), Ballet de Bellas Artes (BBA).
- 1940 *Seis danzas clásicas* (Waldeen), BBA.
- 1940 La Segunda Damita en *La Coronela* (Waldeen), BBA.
- 1945 Ballet de masas *Siembra* (Waldeen), Ballet de Waldeen (BdeW).
- 1945 *Valses* (Waldeen), BdeW.
- 1945 *Tres preludios* (Waldeen), BdeW.
- 1945 *Sinfonía concertante* (Waldeen), BdeW.
- 1945 *Sonatas españolas* (Waldeen), BdeW.
- 1945 Una Invitada en *En la boda* (Waldeen), BdeW.
- 1945 *Elena la traicionera* (Waldeen), BdeW.
- 1945 *Suite de danzas* (Waldeen), BdeW.
- 1945 *Cinco danzas en ritmo búlgaro* (Waldeen), BdeW.
- 1945 *Allegretto de la Quinta sinfonía* (Waldeen), BdeW.
- 1946 *Negro Heaven* (Ana Mérida), BdeW.
- 1947 Un Ángel en *Día de difuntos o el triunfo del bien sobre el mal* (Ana Mérida), Academia de la Danza Mexicana (ADM).
- 1949 *La doma de la fiera* (obra teatral dirigida por Seki Sano; cor. Waldeen).
- 1949 *La doncella del trigo* (Waldeen), Ballet Nacional de México (BNM).
- 1949 *Danzas románticas* (Waldeen), BNM.
- 1949 *Tres ventanas a la vida patria* (Waldeen), BNM.
- 1949 *En la boda* (Waldeen), BNM.

- 1949 *Estudio revolucionario* (Waldeen), BNM.
- 1949 *Cinco variaciones de Bach* (Waldeen), BNM.
- 1951 *Los cuatro soles* (José Limón), Ballet Mexicano de la ADM.
- 1952 *Concerto* (Josefina Lavalle), BNM.
- 1953 *La Maestra en La maestra rural* (Josefina Lavalle), BNM.
- 1953 *Emma Bovary en Emma Bovary* (Josefina Lavalle), BNM.
- 1955 *El Diablo en Juan Calavera* (Josefina Lavalle), BNM.
- 1956 *Las naderías* (John Fealy), Nuevo Teatro de Danza.
- 1956 *Fantasia y fuga* (Xavier Francis), Nuevo Teatro de Danza.
- 1956 *La Señorita en Canción de los buenos principios* (Carlos Gaona), BNM.
- 1958 *Corrido del sol* (Carlos Gaona), BNM.
- 1958 *Fuegos artificiales* (John Fealy), BNM.
- 1960 *Mi Nana en Mi Nana* (Farnesio de Bernal), BNM.
- 1971 *Danza para bailarines* (Yuriko), BNM.



Programa de mano. México, D. F., 1954. Colección: Cenidi Danza José Limón.

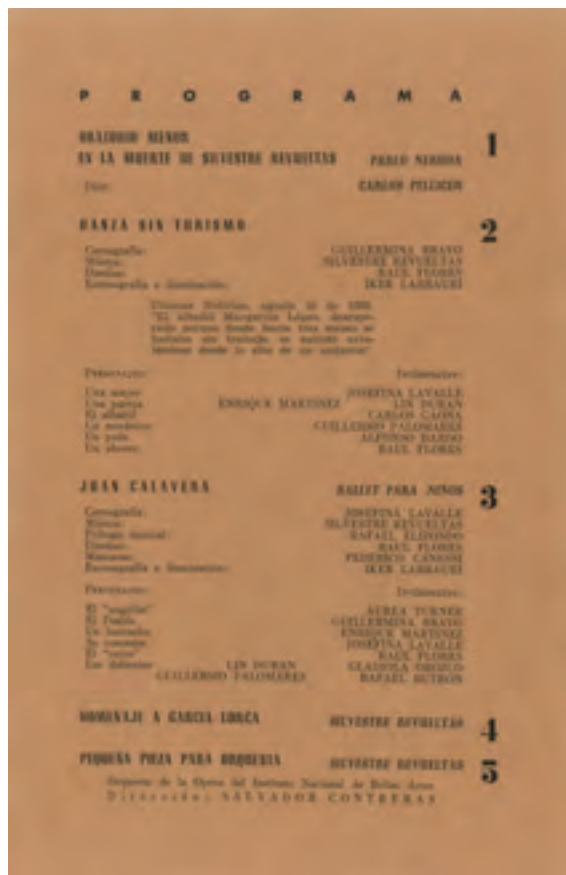


Programa de mano, interiores. México, D. F., 1954. Colección: Cenidi Danza José Limón.



▲ Programa de mano. México, D. F., 1955. Colección: Cenidi Danza José Limón.

► Artículo publicado en el periódico *Ovaciones*, sección Teatro, Radio y Televisión. México, D. F., 17 de diciembre de 1954, pág. 6. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano. México, D. F., 1955. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano. México: UNAM, Difusión Cultural / Danza, Sala Miguel Covarrubias, 1960, 4 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano. México, 1962. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Obra coreográfica

Etapa nacionalista o realista (1946-1957)

1946 *Danza de amor* (m. Beethoven, vest. Dasha), BdeW.

1946 *Sonata número 7* (m. Prokófiev, vest. Julio Prieto), BdeW.

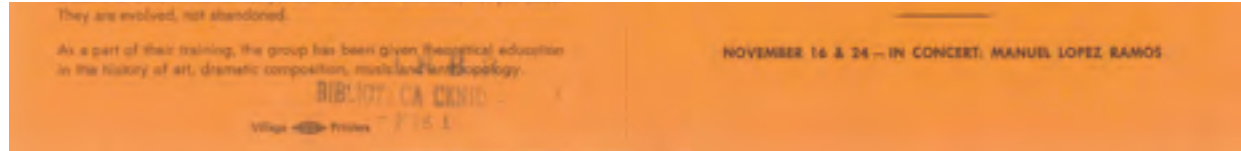
1947 *El zanate* (m. Galindo, diseños Gabriel Fernández Ledesma), ADM.

1947 *Preludios y fugas* (m. Bach, diseños Guillermo Meza), ADM.

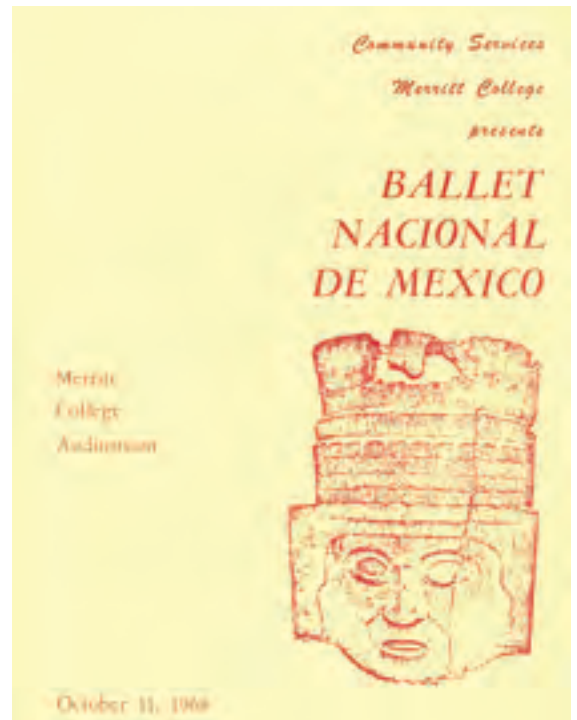
1949 *Fuerza motriz* (*Ballet de masas en tres episodios para bailar sin interrupción*; m. Salvador Contreras, Carlos Jiménez Mabarak y Prokófiev; esc. y diseños Horacio Durán; coordinación Efrén Orozco; colaboración coreográfica Luis Felipe Obregón; danzas regionales Obregón, Amado López Castillo, Marcelo Torreblanca y Rafael Andrade; asesor técnico Amado López; dirección escénica Guillermina Bravo y Rafael Andrade; jefe de contingentes Rafael Santoyo; orquestación Carlos Robledo; realización vest. Clementina Guerrero), BNM.



NOVEMBER 16 & 24 - IN CONCERT: MANUEL LOPEZ RAMOS



Programa de mano. México: UNAM, 1968. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano. Estados Unidos de América, 1968. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano. México, 1969 aprox. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano, interiores. México, 1969 aprox. Colección: Cenidi Danza José Limón.

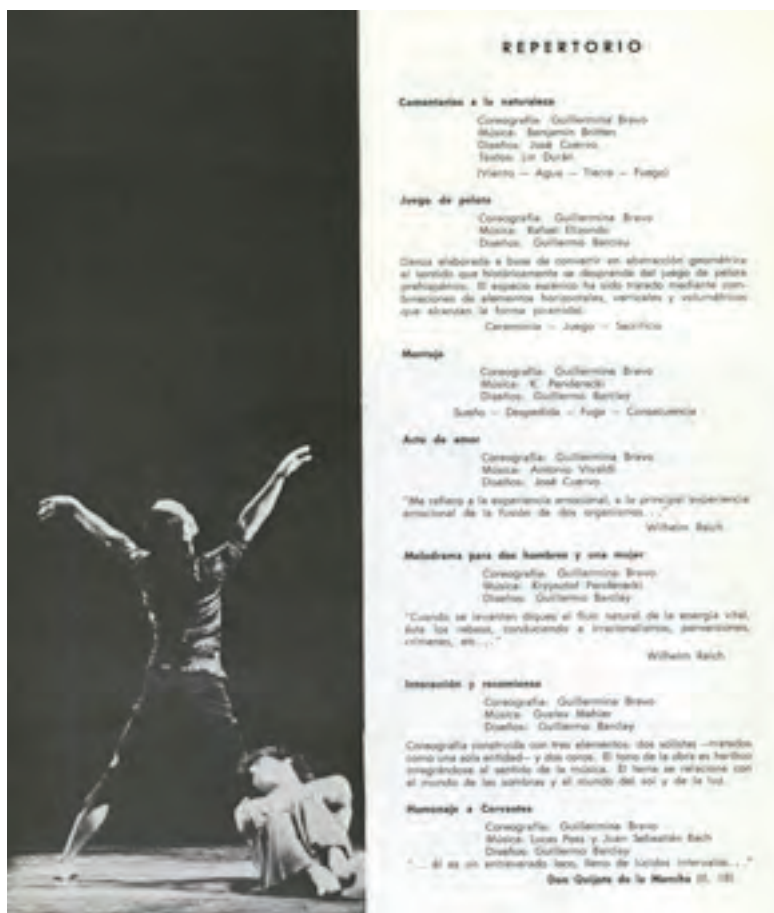
- 1951 *Recuerdo a Zapata* (basado en *Raíz y razón de Zapata*, de Jesús Sotelo Inclán; m. Jiménez Mabarak, esc. y vest. Leopoldo Méndez), BNM.
- 1951 *La conquista del agua* (m. Jiménez Mabarak, diseños Raúl Flores Canelo), BNM. Gira por el estado de Michoacán con la Comisión de Tepalcatepec.
- 1951 *Alturas de Machu Picchu* (m. Beethoven, diseños Julio Prieto), BNM. Gira por el estado de Michoacán con la Comisión de Tepalcatepec.
- 1952 *Guernica* (m. Guillermo Noriega, esc. y vest. Fernando Castro Pacheco), BNM.
- 1953 *La nube estéril* (libreto Antonio Rodríguez; m. Noriega, esc. y vest. Castro Pacheco), BNM.
- 1954 *El rescoldo* (ballet suspendido por las autoridades del INBA; cor. con Josefina Lavalle; m. Noriega; producción Arnold Belkin, Eliseo Soto Mora, Lorenzo Silva y América Amador; máscaras Rafael Coronel, Roberto Donis y Mario Orozco; pelucas Jurado; vest. Rosario Tamayo de Mena), BNM.
- 1955 *Danza sin turismo* (m. Silvestre Revueltas, diseños Flores Canelo), BNM.
- 1956 *El demagogo. Danza sin turismo núm. 2* (m. Béla Bartók, esc. y vest. Xavier Lavalle), BNM.
- 1957 *Braceros* (m. Rafael Elizondo, diseños Flores Canelo), BNM.



Programa de mano. México, 1969. Colección: Cenidi Danza José Limón.



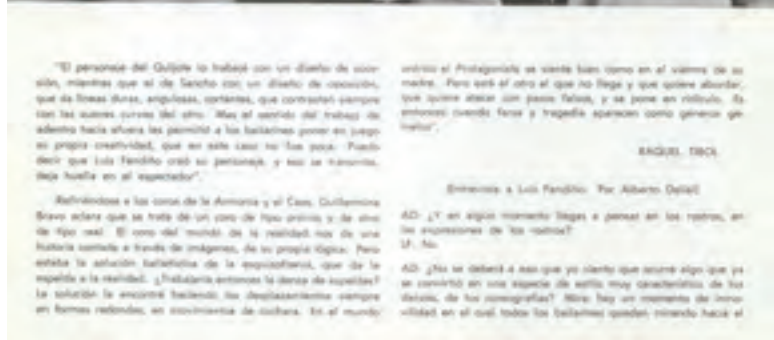
Programa de mano. México, 1972 aprox., 13 p. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano, interiores. México, 1972 aprox., 13 p. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano, interiores. México, 1972 aprox., 13 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano, interiores. México, 1972 aprox., 13 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.

OPINIONES SOBRE EL BALLET NACIONAL DE MÉXICO

"... Este grupo de artistas ha buscado trascender las fórmulas académicas para expresarse con un lenguaje nacido de la visión contemporánea del mundo; un lenguaje más cercano al cine y a la poesía..."

"... Son pequeñas joyas cargadas de múltiples significados..."

E. V. L'UNITA, Roma. 1974

"El Ballet Nacional de México, con un cuarto de siglo de vida, ha venido a nuestro país por primera vez y se presentó en el Circus Theatre, en Scheremingen."

Y hagamos votos porque no sea la última vez.

Si existe un grupo que haya sabido cómo traducir el estilo de danza moderna Graham a su propio lenguaje, es precisamente éste. Incluso sin leer el programa se reconoce el carácter mexicano. Violento, viril, de un realismo crudo y caliente como el sol".

..... "Algemeen Dagblad" Rotterdam. 1974

OPINIONES SOBRE EL "BALLET NACIONAL DE MÉXICO"

"... Al teatro de La Zarzuela madrileño, le ha llegado el turno a esta compañía mexicana que cultiva la danza camerística con nobles empeños de encontrar nuevos caminos para su arte. Si su técnica no es aún muy madura, presenta cualidades muy positivas y peculiares que merecen la más respetuosa atención. Sea la primera, la ambición de formas que superen los hoy mudos conceptos de la tradición romántica, sustituyéndolos con todo un repertorio de gestos, actitudes y movimientos entre los que encontramos reminiscencias precolombinas, consecuentes al mundo en que vivimos. Otra de esas cosas está en el acierto para la selección de las músicas que han de vertebrar su trabajo, estableciendo una función entre los pentagramas y la danza."

"Las coreografías, casi todas debidas a Guillermo Bravo, revelan imaginación y buen conocimiento de las técnicas de la danza... sabe crear un lenguaje propio, válido y con momentos muy bellos..."

Fernando Ruiz Coca, Madrid.

"... hay que mencionar especialmente los trajes extraordinariamente bien solucionados, que con sus formas adecuadas fueron parte importante de las coreografías de los huéspedes de México, cuya contribución al desarrollo del ballet moderno es preciosa..."

..... Milica Zajcev-Darić, "Borba", Belgrado.

Opiniones sobre el Ballet Nacional de México. *Revista de la Universidad de México*. Volumen xxvii. Mayo de 1973. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Opiniones sobre el Ballet Nacional de México. *Revista de la Universidad de México*. Volumen xxvii. Mayo de 1973. Colección: Cenidi Danza José Limón.

OPINIONES SOBRE EL "BALLET NACIONAL DE MÉXICO"

"...El ballet contemporáneo deriva su conciencia de estilo de una apropiación de todo el cuerpo para el baile. Las caderas, los hombros, el vientre, la espalda, el pecho... cualquier espacio del cuerpo puede ser el apropiado para convertirse en polo del movimiento y la expresión. Al desear el cuanto argumental, la arquitectura coreográfica sustenta el contenido en la forma misma. Ocho de otra manera; por el desarrollo de la forma es por donde la coreografía obtiene su contenido. No se pretende, como si ocurre en ciertas corrientes actuales más abstractas, de conseguir una plástica en movimiento. Aunque casi siempre intraducibles a palabras, las danzas del Ballet Nacional expresan contenidos concretos, ya sea de situaciones, de temperamentos, de sentimientos, de circunstancias. Este grupo demuestra con su trabajo que el cultivo de la forma no tiene por qué ser formalista. Para humanizarse la forma no necesita forzosamente del lenguaje literario. Más aún: Ballet Nacional se ha propuesto demostrar, y lo está consiguiendo, que para convertir en danza los grandes temas de la literatura hay que desliterarizarlos, haciendo a un lado todo lo anecdótico y epistólico, así como la estructura narrativa".

RAQUEL TIBOL.

(*Revista de la Universidad de México*. Volumen XXVII. Mayo de 1971)

"AJAN LOS PIES EN UNO: LAS VOLUNTADES NO"

Arzobispo de Hita, Libro del buen amor.

En el teatro, sobre el foro, en su realidad actual, la danza trata a su alrededor, con elementos ingrávidos, flotantes, fur, - una atmósfera que circunda nuestra medida del mundo: el cuerpo humano.

Utopía y factual se convierten; se alia a y sirve de a otras alies.

La danza como ley se entiende, o más bien como la entendemos algunas, es un espectáculo al Público, al Auditorio y al Teatro.

No sería grande el esfuerzo que hubiera desarrollado Perogrullo al firmar lo anterior. Al menos en apariencia: porque, aunque debiesen - según parece indicarlo una cierta lógica - ser los primeros en saberlo, todo esto lo ignoran en sus obras muchos coreógrafos (tanto en México como en el mundo).

Por lo contrario - y éste es uno de los numerosos puntos que la hace atractiva y vivida - la idea de Guillermo Bravo es consciente de tales hechos y circunstancias, evolucionando gradualmente hacia un teatro llamado, o si se prefiere a una danza teatral, entendido este objetivo como suma de actividades escénicas.

Desde aquella *Danza sin sistema No. 1* (Revolución) todavía con grandes preocupaciones técnicas, hasta el *Don Quixote* (Bach-Foss) en que la anécdota ha sido filtrada, esencializada, con gran rigor depurativo para hacer posible su aplicación a la danza, Guillermo Bravo ha ido concentrando, destruyendo, experimentando, fallando, logrando, al insistir en entregarnos un auténtico teatro de la danza.

Punto espléndido es esta *Allegoría* de *Los Mayas* (Mabius), entidad definida en que la autora llega al género último - marxismo-administrativo del verdadero hombre de teatro: el examen de nuestro dentro del teatro.

De extremo a extremo ha habido logros como *El paraiso de los olvidados* (Mabius), con sus estrofas plenas, su ambiente sonoro de constante música concreta, y las primeras referencias en un espectáculo contemporáneo a situaciones lúdicas, mismas que una docena de años después serían la firme base de *Juego de palabras* (Elizondo).

El *Desempeño* (Barrón) se encuentra en equilibrio imposible entre de las constantes de Guillermo Bravo: preocupaciones sociales e integración de una forma que ordene y estructure el discurso de la danza sin perderse servilmente del acostumbrado musical ni protagonizar.

Opiniones sobre el Ballet Nacional de México. *Revista de la Universidad de México*. Volumen xxvii. Mayo de 1973. Colección: Cenidi Danza José Limón.

José Antonio Alcaraz. "Heraldo Cultural", suplemento de *El Heraldo de México*. México, 19 de agosto de 1973. Colección: Cenidi Danza José Limón.

sobre éste. Aquí puede hablarse tranquilamente de una composición de danza como se haría con respecto a la más elaborada (fija o móvil) de las partituras.

En esta obra aparece ya la necesidad de Guillermina Bravo de no circunscribirse a la mera coreografía, pues había ya un evidente intento de simbiosis escénico-teatral-musical y quicléstica.

Y con ella, incansables, sus locos, sus hermosos locos, enfermos de obstinación ejemplar, testarudos magníficos: al bailar, al aprender, sin esperar gratificaciones ni premios gubernamentales ni universitarios, al viajar, al ser a la vez tramoyistas, carpinteros, coreógrafos, discípulos de apóstoles, apoyos mutuos: hermanos solidarios, miembros del gremio cuya característica dominante es la obsesión.

Ballet Nacional: sus compositores, escritores-libretistas, sus bailarines, pintores escenógrafos y técnicos: ¡bravo!

"De soñillas: entre los locos hay que estar así".
(Pirandello, *Enigma IV*).

JOSÉ ANTONIO ALCARAZ

(El Heraldillo Cultural, Suplemento de El Heraldillo de México, 19 de agosto de 1973).



José Antonio Alcaraz. "Heraldo Cultural", suplemento de *El Heraldo de México*. México, 19 de agosto de 1973. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Catálogo que incluye programa de mano. México, 1976, 12 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Etapas no realista (1958-1963)

1958 *Imágenes de un hombre* (m. Revueltas, diseños Flores Canelo), BNM.

1959 *Los danzantes* (m. indígena, diseños Xavier Lavalle), BNM.

1960 *El Paraíso de los ahogados* (m. magnetofónica, Jiménez Mabarak, con colaboración artística de Federico Hernández Rincón, Guillermina Bravo, Rafael Elizondo, Alicia Urreta, Héctor Oropeza y Xavier Sánchez; esc. y vest. Flores Canelo), BNM.

1961 *Danzas de hechicería* (m. Elizondo, esc. y vest. Flores Canelo), BNM.

1962 *El bautizo* (m. José Pablo Moncayo, diseños Flores Canelo), BNM.

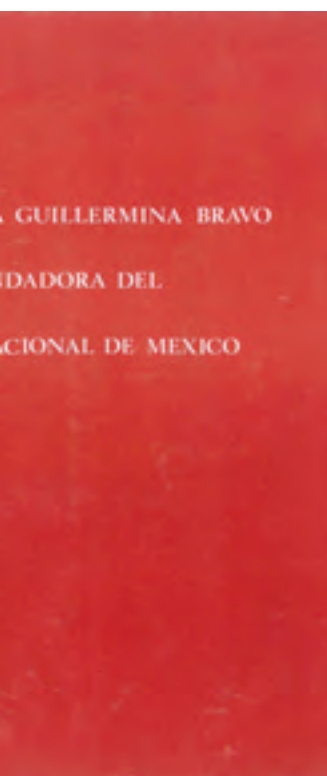
1963 *Margarita* (poema Rubén Darío, m. Elizondo, esc. y vest. Flores Canelo), BNM.

1963 *La resortera de oro* (m. Jiménez Mabarak, diseños Flores Canelo), BNM.

Exploración del coro (1964-1967)

1964 *La portentosa vida de la muerte* (m. Jiménez Mabarak, diseños Flores Canelo), BNM.

1965 *Ronda* (cor. con Luis Fandiño, Flores Canelo y Freddy Romero; m. Leonardo Velázquez y percusiones ejecutadas por los bailarines; diseños Flores Canelo), BNM.



1965 *¡Viva la libertad!* (m. Arthur Honneger, diseños José Cuervo), BNM.

1966 *Pitágoras dijo...* “*hay un principio bueno que ha creado el orden, la luz y el hombre, y un principio malo que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer*”... (m. Jiménez Mabarak, diseños José Cuervo), BNM.

1967 *Comentarios a la naturaleza* (m. Benjamin Britten, texto Lin Durán, diseños Cuervo, narración Carlos Gaona), BNM.

Exploración del espacio escénico (formas geométricas) y de la vida interior (relaciones eróticas y oníricas) (1967-1971)

1968 *Amor para Vivaldi* (m. Vivaldi, diseños Cuervo), BNM.

1968 *Montaje* (m. Krzysztof Penderecki, diseños Henri Hagan), BNM.

1968 *Apunte para una marcha fúnebre* (m. Gustav Mahler, diseños Guillermo Barclay), BNM.

1968 *Juego de pelota* (m. Elizondo, diseños Barclay), BNM.

1969 *Los magos* (m. Mahler, diseños Barclay), BNM.

1969 *Acto de amor* (m. Vivaldi, diseños Barclay), BNM.

1970 *Melodrama para dos hombres y una mujer* (m. Penderecki, diseños Barclay), BNM.

1971 *Interacción y recomienzo* (m. Mahler, diseños Barclay), BNM.

Integración de las dos corrientes anteriores (1972)

1972 *Homenaje a Cervantes* (m. Bach y Lukas Foss, diseños Barclay), BNM. Festival Internacional Cervantino, ciudad de Guanajuato, Gto.

Creación de solos (1973-1982)

1973 *Estudio número 1. Danza para un muchacho muerto* (m. Bach), BNM.

1973 *Estudio número 2. Danza para un efebo* (m. Bach), BNM.

1973 *Estudio número 3. Danza para un bailarín que se transforma en águila* (m. Bach), BNM.

1975 *Estudio número 4. Lamento por un suceso trágico* (m. popular andaluza), BNM.

1976 *Estudio número 5. Retrato de una mujer enajenada* (m. Bach), BNM.

1979 *Estudio número 6. Trazo sobre un toro de Creta* (m. Bach), BNM.

1979 *Estudio número 8. Leona-cazadora* (m. Bach, diseños Jarmila Maserova), BNM.

1980 *Estudio número 7. Segundo trazo sobre un toro* (m. Richard Wagner, diseños Maserova), BNM.

1982 *Estudio número 9. Una quimera* (m. Manuel Enríquez, diseños Kleómenes Stamatiades), BNM.

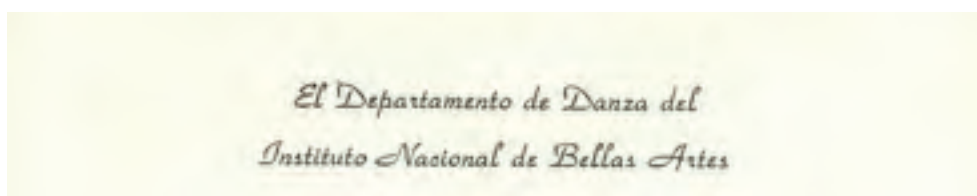
Exploración del amor y la muerte (1977-1982)

1977 *Epicentro* (m. Foss, diseños Antonio López Mancera), BNM.

1978 *Reacción de duelo (Oratorio por la muerte del poeta Carlos Pellicer)* (m. Heitor Villa-Lobos y José Antonio Alcaraz, diseños Rafael Zamarripa, tapiz Marta Palau), BNM.

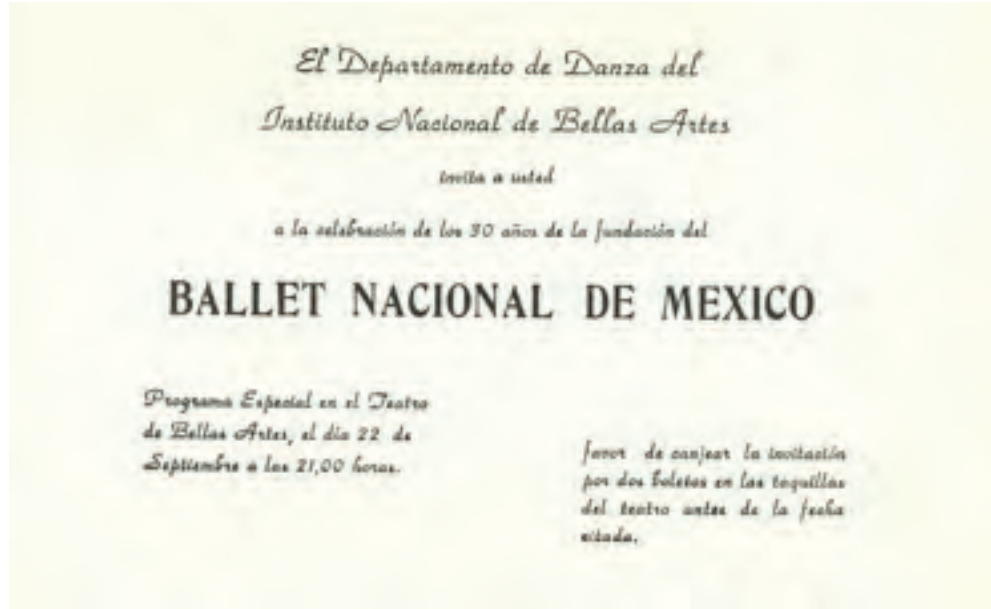
1980 *Visión de muerte* (m. Édgar Varèse, diseños López Mancera).

1981 *Los cómicos* (m. anónima del s. XVI, diseños Maserova), BNM.





Catálogo que incluye programa de mano, interiores. México, 1976, 12 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Invitación a la celebración de los 30 años de la fundación del Ballet Nacional de México en el Palacio de Bellas Artes. México, 22 de septiembre de 1978. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano, gira del Ballet Nacional de México. México, febrero de 1979, 6 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Gira del Ballet Nacional de México

Querétaro, Querétaro	Abril
San Miguel Allende, Guanajuato	18
San Luis Potosí, S.L.P.	19
Zacatecas, Zacatecas	20
Agua Calientes, Aguascalientes	22
Guadalupe, Jalisco	23
Morelia, Michoacán	25 y 26
León, Guanajuato	28
	30

Programa de mano, gira del Ballet Nacional de México, interiores. México, febrero de 1979, 6 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.



EL ORATORIO "REACCIÓN DE DUELO" ESTÁ CONSTRUÍDO EN BASE A LOS POEMAS DE CARLOS PELlicer DE LOS QUE SE REPRODUJERON DIVERSOS FRAGMENTOS:

1.- Frío que presentación del poeta

Digna juventud, corona de oro,
tentaba al paraiso,
te poses total. (La muerte no figura
en el reparto intimo).
Dad lo que vantas las mueras:
naciendo la noche, ha muerto el destino.

2.- El poeta lirico

Tu naci para estar tan solo y
vivir en solo dia.

3.- El poeta critico

Y ves la desolacion corriendo sola,
burgada de su clara multitud,
que alio la oscura de sus piernas brillantes
y en el primer amanecer puso la cara azul.

4.- El poeta dramático

En la desaparicion del panorama que
fueron mis ojos,
en la interseccion del viaje de mi vida
que fueron mis ojos,
en la perdida de todo silencio
(fueron por una lagrima de ortografia),
que rodean las letras
sin tiempo y sin clima
para entregarme
el tacto de las piedras y las rosas.

Programa de mano, Temporada Internacional de Danza Contemporánea, interiores. México, 29 y 30 de junio de 1979, 12 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.

5.- El poeta y su sujeto amoroso

Que se cierre esa puerta
que no me deja estar a solas con tus besos,
que se cierre esa puerta
por donde camaras, así y tan inquietas venas,
esa puerta por donde
la cal azul de los pilares entra
a mirar como estos mullidos
la mirada de mis ojos dos caricias
que no se dan porque la puerta, abierta...

Por tantos arretras
pasamos largo tiempo a puerta abierta.
Y arrojados en besos
y optimismo las manos, si seguiera
misma de mandado, si seguiera
cual en buena fe...

Pero en la noche
la puerta se vela encima de si misma
y se cierra tan ciega y claramente,
que nos sentimos ya, hi y ya, en campo
abierto
recogiendo caricias como joyas
ocultas en las noches con jaulas
perdidas en las cumbres de los montes,
pero solos, tú y yo.

La multitud posiblemente
estaba mirando cuerpos y seguía
mi temera locura,
la fuerza de mis brazos que te aguiaban
tan dulcemente, el gran beso inabarcable
que se bebe a si mismo
lo pequeño de distantes distancias...

Dichosa puerta que nos acompaña,
cerrada, en nuestra dicha. Tu abstracción
es la liberación de estas dos caricias:
la desaparición de las dos puertas
abiertas que salían a la noche
de la que se regresa en la mañana.

críticas

En ocasión de la gira a Europa del Ballet Nacional de México en 1978, la crítica estable:

Dimensión y técnica que quitan el aliento.
Mejor que cualquier Neodanza Danza
Trovante.

Erik Bosker
Holanda

Como una sorpresa en plena transición
en Alemania el Ballet
Nacional de México. Un
público desconcertado, aparentemente
preocupado a ver un espectáculo
bailístico, fue sorprendido por una
compañía de danza que no hace concesiones
y que se revela como un grupo libre de
imaginación y vigor. El viejo México como
danza vanguardista.

Will Wirthsmeier
Alemania Occidental

Por primera vez invitado a Berlín y
efectivamente admirado... Vigorosa
y prosaica y lenguaje vital de la danza...
Una y otra vez asombró al público la
imaginación con que el grupo mexicano supo
proyectar contenidos
generalmente muy abstractos
por medio de diversos formas de gestos
humanos y de las relaciones entre solistas
y grupos de bailarines.

Martin Schmalz
Alemania Oriental

La temporada de ballet se inicia bajo los
mejores auspicios con el magnifico Ballet
Nacional de México. El grupo se impone y
de él emana una impresión de fuerza, de
gracia y de unidad. Guillermina Bravo es
autora de la mayoría de las coreografías:
es verdaderamente
una maestra de ballet fuera
de serie.

Gilberto Courmand
Francia

"Amorindolito" de Federico Castro es un
magnifico ejemplo de danza erótica.
Victoria Castro, un intérprete, es un
prodigio de técnica.

Irene Vinnola-Lindblom
Finlandia

La obra de Guillermina Bravo representa a
San Juan de la Cruz... Su arte es uno de los
más lindos ejemplos de poesía actual.
El público de París aplaudió entusiasmado
a su grupo en el Teatro de los Campos Eliseos.

Juan Soriano
Francia
(reproducido en Excmo)

Particularmente interesante como experimento
resulta ser la obra de Guillermina Bravo
"Epícteto" con música de Lukas Foss, cuya
composición de movimiento—basada en gran
medida sobre la improvisación creadora de sus
intérpretes—, tuvo todos los rasgos del
abstraccionismo coreográfico practicado de manera
exitosa por Merce Cunningham... Se nota
que el espíritu de la libre no pierde contacto
con la vanguardia coreográfica mundial,
teniendo ambición de bailar a la altura
de los creadores de otras países.

Pavel Klynsowski
Polonia

¡BRÁVO! PARA
LA GRAN BRÁVO EN PARÍS.
Guillermina Bravo es para mí la más
grande bailadora de danza que ha dado el
país. Acabo de ver a su grupo apenas ayer
en París, en el teatro de los Campos
Eliseos, por donde han transcurrido las
historias de los mayores en arte mundial y
me electró: un orgullo nacional contra
adverso de mi frente a la dignidad de los
bailarines, la maestría, y una convicción
interior de poder colocarse ante quien sea,
sobresaliendo los mexicanos sin duda.

Maria Luisa Mendez
México
"El Día"

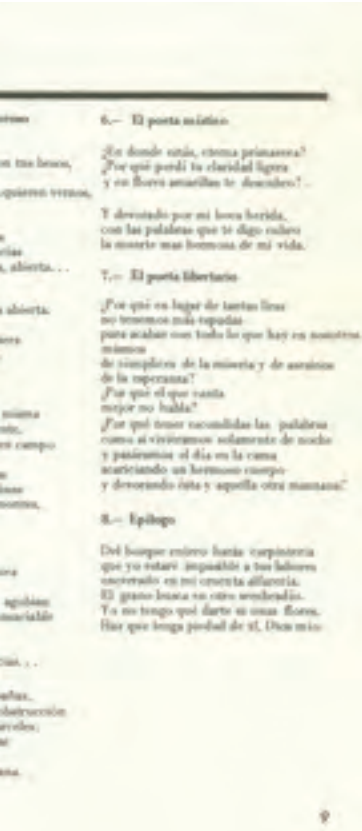
Esbozo apasionado por las diversas modalidades
mediante las cuales los conjuntos de danza
contemporánea llevan su contribución—claro,
cuando muestran estar animados por un
auténtico espíritu creador— a la renovación
del arte coreográfico actual. Y sin reflexiones
me sugirió el espectáculo maravilloso que me
ofreció el Ballet Nacional de México, que
dirige la extraordinaria
artista a quien se debe en gran
medida todo el florecimiento de la danza
contemporánea en su patria—
Guillermina Bravo.

Alfred Hoffman
Rumania

Programa de mano, Temporada Internacional de Danza Contemporánea, interiores. México, 29 y 30 de junio de 1979, 12 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano, Función Homenaje a Guillermina Bravo. México, 20 de diciembre de 1979, 9 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.



LA PROYECCIÓN ESPIRITUAL DE GUILLERMINA BRAVO

Por Raquel Tibot

El arte coreográfico de Guillermina Bravo es fruto de su reacción contra el supuesto esplendor de la danza clásica que hizo adopción en estentóneos sectores del público, acomodados en un conformismo estético anacrónico. Las alternativas planteadas por Guillermina Bravo, a lo largo de tres décadas de intensa labor experimental y creativa, van del realismo crítico al simbolismo y, por fin, a un sentido pleno de rescatar, por medio del movimiento de los cuerpos en la escena, la contradicción muerte-vida, alegría-dolor, amor-odio, sin hacer intentos por resolverse precipitadamente con supuestos argumentales, pero sí poniendo en juego la máxima sinceridad emotiva, para encontrar el mensaje oculto en los instintos y poder llegar a la raíz de las relaciones individuales o sociales.

Guillermina Bravo asimiló del pasado cuanto pudo o era permisible; pero junto con pintores, dramaturgos, músicos, poetas y cineastas despertó a los anhelos de un nuevo humanismo que surgió con tremenda fuerza innovadora después de la Segunda Guerra Mundial. Por eso su arte está impregnado de una intensa humanidad no dogmática, fruto de la construcción de nuevas formas en el cuerpo de los bailarines y en el espacio escénico.

Programa de mano, Función Homenaje a Guillermina Bravo, interiores. México, 20 de diciembre de 1979, 9 pág. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano. México, julio de 1980, 6 pág. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Programa	
I. JUEGOS	Coreografía: Jaime Blanc Percusiones: Hugo Tamez Diseños: Rafael Zamarripa
"Sólo nosotros que hemos probado el sabor maldito del caos con orden asfixiamos el desorden nos consolamos con el agrio orgullo de las formas y sólo también nosotros dinamitamos el orden con desorden arrojamos grandes pilas de formas al vacío..." Tomás Segovia	
Bailarines: Raúl Almeida, Jaime Blanc, Jane Haw, Jesús Romero, Antonia Quiroz	
II. ESTUDIO NUM. 3 (DANZA PARA UNA BAILARINA QUE SE TRANSFORMA EN AGUILA)	Coreografía: Guillermina Bravo Música: Johann Sebastian Bach
La metamorfosis como cualidad de la danza. El ser humano y el ser animal se compenetran.	
Bailarina: Victoria Camero	
III. ESTUDIO NUM. 6 (PRIMER TRAZO DE UN TORO DE CRETA)	Coreografía: Guillermina Bravo Música: Johann Sebastian Bach
Esta danza es un homenaje a la figura de un animal al que diferentes mitologías (Egipto, Creta, Grecia) han rendido culto y convertido en participante de ritos sagrados.	
Bailarín: Jesús Romero	

IV. ESTUDIO NUM. 8 (LEONA — CAZADOR)	Coreografía: Guillermina Bravo Música: Johann Sebastian Bach Diseños: Jarmila Maserova
La representación de la amalgama animal-cazador es un simbolismo propiciatorio de la cacería. Esta danza es un reencuentro con este suceso. Bailarina: Antonia Quiroz	
V. DOS PIEZAS FACILES	Coreografía: Jaime Blanc Música: Alberto Ginastera
"Nombrar una a una las partes de un cuerpo como quien desgrana entre sus manos un fruto..." Esther Seligson	
Bailarines: Jaime Blanc, Victoria Camero, Jesús Romero.	
VI. ESTUDIO NUM. 4 (LAMENTO POR UN SUCESO TRAGICO)	Coreografía: Guillermina Bravo Música popular andaluza: tres poetas Diseños: Guillermo Barclay
Un canto del pueblo español sirve como base para un tejido lírico de imágenes, que plasma a un sistema represivo.	
Bailarines:	
La mujer: Antonia Quiroz El hombre: José Luis Alvarez El coro: Raúl Almeida, Luis Arreguín, Federico Castro, Juan Caudilla, José Mata, Orlando Scheker	

Programa de mano, interiores. México, julio de 1980, 6 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Dirección Artística: **Guillermina Bravo**
Premio Nacional de Artes 1979

BAILARINES	FOTOS
Raúl Almeida	Antonio Gutiérrez
José Luis Alvarez	Renzo Gastall
Miguel Angel Añorve	Jorge Villanueva
Luis Arreguín	
Jaime Blanc	TECNICOS
Victoria Camero	Guillermo Serret
Federico Castro	José Luis Hernández
Juan Caudilla	COLABORADORES
Jane Haw	Antonio López Mancera
José Mata	Jarmila Maserova
Eva Pardavé	Marta Palau
Antonia Quiroz	Carlos Monsiváis
Jesús Romero	Emilio Corballido
Orlando Scheker	Raquel Tibol
Raquel Vázquez	Luis Rivera
COREOGRAFOS	José Antonio Alcaraz
Guillermina Bravo	Lín Durán
Federico Castro	ESCUELA
Jaime Blanc	Seminario de Danza
Jesús Romero	Contemporánea
Guillermo Serret	Calle del 57 Núm. 4
	Tel. 521-81-10
	Directora: Raquel Vázquez
	Coordinadora: Yolanda Ruiz

Gerente: **Gustavo A. Estrella**

Programa de mano, interiores. México, julio de 1980, 6 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Guillermina Bravo

National Arts Award of Mexico 1979



Ballet Nacional de México contemporary dancers, was organized in 1948 by its present artistic director, Guillermina Bravo, who, due to her task in leading the company and her creative endeavor, received in 1979 the "Premio Nacional de Artes" (National Arts Award) named by the Presidency of Mexico.

Since its foundation the "Ballet Nacional de México" became the leading center of dance artists, choreographers, dancers, composers, and set designers. During the years, Guillermina Bravo created an immense activity of teaching and creating master works which gave birth and further development to the Mexican contemporary dance.

"Ballet Nacional de México", continuously performs before the most diverse audiences. The utmost aim is diffusing a contemporary professional art by means of technically flawless works and procedures.

The company has toured worldwide: Western and Eastern Europe, China, the Caribbean and Caribbean 5 countries in the United States of America.

For more than one type of development "experiencia", the "Ballet Nacional de México".

Through the pursuit of its creative vocation and the enrichment of its training technique, it has surpassed differing artistic stages and attempts. It has played its history and continues with a world wide movement from modern dance to contemporary dance. While

producing new dances, its choreographers have had freedom in acquiring experience and in expressing their search and knowledge. It has been created throughout almost 35 years, at present, the Company's objective is a new world of different ranges of the choreographic task. The only requirement to be fulfilled by the choreographers of the "Ballet Nacional de México" has to do with their unswerving

modernity, and above all, awareness that each piece with its own and unique aesthetic dimension. This also applies to its dancers, they should be thoroughly and physically trained and have a high performance level. Both the work of the performer, as well as the smooth and efficient performance of the members of the company, have resulted in a total artistic language can be held by the most discerning audience and critics in the country and abroad.

Alfonso Dallal



that I can describe, the perpendicular line as a fusion between heaven and earth. The problem comes in relating it to the different parts of the body."

Charles Philippon
BELGIUM

"Epitaphs" by Guillermina Bravo, with music by Loukas Fotis, turned out to be particularly interesting in an experience, whose aesthetic component—based in great measure on the creative interpretation of the performance—had all the features of the choreographic dimension presented by Maria Constantino. It shows that the Bravo's group does not have contact with the world's choreographic language.

Paul Chénouard
POLAND

BRAND FOR THE GREAT BRANDS IN PARIS

Guillermina Bravo is for me the greatest dancer-maker that this country has had. It was not until recently that I saw her Company in Paris at the "Champs Elysées" Theatre, where the master of the greatest experience in the world of art passed through, and a single elevated step, a national pride flowered through my vision before the dignity of the dancers, the music, and the human conviction of those of being able to place them before anyone, undoubtedly exerting the mastery.

Maria Luisa Weidmann
MEXICO

The choreographies are extremely original, taking as source the imitation of animal movements, visual and vital and natural sensations. All the dancers are extraordinary.

Sharon Tins
ITALY

I am particularly fond of the various manners through which the contemporary dancing groups achieve their contribution creatively, when they create as the animated by an authentic creative spirit as the creation of the great choreographer. Such thoughts were compared to me by the marvelous show offered by "Ballet Nacional de México", directed by the extraordinary artist, to whom, in due to a great extent, all the flourishing of the contemporary dance in her country.

Guillermina Bravo
Alfonso Dallal

Experiencia

CAST

ARTISTIC DIRECTOR: GUILLERMINA BRAVO
National Arts Award of Mexico 1979

DANCERS

Rafael Alvarado
Miguel Ángel Alvarado
Luis Arce
Luis Blum
Yolanda Canales
Claudia Cardenas
Juan Castillo
Luisa Cline
José Luis Hernández
Margarita Martínez
Manuel Medina
Sergio Morales
Luis Padilla
Antonio Quintana
Miguel Ríos
Jesús Romero
Gonzalo Sánchez
Juan de Dios Tapasquillo
Miguel Ángel Treviño

CHOREOGRAPHERS

Guillermina Bravo
Eduardo Cerna
Jesús Blum

ADVISERS

Antonio López Watanabe
María Palau
Luis de Tavira
Carlos Montiel
Rafael Talledo
Luis Rivera
María Loring

PHOTOS

Rosario Gamali
Antonio Gutiérrez

SCHOOL

Escuela de Danza
Contemporánea
Calle del 12 No. 1
Third Floor
Mexico 1, D.F.
Tel. 523.61.38

GENERAL MANAGER: Gustavo A. Estrella



Dancing in Experiencia

Photo: María Loring, Rafael Alvarado, Miguel Ángel Treviño

- 1981 *Auto sacramental. La vida es sueño* (cor. con Federico Castro y Jaime Blanc, sobre *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca; m. Iannis Xenakis, William Byrd, Juan Cabanilles y barroca para metales; diseños Stamatiades; asesor musical Agustín Asseo; asesor literario Luis de Tavira), BNM.
- 1982 *Cuatro relieves* (m. Robert Schumann, esc. Stamatiades, vest. Sergio Morales), BNM.

Regreso a las raíces y análisis de la identidad (1983-1991)

- 1983 *El llamado* (m. buma y tambor de agua de los pigmeos de Camerún, y Luis Rivero; diseños Stamatiades), BNM.
- 1984 *Reportaje de la patria* (m. Karlheinz Stockhausen, Luis Rivero y Antonio Russek; diseños Stamatiades), BNM.
- 1985 *La batalla* (en conmemoración del aniversario número 175 del inicio de la Guerra de Independencia; m. Dimitri Shostakóvitch, huave y tarahumara; musicalización Luis Rivero y Rafael Castanedo; diseños López Mancera), BNM.
- 1987 *Constelaciones y danzantes (Homenaje a Rufino Tamayo)* (m. Luis Rivero y Rodolfo Sánchez Alvarado, diseños Stamatiades, iluminac. Pascal, telón de fondo Rufino Tamayo), BNM.
- 1988 *Bastón de mando* (m. Luis Rivero y Sánchez Alvarado, diseños Stamatiades, bastón Marta Palau), BNM.
- 1989 *Sobre la violencia* (basado en *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes; m. Phillip Glass, prólogo musical Luis Rivero y Alberto Capetillo, diseños Stamatiades), BNM.
- 1990 *La tambora (Antecedentes y consecuencias)* (asistente coreográfico José Luis Hernández; asesoría de jazz Ema Pulido; m. Luis Rivero, Capetillo y Sánchez Alvarado; banda La Tierra Blanca de Culiacán; diseños Javier de la Garza), BNM. Festival Internacional Cervantino, ciudad de Guanajuato, Gto.
- 1991 *Entre dioses y hombres (Código Borgia)* (asistente coreográfico José Luis Hernández; m. Luis Rivero, Capetillo, Philippe Eidel y Arnaud Devos; edición musical Sánchez Alvarado; asesoría en investigación Alfredo López Austin; diseños Javier de la Garza; producción III Gran Festival Ciudad de México), BNM.

Coreografías para obras de teatro

- Yo también hablo de la rosa*, de Emilio Carballido (m. Elizondo).
- Acapulco los lunes*, de Emilio Carballido (m. Elizondo).
- Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz*, de Emilio Carballido (m. Elizondo).
- 1967 *Homenaje o Cantata a Hidalgo (espectáculo teatral de masas)*, de Emilio Carballido (puesta en escena Guillermina Bravo; cor. con Luis Fandiño, Carlos Gaona y Federico Castro; m. Elizondo; diseños López Mancera).
- Almanaque de Juárez*, de Emilio Carballido (m. varios autores).
- 1968 *¡Tianguis!*, de Emilio Carballido (cor. con Luis Fandiño y Federico Castro, m. varios autores, diseños López Mancera).
- Escenas escogidas*, de Eugene O'Neill.
- Escenas escogidas*, de William Shakespeare.
- Totli mundi*, obra colectiva (dir. Luisa Josefina Hernández, actuación de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM).



Programa de mano, 35° Aniversario. México, 11 de junio de 1983, 12 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano, 35° Aniversario, interiores. México, 11 de junio de 1983, 12 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Catálogo, Ballet Nacional de México. México: INBA, UNAM, 1984, 10 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Catálogo, Ballet Nacional de México, interiores. México: INBA, UNAM, 1984, 10 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Críticas

Bravo! para la gran Bravo en París. Guillermo Bravo es para mí la más grande heredera de danza que ha dado el país. Acaba de ir a su grado apátrida y ya en París, en el teatro de los Campos Eliseos, por donde han transcurrido las historias de los mayores en arte mundial y me electró: un orgullo nacional como dentro de mí, frente a la dignidad de los bailarines, la estética y esa convicción interior de poder calientes ante cualquier, sobrecargando los mexicanos sin culpa.

Ma, Luisa Méndez
México

Dinámica y técnica que quitan el sueño. Mejor que nunca. Revolucionando Dance Theater

Erik Becker
Holanda

Y el aplauso para Guillermina Bravo. La Internacional En Ballet Nacional hay ahora un excelente conjunto de coreógrafos y bailarines y Guillermina Bravo sabe que de su magnífica tenacidad ha dependido en mucho que continúe la danza moderna en México que el rigor haya permitido al semi-occidentalismo, pero que la perspectiva de hoy sea, genuinamente, internacional.

Carlos Hernández
México

La temporada termina el ciclo bajo los mejores auspicios con el magnífico Ballet Nacional de México. El grupo se impone y de él sale una impresión de fuerza, de grandeza y de unidad. Guillermina Bravo es, sin duda, la mayoría de los coreógrafos, es verdaderamente una coreógrafa fuera de serie.

Gilbert Cournaud
Francia

La primera función ofrecida por el Ballet Nacional de México en México, ha demostrado que esta compañía pertenece sin lugar a dudas al nivel más adelantado de la danza en el mundo de hoy en día. Es extraordinariamente rica en cuanto al arte de la danza, entendimiento del más alto nivel y calidad, pero también la enseñanza de ver el cuerpo humano llegar a tales determinaciones. El mundo de la danza tiene mucho que agradecer a México y al Ballet Nacional por la aplicación que da a sus bailarines.

N.K. Lambirdina
Grecia

Este grupo de artistas ha buscado trascender las fórmulas académicas para experimentar con un lenguaje nacido de la visión contemporánea del mundo, un lenguaje más cercano al cine y a la pintura. Sus coreografías son pequeñas obras cargadas de múltiples significados.

Pierluigi L. Vitti
Italia

Como una sorpresa magnífica, el grupo en el Ballet Nacional de México. Un público desconcertado, aparentemente predisposto a ver un espectáculo tradicional, fue sorprendido por una compañía de danza que no hace concepciones y que se revela como un grupo de imaginación y vigor. El Ballet Nacional de México como shock vanguardista.

Witt Worthington
Alemania Occidental

Por primera vez invitado a Berlín y efusivamente aclamado. Vigencia expresividad y lenguaje vital de la danza. Una y otra vez asombra al público la rigurosidad con que el grupo mexicano sabe proyectar contenidos, generar energía, muy adecuada por medio de diversas formas de gestos humanos y de las relaciones entre solista y grupos de bailarines.

Marlin Schmidt
Alemania Oriental

Con el Ballet Nacional la excelencia llegó al Festival Cervantino. La excelencia artística llegó al foro del Cervantino, naturalmente las palabras son palabras reflejos del lenguaje total del cuerpo. Nos llamamos entonces para ofrecer un reconocimiento más al poder de renovación y a la voluntad creativa de la dirección del Ballet Nacional.

Fernando de la
México

Particularmente interesante como experimento resultó por la obra de Guillermina Bravo. Experimento con música de Lukás Fies, fue la composición de movimiento —basada en gran medida sobre la improvisación creadora de sus intérpretes—, fue todos los rasgos del movimiento coreográfico (nacido de la mente) de la danza. Se nota que el conjunto de la Bravo no pierde contacto con la vanguardia coreográfica mundial.

Pavel Chymowski
Polonia

Si existe un grupo que haya sabido cómo incluir el arte de danza moderna Graham a su propio lenguaje es precisamente éste. Incluso sin ser el programa se reconoce el carácter nuevo. Violento, veloz, de un realismo crudo y vibrante como el sol.

Fernando Algemeen Dagnit
Holanda

Catálogo, Ballet Nacional de México, interiores. México: INBA, UNAM, 1984, 10 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.

El Ballet Nacional de México Ofrecerá 4 Estrenos Mundiales

Dentro de los festejos oficiales por el cincuentenario del Palacio de Bellas Artes, el Ballet Nacional de México, que dirige Guillermina Bravo, abre la temporada de danza contemporánea con un programa que incluye cuatro estrenos mundiales, los días 23, 25 y 26 de este mes.

La maestra Bravo, quien durante más de 40 años ha actuado en el foro de Bellas Artes —36 de ellos al frente del Ballet Nacional—, presentará su coreografía más reciente "Reportaje de la Patria", con música de Stockhausen y Luis Rivera, y diseños de Kálmán Székely.

El dramaturgo Emilio Carballido escribió el siguiente texto para la obra: "Patria es el punto de vista desde el cual contemplamos el Universo. El territorio de la infancia, la parcela familiar, el patrimonio en peligro. Una madre, visitada. La inocencia más inmediata al esqueleto. El rincón de mis misterios". Corresponderá a la bailarina Antonia Quiroz, con una trayectoria de más de 20 años en el Ballet Nacional, interpretar a la patria; estará acompañada por 12 bailarines de la compañía.

De Federico Castro se estrenará la obra "Metamorfosis", con música de Federico Ibarra y diseños de Jamila Masera; de Jaime Blanc "Anécdotas", con música de Beethoven, y de Rosanna Filmarina, "Los medios de la muerte", con música

de Edgar Varèse y diseños de Germán Castillo.

El Ballet Nacional de México fue fundado en 1943, como respuesta al esquivamiento académico y temático de los centros dancísticos oficiales de enseñanza, y surgió como grupo aglutinante en cuanto a concepciones nuevas, así como líderes en el camino a seguir. Por una parte se apoyó en la investigación de las más auténticas raíces culturales, pictóricas y dancísticas de México; por otra, transformó la tradición en viva y pujante creatividad que halló un medio idóneo (la danza moderna) para expresar de nueva cuenta las actitudes y luchas, los sueños y realidades del pueblo mexicano.

Pero el grupo se ha adelantado y se ha transformado según las circunstancias sociales y artísticas del país y del mundo. Al extinguirse el movimiento de danza moderna a finales de los cincuenta, la compañía asimilaba ya los procedimientos de las múltiples tendencias que los integrantes del grupo habían descubierto en un nuevo lenguaje: la danza contemporánea.

Aj término de esta temporada, la compañía realizará una gira a Cuba; después de 24 años, vuelve a mostrar avanzadas realizaciones, recorriendo los logros que en el ámbito del mundo actual señalan una forma de lucha; competir con las expresiones artísticas convencionales en su mismo nivel de preparación técnica, pero contraponiéndolas en actitudes temáticas. El debut será el 13 de septiembre en La Habana, en función especial organizada por la embajada mexicana. Después recorrerá Camagüey, Holguín, Moa, Santiago de Cuba, etcétera, ofreciendo en total 20 funciones.

Las actuaciones del Ballet Nacional en el Teatro de Bellas Artes tendrán lugar mañana a las 20:30 horas; el sábado 25 a las 17:00 y 20:30, y el domingo 26 a las 17:00 horas.

PALACIO DE BELLAS ARTES
BOÑOS
Instituto Nacional de Bellas Artes

agosto
23/20:30 hrs. 25/17:00 y 20:30 hrs.
26/17:00 hrs.

México, D.F., 1984



Temporada de
DANZA
Contemporánea

Ballet Nacional de México

Dirección: Guillermina Bravo

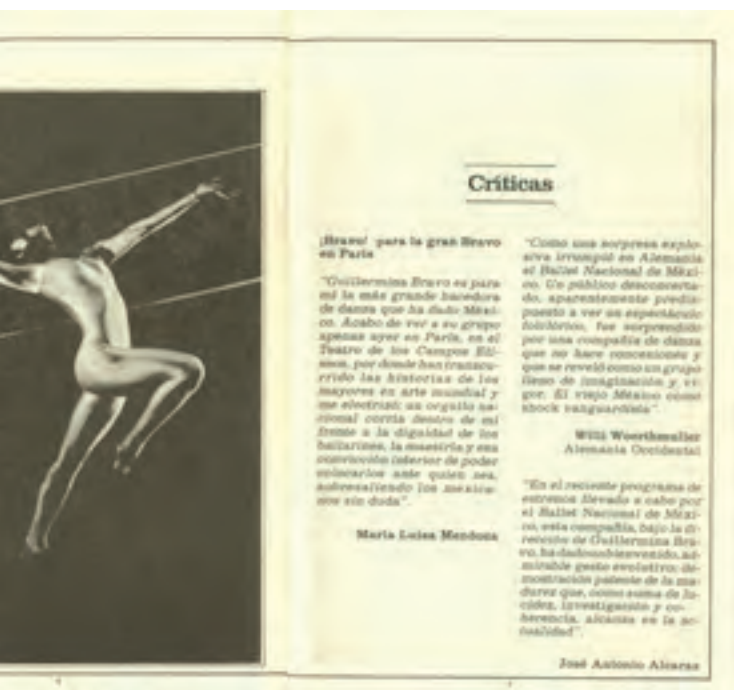
Teatro de Bellas Artes

▲ Programa de mano. México, 1984, 9 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.

♦ Artículo publicado en el periódico *Excelsior*. México, 22 de agosto de 1984, pág. 5. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano, interiores. México, 1984, 9 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano, interiores. México, 1984, 9 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano, gira por Cuba. Cuba, 1984. Colección: Cenidi Danza José Limón.

1973 *El patio de Monipodio*, versión de Álvaro Custodio de dos textos de Miguel de Cervantes Saavedra (m. Alicia Urreta).

1973 *Naná*, de Irma Serrano (basada en *Naná*, de Émile Zola, m. Elizondo).

1974 *Matka (La Madre)*, de Witkiewicz, dirección de Salvador Flores (m. Elizondo).

1975 *El pájaro azul*, de Mauricio Maeterlinck (versión Julio Castillo).

1975 *Medea*, de Eurípides (dir. Rafael López Miarnau).

1977 *La ópera de tres centavos*, de Bertolt Brecht (dir. Martha Luna).

1978 *Salomé*, de Óscar Wilde (dir. Luis G. Basurto).

1979 *Los viejos*, de Rodolfo Usigli (dir. Luis G. Basurto).

1980 *Huelum o Cómo triunfar en matemáticas*, de Alejandro Licona (dir. Emilio Carballido).

1981 *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca (dir. Luis G. Basurto).

1982 *Orinoco*, de Emilio Carballido (dir. Julio Castillo).

Fuente Ovejuna, de Lope de Vega (dir. Miguel Sabido, Luis Rivero, Luis G. Basurto y Guillermina Bravo).

Historia de un soldado, de Igor Stravinski (dir. Sergio Cárdenas).

1990 *Hamlet*, de William Shakespeare, en colaboración con Martha Luna.



Programas de mano, 40º Aniversario. México, 1988, 4 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano. México, 1989. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano, Segundo Gran Festival Ciudad de México. México, 1990, 6 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.



Programa de mano. México, 1991, 8 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Programa de mano, interiores. México, 1991, 8 págs. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Kleómenes C. Stamatiades (1944-1991)

La amalgama artística artesano es una cualidad inherente a los participantes de la actividad teatral.

La danza, que además de sus propiedades intrínsecas es un arte teatral... me refiere a la danza que se baila sobre un escenario... requiere de esa amalgama artista-artesano para redimir cada uno de los factores que intervienen en la producción escénica. Uno de estos factores es el que corresponde a la concepción y realización de su escenografía y vestuario.

Con la conciencia de lo que un libre puede ofrecer, el escenógrafo entrega al bailarín elementos utilizables en su movimiento escénico. De este modo la escenografía se integra médicamente a la construcción de la obra de danza y al lenguaje coreográfico. Además, y por encima de la funcionalidad de su producción, el oficio de escenógrafo requiere de ese ingrediente misterioso que se denomina creatividad, sin el que ninguna técnica, ningún método, alcanza la categoría artística.

El diseño de vestuario debe ser revelador. Para lograr su propósito artístico un diseñador de vestuario necesita ser un sabio en el manejo del movimiento del cuerpo del bailarín. Destacar, en vez de ocultar.

Kleómenes Stamatiades responde a este reto: pios, colores, explorador de formas, descubridor de telas y de materiales de construcción. Kleómenes es parte del cuerpo del bailarín. Al integrarse a un grupo de danza, escucha, aprende de la sabiduría del bailarín con sus instrumentos de artesano Kleómenes aporta conceptos artísticos reales, creativos para cada obra, ayuda a la libertad en vez de sobarla, promueve el diseño dentro de la danza misma para clarificar, subrayar y enriquecer el tema.

Kleómenes Stamatiades con su personalidad artística y su colaboración artesanal, es un "ser teatro", un creador dentro del movimiento de danza contemporánea mexicana.

Guillermina Bravo Vera, Ver., febrero de 1989.

Ballet Nacional de México
Danza contemporánea

Dirección artística: Guillermina Bravo
(Premio Nacional de Artes)

Bailarines
Badi Alonzo
Miguel Ángel Alvaré
Luis Arreguin
Jaime Blum
Guadalupe Barrera
Jaime Blum
José Luis Hernández
Vicente López
Sergio Morán
Eva Pavón
Antonio Quirón
Luis Martín Rosendo
Claudia Rodríguez
Desiderio Sánchez
Orlando Scherky
Juan de Dios Torquemada

Bailarín invitado
Jorge Marcos
(Por cortesía de la Universidad Veracruzana)

Coreógrafo
Enrique Guzmán
Pablo López

Dirección de escena
César Pérez-Soto

Diseño de iluminación
Guillermina Bravo
Jaime Blum
César Pérez-Soto

Acompañante de clase
Eduardo González

Coreógrafos
Guillermina Bravo
Federico Castro
Jaime Blum
Luis Arreguin

Escenografía
Christa Cortés
Fernando Maldonado
Jorge Lodigiani

Colaboradores
Antonio López Mancera
Marta Pérez
Berta Moya
Enrique Guzmán
Germán Castilla
Carlos Monreal
Luis de Tovar
Raquel Tibol
José Antonio Alcántara
Mario Lavista
Luis Bravo
Antonio Escobedo
Sonia Limón
Dr. Luis Arana
Dr. Ricardo Solís

Emerit
Colegio Nacional de Danza Contemporánea
Barrera de Toluca 305, Otz.
Querétaro, Qro. C.P. 70046
Tel. (42) 15-7255
Tel. (42) 15-7256
Dirección: Orlando Scherky

Germán, González, A. Estrella
El Ballet Nacional de México es subvencionado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Gobierno del Estado de Querétaro.



La primera que me impresionó fue *Quintero*. Desde entonces, sus huellas perviven en el alma, como a Guillermo Soto. Es el resultado de un largo viaje hacia el interior y luego a Africa, donde estudia los rituales y fiestas de los aborígenes. Desde entonces aumenta la conciencia tropical de sus gestos. Sus bellísimas se despiden de cada momento para volver en la silbada de



EL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
en colaboración con la
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Una obra de gala

BALLET NACIONAL DE MÉXICO

México, D.F., 1996.

Programa de mano Homenaje a Guillermina Bravo:
75º Aniversario. México, 1996, 4 págs. Colección:
Cenidi Danza José Limón.

sábado

suplemento de **unomásuno** / director general: luis gutiérrez r.
director: huberto batis / **sábado** / 9 de marzo de 1996 / 962

DANZA DANZA

El águila y la serpiente son un símbolo nacional. Son también la estructura psíquica y animica de los grandes hacedores. El águila representa el poder del espíritu. La serpiente simboliza la fuerza de la transmutación. Águila y serpiente, juntos, son una premonición: la capacidad para alcanzar las más grandes alturas, como para tocar el fuego purificador del centro de la tierra, están implícitas en estas dos caras de la naturaleza humana, y del planeta entero.

Guillermina Bravo es águila y serpiente, como el emblema mexicano. Recordarlo ahora, que se inicia un homenaje nacional a esta maestra, testigo y protagonista de la historia del siglo XX, tiene todo el sentido del mundo.

El horizonte del águila es tan vasto como le permite alcanzar la altura de su vuelo. Se ha ganado el derecho a surcar los cielos porque ha conocido el vértigo del descenso. Abajo está la serpiente, que significa alquimia, transformación, reproducción y ascenso. Cuando desciende el águila se inicia el ascenso de la serpiente. De ahí viene la serpiente emplumada. Ave y reptil se funden y crean una naturaleza singular.

Visualizo a Guillermina Bravo como una serpiente emplumada. Conozco su coreografía a partir de 1973. Años más tarde la he conocido a ella personalmente. El perfil de su rostro me lo dijo desde un principio: esta es una mujer convertida en águila, y por dentro, enroscada, trae oculta una serpiente renovándose en el fuego de la creación.

Estas palabras no son metáforas. No son poesía. Todo lo anterior lo he visto, primero, en sus obras. Luego lo he visto en la firmeza de su mirada. También lo he sentido en la contundencia de sus palabras. Hablo, simple y llanamente, de la energía de Guillermina Bravo. Hablo de su proyección. Hablo de su presencia. Esto es una realidad. No es poesía. Sólo que para hablar de lo invisible, hay que recurrir a los símbolos.

La serpiente es un símbolo universal que representa, en el plano material, la pasión, la procreación y la vitalidad física. En el plano emocional significa ambición, creación y resolución. En el plano mental se convierte en el poder del intelecto, carisma y liderazgo.

Pienso en sus coreografías como *Bastón de mando*, *El llamedo*, *Constelaciones y danzantes*, *Epícentro*, *Sobre la violencia*. Vienen a mi mente, de inmediato, las mismas cualidades reflejadas en la serpiente: pasión, erotismo, vitalidad física, creación, resolución, poderoso intelecto, carisma y liderazgo.

Pienso también en el vuelo libre del águila, re-

Homenaje Nacional a

ENTRE EL AGUILA Y LA SERPIENTE

Patricia Cardona

lajado, seguro, sin contracciones ni temores. La claridad de su objetivo es determinante. De ahí que se haya podido instalar en el gozo supremo del impulso de su corazón.

El cuerpo público, agigantado, dilatado de Guillermina Bravo es su coreografía. Su cuerpo físico, privado, casi siempre está oculto, encerrado en un estudio, investigando, acompañado de sus bailarines. Por lo menos así es desde que la conozco.

Pero el cuerpo público de Guillermina Bravo es un cuerpo exacerbadísimo, como el de los animales que defienden su territorio, su cría, su alimento. Su energía es enorme, su presencia es gigante, todos sus gestos están impregnados de necesidad, de estado de alerta, de atención y por tanto, de precisión. Por eso son gestos, movimientos y desplazamientos indispensables. El animal no se puede dar el lujo de desperdiciar su energía en gestos innecesarios. Esto pondría en peligro su sobrevivencia. Lo mismo ocurre en el ámbito de una coreografía.

Desde las coreografías de corte social, realista, pasando por las de tipo mágico ritual, hasta llegar a las de naturaleza geométrica y más tarde a las que indagan sobre las raíces de la vida humana, se percibe una necesidad urgente en Guillermina Bravo por resolver un tema o una pregunta específica. Esta necesidad es sinónimo de impulso. El impulso es una carga nerviosa electromagnética que impregna de sentido y dirección a cada uno de los gestos y desplazamientos.

No conozco la obra de Guillermina Bravo de los años 60. Tampoco la de los años 80. Sin embargo, leyendo el libro de César Delgado sobre la coreografía, y leyendo, asimismo, entre líneas el contenido de esa historia oral, así como por lo que extraigo de mi propia experiencia, deduzco lo anterior.

Las serpientes transmutan su piel, pero siguen siendo, en esencia, serpientes. A lo largo de toda su vida creativa, Guillermina Bravo ha quemado cada piel en el fuego de la creación. Este ha sido el hilo conductor de toda su trayectoria.

▼ Artículo publicado en *Unomásuno*. México, 9 de marzo de 1996. Colección: Cenidi Danza José Limón.

► Artículo publicado en *Revista Mexicana de Cultura*, del periódico *El Nacional*, Nueva Época, núm. 130, pág. 12. México, 26 de julio de 1998. Colección: Cenidi Danza José Limón.

Guillermina Bravo

GUILA Y TE



Fotos: Christa Lowrie

Guillermina Bravo

Cuando escribo estas palabras me explico por qué las obras de Guillermina Bravo me dejan una sensación de plenitud. Alimentan una parte muy primitiva, muy antigua de mi cuerpo como espectadora. Pocas experiencias de la vida contemporánea cosmopolita nutren estas ancestrales necesidades. Son ritmos, pulsaciones que nos remiten a una naturaleza muy pura y primigenia del hombre. Carl Gustav Jung le llamará a estas pulsaciones los "arquetipos universales". Son patrones psíquicos de comportamiento, que finalmente se traducen en estructuras de energía en nuestra mente universal, porque aparecen en todas las razas, todas las culturas, todos los tiempos. Son estructuras de comportamiento que el cuerpo y la emoción del espectador asimilan como patrones incrustados en su propia genética, en su propia memoria orgánica y emocional. Le recuerdan al espectador qué tan grande es, qué tan vital, qué tan antiguo. Le recuerdan que no está solo, que pertenece a una raza humana universal. Le recuerdan que tiene hermanos de sangre, que todos somos, finalmente, lo mismo cuando logramos atravesar las apariencias de la piel.

Esto provoca una gran sensación de bienestar. Proporciona un arraigo. Nos hace tocar la raíz.

Ya no nos sentimos tan huérfanos en esta civilización sofisticada, tecnológica, efímera.

La obra de Guillermina Bravo es un llamado, primero, a los sentidos. Los despierta y los atrapa. Pulsación rítmica, contrastes, cambios de equilibrio, economía de movimiento, recursos sorpresivos, juegos dinámicos crean una revolución en la energía escénica de la cual difícilmente nos podemos escapar. Los bailarines, entrenados para convertirse en corceles, leones, águilas o gacelas, van construyendo estructuras perfectamente organizadas.

Yo no recuerdo, en mis 25 años de conocer el trabajo de Guillermina Bravo, haber rechazado una obra por confusa, incompleta o descuidada.

La primera que me impresionó fue *Epicentro*. Desde entonces, esta fuerza primigenia no abandona a Guillermina Bravo. Es el resultado de su largo viaje hacia sí misma y luego a África, donde estudió los rituales y fiestas de los aborígenes. Desde entonces conozco la contundencia orgánica de sus gestos. Sus bailarines se despojan de todo manierismo para entrar en la sobriedad expresiva de Guillermina Bravo. Esto me recuerda mucho la expresión corporal de los aborígenes de Australia, que se disponen a convivir con las fuerzas de la naturaleza mediante gestos que todo el cosmos quiere escuchar y sentir. El universo entero se regocija y entra en estado de plenitud con sólo contemplarlos. Recibe estos ritmos, estos pasos que hacen vibrar la tierra y que provienen de la pelvis, del torso de los danzantes.

Guillermina Bravo viajó a África para "encontrar al animal humano", según me dijo un día. Ya había compuesto *Danza para un bailarín que se convierte en águila*. Ahí confirmó lo que ya intuía: que los seres humanos somos necesidad, impulso y acción eficaz si nos permitimos la comunicación con los valores universales, esenciales, arquetípicos. Ahí confirmó que hombres y mujeres somos necesidad, impulso y acción eficaz si queremos proyectar credibilidad, la verdad más profunda de nuestro ser.

En los 25 años que conozco la obra de Guillermina Bravo, jamás rechacé una coreografía por falta de credibilidad.

Guillermina estudió música y teatro. Además, es una investigadora incansable, obsesiva, de sus temas coreográficos. Indaga hasta encontrar el porqué y el para qué de todo. Se me hace que Guillermina tiene una mente renacentista. No sólo se abre a la amplitud del conocimiento, sino que en ella renacen estructuras antiguas.

Esta cultura formativa es ejemplo para las generaciones actuales. Porque garantiza la sobrevivencia de su obra. Quiero decir con esto que sus coreografías resisten el paso del tiempo, sin desplomarse, sin perder vitalidad o vigencia.

Curso de Verano para bailarines en la ciudad de Querétaro

Con el propósito de impulsar el desarrollo de la danza en México y propiciar nuevas perspectivas en el proceso creativo de este arte, a partir del 3 de Agosto, en el Centro Nacional de Danza Contemporánea, en la ciudad de Querétaro, se impartirá el *Curso Internacional de Verano para Bailarines Profesionales y Semiprofesionales*.

El curso incluye tres bloques a cargo de especialistas basados en el trabajo coreográfico y en el manejo de las técnicas y recursos. En el primero, *Técnica Horton y repertorio*, impartido por Miguel López, se proporcionará al estudiante una comprensión más clara sobre la forma de emplear esta técnica.

Miguel López ha impartido cursos en Europa y Estados Unidos, su enseñanza hizo que se le reconociera a nivel internacional en un documental titulado *Atribales*, y ha creado obras para conciertos, así como para televisión y ópera en otros países de América.

En el segundo programa, Christine Drakin, impartirá *Técnica Graham*, profundizando en el sentido dramático, y la importancia de la contribución del ejecutante a la concepción artística del coreógrafo para mostrar ideas interpretativas. Christine Drakin ha sido primera bailarina de la Compañía Martha Graham durante más de una década.

En el tercer bloque, Joaquín López "Chas" analizará la relación danza-música, por medio de ejercicios motrices y sonoros, en *Danza, música y*

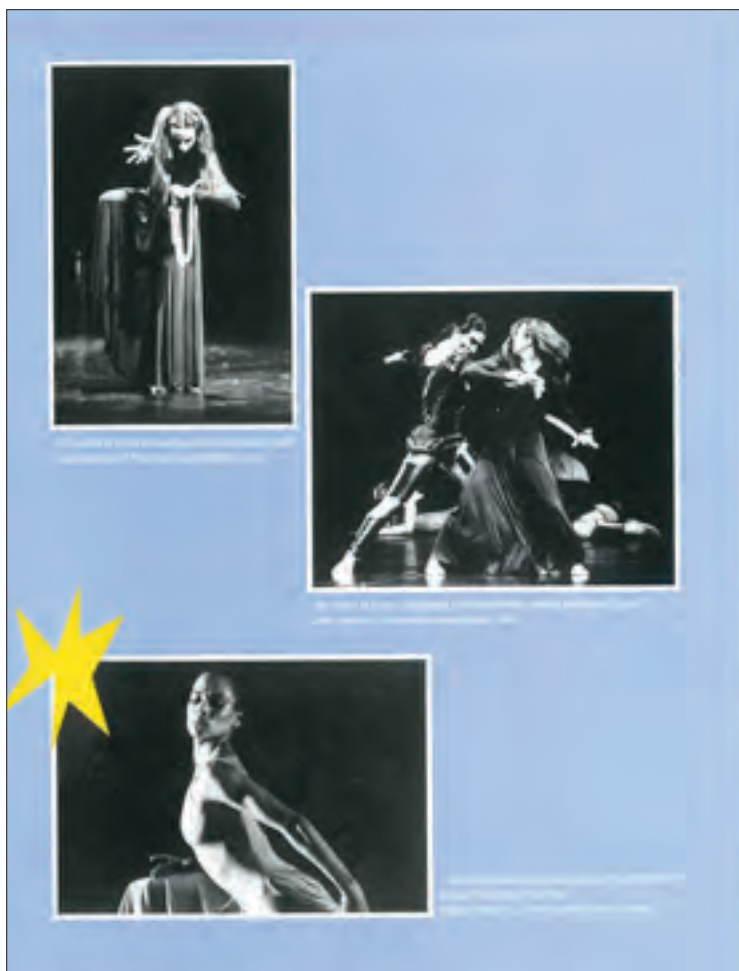
metáfora.

"Chas" ha participado como compositor musical en la creación y el montaje de obras escénicas, dancísticas y teatrales,

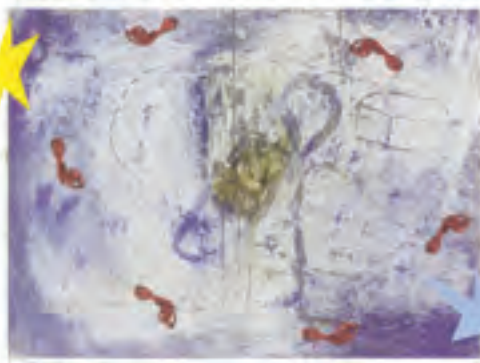


vinculando su trabajo creativo a diversos grupos y artistas, como Antares, Contradanza, Claudia Lavista, Utopía Danza-Teatro, Compañía Nacional de Danza, entre otros. Obtuvo el Premio por la mejor música original del XVII Y XVIII Premio INBA-UAM, y en el Tercer y Cuarto Concurso Continental de Danza Contemporánea. ♦

Las sesiones del *Curso Internacional de Verano para Bailarines Profesionales y Semiprofesionales* se llevarán a cabo en el Centro Nacional de Danza Contemporánea, ubicado en Sierra de Tilaco Núm. 201, Col. Villas del Sol, Santiago Querétaro, del 3 al 21 de agosto. Teléfono: 01 (42) 13-7255 Fax: 13-7256. El curso tendrá un costo de 700 pesos o 500 dólares por bloque; la fecha límite de inscripción es el 31 de Julio con cupo limitado.



NATIONAL BALLET OF MEXICO CONTEMPORARY DANCE



Artistic Direction: Guillermina Bravo



"One of the key roles assigned to us is the appointment of light in the various spaces of the performance hall, to be combined with the choreography." (Guillermina Bravo)



"An expression of force, presence and in the process." (Guillermina Bravo)



"It is not only the dancer who is in the air, it is the whole body." (Guillermina Bravo)



"The National Ballet of Mexico achieved an unprecedented success thanks to the creative vision of its artistic director." (Guillermina Bravo)

Its participation is outstanding in very famous festival at an international level, out of which it is worth to mention the following: Festival Internacional Cervantino in six different editions, International Festival of San Antonio Texas, Casals International Festival of Puerto Rico, Nani Festival in Italy, WQ Festival in Luxembourg, Contemporary Dance International Festival in Switzerland, among others.

The trajectory of the NBM has been recognized throughout different awards and recognitions out of which it is outstanding the one that was awarded by The Mexican Union of Music and Theatre Critics by its montage in the allegorical play "Life is a Dream" of Pedro Calderón de la Barca. Besides it has been worthy of supports and scholarships, like the one it received in 1994 from the Mexico/USA Trust for Culture.

"They are the precious moments when the body is in perfect harmony." (Guillermina Bravo)

National Ballet of Mexico

The National Ballet of Mexico was founded 50 years ago (1948) by its current Artistic Director, Guillermina Bravo, who by her job in charge of the group, received in 1979, from the hands of the President of the Republic, the maximum award granted in Mexico to the artistic merit: The National Award of Sciences and Arts. Besides she is emerita from The National System of Art Creation and she holds the PhD Honoris Causa from the University of Veracruz.

In charge of the NBM, Guillermina Bravo undertakes and intense and creative activity, as well as of plays presentation, which gave birth and developed the contemporary Mexican dance, offering programs in all kinds of stages. Since 1957 the company has visited the most important stages from countries of Europe, Asia and U.S.A.



Ballet Nacional de México crea y promueve el arte de la Danza Contemporánea Mexicana en el país y en el extranjero. Es una compañía tanto de repertorio como experimental en un nivel profesional. Se destaca por su calidad, disciplina, entrenamiento y calidad interpretativa de sus bailarines. Busca reflejar en sus obras la crónica de la sociedad actual así como investigar en el individuo su verdadero ser.

Fue fundado en 1948 por su actual director artístico, Guillermo Bravo, quien por su labor al frente de la compañía recibió en 1979 el Premio Nacional de Ciencias y Artes otorgado por la presidencia de la República, su nombramiento al Sistema Nacional de Creadores de Arte y en 1996 recibió el doctorado honoris causa por la Universidad Veracruzana.

En 1991 trasladó su sede del Distrito Federal a la ciudad de Santiago de Querétaro con el auspicio del Gobierno del Estado de Querétaro fundando una nueva compañía de danza contemporánea, llamada el Centro Nacional de Danza Contemporánea.

El Ballet Nacional de México y el Centro Nacional de Danza Contemporánea son instituciones culturales, no tienen un vínculo con la entidad del estado gobernante.

conoce la Danza Contemporánea

Bailarines
Raúl Alvarado
Barbara Alvarado
Alfonso Ángel Alvarado
Luis Arreguín
Jesús Balón
Jaime Blanc
Miguel Durantes
Rodrigo González
Enrique Guzmán
José Luis Hernández
Beatriz Juan-Gil
Victor López
Sergio Morales
Antonio Quinto
Karlita Ralting
Luis Martín Rosendo
Eric Sánchez
Juan de Dios Torquemada
Jesse Tosti
Cristóbal Zamudio

Director de Nominación
Jaime Blanc

Asistente de Nominación
Fernando Flores

Auxiliar musical
Eduardo González

Fotógrafos
Armando Arías
Roberto Aguilar
Chirita Cuervo
Martín López
Oscar Salas

Colaboradores
Jordi Bodo
Emilio Carballedo
Germán Castillo
Alberto Collat
Jareda Domínguez
Gustavo Estrada
María Leticia
Carlos Mamón
Martha Páez
Luis Reyes
Oscar Salas

Coreógrafo
Guillermo Bravo
Federico Castro
Jaime Blanc
Luis Arreguín

Rectores del Colegio Nacional de Danza Contemporánea
comandados al Ballet Nacional de México
— miembros del Sistema Nacional de Creadores de Arte
— miembros del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro

Centro Nacional de Danza Contemporánea

Ballet Nacional de México
Directora Artística
Guillermo Bravo
Promoción Cultural
Verónica Rodríguez
Teléfono
213 5795
Fax
213 7256

Colegio Nacional de Danza Contemporánea
Director
Orlando Sánchez
Teléfono
213 7255
Fax
213 7256

Calle de Tilaco 201 Ote., Villas del Sol
76044, Santiago de Querétaro, Querétaro, México.

Correo electrónico
balletnacional@comex.net.mx

Página de Internet
http://www.artchis.org.mx/balletnacional/home.html

El Ballet Nacional de México es subvencionado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y por el Gobierno del Estado de Querétaro.

INstituto Nacional de Bellas Artes

IFIGENIA CRUEL

AGOSTO 2001
JUEVES 8 • 20:00
VIERNES 9 • 20:00
SÁBADO 10 • 17:00

BALEONACULTA • INBA

SOBRE LA VIOLENCIA
1] **IFIGENIA CRUEL** [en la "IFIGENIA CRUEL" en escena en la]

MÚSICA Philip Glass
PODIO Raúl Alvarado, Luis Arreguín y Alberto Castillo
PODIO Klemens Schmalzrieder
CONDUCTOR Guillermo Bravo

La agresión es un impulso que mal encausado genera violencia llevando al hombre a su destrucción, su origen es el núcleo ancestral de la familia.

BALEONACULTA La mujer Cristóbal Zamudio
Se pide: Jaime Blanc
Se pide: Víctor López
Los bailarines: Raúl Alvarado, Luis Arreguín, Miguel Durantes, Enrique Guzmán, José Luis Hernández, Sergio Morales, Luis Martín Rosendo, Eric Sánchez, Juan de Dios Torquemada, Jesse Tosti.

CUATRO SOLOS
2] **UN ACCIDENTE**

MÚSICA Kurt Weill
PODIO Eric López
PODIO Corbelia Drujan
CONDUCTOR Jaime Blanc

Otra realizada con el apoyo del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro.

BALEONACULTA Raúl Alvarado
Barbara Alvarado
Alfonso Ángel Alvarado
Enrique Guzmán
Beatriz Juan-Gil
Victor López
Karlita Ralting
Jesse Tosti

SIN SALIDA
3] **UN ACCIDENTE**

MÚSICA Juan María
PODIO Corbelia Drujan
CONDUCTOR Luis Arreguín
BALEONACULTA Cristóbal Zamudio

ALABANZA
4] **UN ACCIDENTE**

MÚSICA John Adams
PODIO Sergio Nicolás
CONDUCTOR Luis Arreguín
BALEONACULTA Jesse Tosti
Raúl Alvarado
José Luis Hernández
Juan de Dios Torquemada
Victor López
Luis Martín Rosendo
Enrique Guzmán



Fuentes

- Dallal, Alberto. “¡Bravo, Guillermina!” *Artes Escénicas*, año 1, núm. 3, septiembre-octubre de 1987.
- Expediente de Guillermina Bravo, Cenidi-Danza, México, D. F.
- Lynton, Anadel. “Guillermina Bravo”. En *Homenaje Una Vida en la Danza* 1985. Cuadernos del CID-Danza. México, INBA, 1985.
- Tibol, Raquel. *Pasos en la danza mexicana*. México, UNAM, 1982.
- Tortajada, Margarita. *Frutos de mujer*. México, Conaculta/INBA, 2001.
- . *Danza y poder I y II*. México, Conaculta/INBA/Cenart, 2008.
- . *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, Conaculta/INBA, 2010.

Investigación: Margarita Tortajada

Integrantes de Ballet Nacional y colaboradores

Bailarines de Ballet Nacional de México

Tanya Aguilar, Pablo Aguilar, Leoncio Anaya, Raúl Almeida, Leticia Alvarado, Bárbara Alvarado, José Luis Álvarez, Miguel Ángel Añorve, Luis Arreguín, Jeannie Baker, Guadalupe Barrientos, Jaime Blanc, Victoria Camero, Carlos Campillo, Juan Caudillo, Claudia Cárdenas, Valentina Castro, Federico Castro, Lin Durán, Luis Fandiño, John Fealy, Rossana Filomarino, Shaula Flores, Raúl Flores Canelo, Carlos Gaona, Lorena Glinz, Esperanza Gómez, Rodrigo González, Alma Guillerproprio, Enrique Guzmán, Ernesto Hermoso, Amalia Hernández, José Luis Hernández, Isabel Hernández, Yasmín Hernández, Jane Haw, Beatriz Juan Gil, Guillermo Keys, Ricardo López, Víctor López, Anadel Lynton, Sally Margolis, Mayela Marfí, Margarita Martínez, José Mata, Cristina Medellín, Carolina Meza, Norma Moreno, Sergio Morales, Efraín Moya, Gladiola Orozco, Miguel Ángel Palmeros, Eva Pardavé, Rosa Pallares, Héctor Pérez, Óscar Puente, Antonia Quiroz, Karla Rabling, Mabel Ramos, Luis Martín Reséndiz, Claudia Rodríguez, Verónica Rodríguez, Freddy Romero, Jesús Romero, Lydia Romero, Rosa Romero, Guillermo Ruiz, Gilberto Ruiz Lang, Desiderio Sánchez, Francisco Sánchez, Quetzal Santiago, Alejandra Serret Bravo, Guillermo Serret Bravo, Orlando Schecker, Víctor Schetino, José Tobilla, Juan de Dios Torquemada, Bernardo Torres, Guadalupe Trejo, Áurea Turner, Jesús Tussi, Raquel Vázquez, Vilirio Vite, Antonio Viveros, Rayito Zamudio, Itzel Zavaleta, Miguel Ángel Zermeño



Dirección artística: Guillermina Bravo



El Sacerdote Nacional de México (SNM) crea, anima y promueve el arte de la danza contemporánea moderna en todo el territorio. Es una compañía independiente y no es considerada un nivel profesional. Se dedica por lo común, disciplina, experimentación y a cualquier perspectiva de sus bailarines. Busca reflejar en sus obras la realidad de la sociedad actual así como investigar en el territorio su identidad con:

La asociación de directos contemporáneos de mayor antigüedad en México y América Latina, fundada en 1949 por los actuales miembros Eusebio, Guillermo Brien, quien por los lazos al frente de la corporación militó al Premio Nacional de Ciencias y Artes otorgado por la Presidencia de la República en 1979, es miembro del Sistema Nacional de Científicos de Amor, tiene el Sotrodorado Plinio Cossío por la Universidad Veracruzana y en septiembre del 2002, fue reconocida por el Gobierno de Antioquia en Colombia con el Escudo de Antioquia. Cossío —en 2004 por la defuncta defuncta, miembro y corresponsable de la misma, miembro en América Latina.

El BNAHA participa todos los años en eventos internacionales, y su presencia en otros países se ha multiplicado en gran parte de Europa, Asia y Estados Unidos. Obedece su participación en festivales de gran acreditación en el ámbito internacional como el Festival Internacional Cervantino, Festival Internacional de San Antonio, Texas; Festival Internacional Cuzco, Puerto Rico; Festival de Nervi en Italia; Festival de Tíolo en Luxemburgo; Festival Internacional de Danza Contemporánea en Suiza; Festival Internacional de Danza Contemporánea de California, entre otros.

Director titular: José Luis Castillo

La historia de las artes en México, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guadalajara (OSUG), creada en 1952, sobrevivió a pesar de los cambios. Los compositores (por ejemplo) fueron privilegiados sobre los de las agrupaciones organizadas de mayor tradición en México. El momento que actualmente vive la OSUG ha sido necesario por la presión nacional e internacional del teatro por el público. Desde el inicio de su director Luis José Lillo, la agrupación ha ampliado significativamente su repertorio, incluyendo algunas obras en la música del XIX, así como una parte sustancial del repertorio internacional que hasta permaneció reservado para músicos y auditores. En estos años se ha trabajado en la construcción de un mundo propio, con vista a obtener otros niveles en la calidad interpretativa, además de un mayor proceso de apropiación de la música de concierto.

Desde su fundación, importantes artistas e directores, músicos y empresarios, han marcado sus momentos de confluencia. Eduardo Iturriza, Francisco Salas, José María del Real, y el mismo director, Luis José Lillo, han sido, en el pasado, miembros de la Orquesta. Los directores, Luis Alvarado, Luis Alvarado, Theodor Kullander, John Nesch, Jorge Haddad, Daniel, Gerhard Maier, Fernando de la Haza, entre otros, han enriquecido la programación, así como en sus participaciones como agrupación mexicana en el Festival Internacional Cervantino y del Festival de Arte Contemporáneo de La Habana, en las artes y representaciones de las primeras universidades (colombianas, argentinas) e internacionales.

Felix Las Casillas nació en Valencia, España, en 1967 y realizó sus estudios musicales en los conservatorios de Valencia, Hochschule für Musik und Theater de Stuttgart, Koninklijk Conservatorium de la Haya, Ville de Luxembourg y R.C.A.M. de París. Ha obtenido diplomas de Música, Música Compositiva y Dirección de Orquesta. Estudió composición con Alexander Maljugin y director de Orquesta con Gidon Saks, Peter Rother y Giovanni. Es Profesor Superior de Composición y en el Conservatorio de Luxembourg, ganador del I Premio CHAN de Música y receptor del reconocimiento de la Unión Musical de Crónicas del Teatro y Música como el mejor director del 2007. Desde 1997 es director artístico de la CMG.

de la • Música
obra la música

[illegible]

 La Primavera de Antonio Vivaldi (1678-1741) es el primer de la serie de conciertos para violín conocidos como Las Cuatro Estaciones, que a su vez son las primeras obras conservadas de la serie. Fue el resultado del amor a la ejecución del instrumento entre la temporada y la invernada. Esta colección de conciertos para violín fue publicada en Amsterdam en 1723 por Willem Hendrik La Cense y dedicada por Vivaldi al conde Wenzel von Mocen. Como los otros tres conciertos de Las Cuatro Estaciones, la Primavera está dedicada a un mundo (primero en la partitura) que ofrece ideas populares sobre las estaciones sucesivas en Vivaldi en esta obra deslumbrante. Fue el primer en ser usado en concierto de audio, primero por radio, más tarde compuesto por el mismo Vivaldi.

La diète prénatale ne bénéficie
pas toujours la même attention
et les groupes en la matière sont
encore trop rares.

El río se cubre con negro mar
Kaya y Quema arrojan la bomba
Cuanto de ellos, los best
Revolución, sus amonencias caros

Y en la granada florida
Al gentil murmullo de hojas y plátanos
El cantor duermel, así, se puso a cantar

A los alérgicos sensibles de la dieta gata
Hill's y pastores de carne en su lugar, la carne
Cuando aparece la intolerancia la carne.

[illegible]

El título de la investigación de la Universidad de Igor Stravinsky (1962-1971) es un pequeño librito de 182 pág. con un índice detallado que nos lleva desde la descripción histórica hasta la creación del sistema de notación completamente nuevo. Sin embargo, el elemento fundamental que he subrayado es la reconstrucción de un gran instrumento de importancia capital en el templo que se nos hace Stravinsky del piano para este siglo: se discute incluso, distribuido en páginas de 14 líneas pagadas, el título más adecuado en cada parte. La adaptación de la letra y el teclado, y sobre todo el aspecto puramente musical, sigue en la notación musical, como si fuera un libro de música, pero con una idea importante de la más profunda con la más moderna: su propósito es dar una idea de la forma de la obra. El libro de Igor Stravinsky describe una obra de la composición de Stravinsky.

Los músicos llegaron de aguas del Nordeste tras grabar su música en la cinematografía de la provincia. Porque los Dinosaurios, los chicos de la generación folk entraron en la música. Sólo ellos, en el ritmo, en el lenguaje, almidón y embudo que les dio agua y vida y se volvió a beber con cada lazo musical profundo de la música, a pensar y sentirse y a jugar la casa antes y luego. Después, con el consumo masivo de una música hecha de agua.

La inauguración de la promenade se celebró en el Teatro de los Campos Eliseos de París, el 29 de mayo de 1913 en medio de un apuro económico: un terremoto había destruido en partes importantes partes de la ciudad. En consecuencia, el conserje de la ciudad de París, Maurice, dio la noticia del edificio.

Una foto vertical que esta sesión de arte personal, representa algo más que el simple hecho de poner fotografía a sus pinturas, este proyecto de trabajo, realizado en una extensa y fructífera colaboración entre Rafael Barrios y la Obra Social Buitrago de la Universidad de Guayaquil, influye en su manera de pensar y organizar. Asimismo, sus resultados son fruto de un resultado en una sesión de trabajo y dibujo, que una gran experiencia a través de la de un concepto de arte y de algunas composiciones.

James M. Hodge

Bailarines invitados a BNM

Sonia Castañeda, Alejandro Chávez, Jorge Marcos Manuel,
Tulio de la Rosa, Mario Tecla

Colaboradores de BNM

Takako Asakawa, Guillermo Barclay, Emilio Carballido, José Cuervo, Alberto Dallal, César Delgado, Germán Castillo, Óscar Chávez, Rafael Elizondo, Gustavo Estrella, Joan Gainer, Eduardo González, Kazuko Hirabayashi, Carlos Jiménez Mabarak, Jaime Labastida, Mario Lavista, Antonio López Mancera, Jarmila Maserova, Gene McDonald, Héctor Mendoza, Guillermo Meza, Carlos Monsiváis, Rosenda Monteros, Gabriel Pascal, Luis Rivero, Juan Soriano, Kleómenes Stamatiades, Rufino Tamayo, Luis de Tavira, Raquel Tibol, Tim Wengerd

Coreógrafos invitados a BNM

Gloria Contreras, Christine Dakin, Donlin Foreman, Ana Mérida, Marco Antonio Silva, Philippe Trehet, Yuriko Kikushi, Waldeen, David Wood

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa

Presidente

Instituto Nacional de Bellas Artes

María Cristina García Cepeda

Directora general

Jorge Gutiérrez Vázquez

Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

Elizabeth Cámara García

*Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
de la Danza José Limón (Cenidi Danza)*

Roberto Perea Cortés

Director de Difusión y Relaciones Públicas

AVO

GUI

Guillermina Bravo. Testimonial

se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2014

en los talleres de Litográfica Cozuga s. A. de C. V.,

Calzada de Tlatilco núm. 78, col. Tlatilco, C. P. 02860, México, D. F.

La edición consta de 500 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Subdirección Editorial del INBA.

Con estas entrevistas, notas y documentos se pretende recoger distintos aspectos de la vida y obra de Guillermina Bravo para delinearla como coreógrafa, maestra de innumerables generaciones de bailarines, artista.

Recordar su gran labor como pilar del Ballet Nacional y su lucha constante por la dignificación de la danza es el propósito del Cenidi-Danza José Limón a través de este tributo, además de destacar su sitio como figura central entre artistas e intelectuales, al igual que perfilar su relación con sus bailarines, colaboradores y seguidores de su trabajo coreográfico y su trayectoria de vida.

Elizabeth Cámara

