



Universidad Autónoma de Querétaro.
Facultad de Bellas Artes.
Maestría en Arte Moderno y Contemporáneo.

Federico Castro; una vida consagrada a la danza.

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestra en Arte Moderno y Contemporáneo.

Presenta:

Ana Cristina Medellín Gómez.

Dirigido por:

Jorge Juanes López.

SINODALES

M en C. Jorge Juanes López.
Presidente.

M en A. Giancarlo Pulido Macias.
Secretario.

M en C. M^a de Los Ángeles Aguilar San Román.
Vocal.

Dr. Sergio Quesada Aldana.
Suplente.

M en C. M^a Margarita De Haene Rosique.
Suplente.

M en F. Jorge Humberto Martínez Marín.
Director de la Facultad de Bellas Artes.

Firma
Firma
Firma
Firma

Dehaene
Firma

Dr. Sergio Quesada Aldana.
Director de Investigación y
Posgrado.

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Mayo de 2005
México

No. Adq. H70568

No. Título _____

Clas. TS

792.62

4488f

Ej. 1

RESUMEN

Los objetivos centrales del presente trabajo son: Dar a conocer la trayectoria profesional de Federico Castro y el impacto que ésta representa en el quehacer dancístico de nuestra cultura. Establecer un antecedente para la compilación y divulgación de material relacionado con la danza que sirva a presentes y futuras generaciones de estudiantes y profesionales como parámetro para crear y constituir sus obras, así como generar una referencia para todo el que requiera la información aquí contenida; ya que actualmente se carece de material de consulta sobre el importante papel que figuras como Castro han desempeñado en el ámbito artístico mexicano. La información sobre la breve historia de la danza, las biografías de Isadora Duncan y Martha Graham, así como los datos biográficos sobre Guillermina Bravo y Federico Castro se tomaron de publicaciones reconocidas y se complementaron con investigación, entrevistas personales y el testimonio de la autora. Para el compendio coreográfico, se recolectaron programas de mano, documentos hemerográficos y otros impresos que contuvieran los datos completos de cada obra creada por Castro. Se incluyeron veinticinco fotografías que testifican algunas coreografías y sesenta y cinco fotografías de los personajes mencionados como apoyo visual al contenido. Se recorre desde la antigüedad, la raíz que desemboca en la línea que ha trazado Federico Castro como bailarín, maestro y coreógrafo. Es necesario entender cómo llegó a representar un punto de referencia en la cultura mexicana, por tal motivo se analizan las relaciones dadas entre personas e instituciones como Guillermina Bravo y El Ballet Nacional de México, que permitieron el desarrollo de la danza moderna en nuestro país, hasta precisar la trayectoria profesional del artista en el presente testimonio. Se necesitan coreógrafos con la energía creativa de Federico Castro y publicaciones que constituyan el acervo dancístico de nuestra cultura.

(Federico Castro, Cultura, Arte, Danza, México).

SUMMARY

The main objectives of this paper are: to present the professional work of Federico Castro and his influence on the dancing development of our culture. To set a background to file and publish material related to dance for present and future generations of students and professional dancers that can be used as a guideline for their creations and to establish a consulting resource for all the people interested in the information contained in this paper, since there is no document about the importance of figures like Castro in the artistic environment of Mexico. The information related to the brief history of dance, the biographies of Isadora Duncan and Martha Graham and the biographical information of Guillermina Bravo and Federico Castro were taken from published documents and were completed with research, personal interviews and the testimony of the author. To build the choreographies file several programs, news papers and other documental written sources were collected in order to get the complete data of each of Castro's creations. Twenty five photographs of the choreographies and sixty five images of the mentioned characters were included as a visual support to the text. From ancient times, we finally find the main source of the line traced by Federico Castro as a dancer, teacher and choreographer. Since it is necessary to understand how he became a reference point for Mexican culture, the author analyzed the relationships among people like Guillermina Bravo and institutions like The National Ballet of Mexico that enabled the development of modern dance in our country, in order to outline the professional career of the artist in this testimony. We need choreographers with the creative energy of Federico Castro and published material to establish the dance stock of our culture.

(Federico Castro, Culture, Art, Dance, Mexico)

A Roberto por que sin él no habría maestría.

AGRADECIMIENTOS

A Federico Castro por su espléndida trayectoria como artista, sus enseñanzas y su amistad.

Al Mtro. Jorge Juanes por su guía como maestro y amigo, al Dr Sergio Quesada, al Mtro. Giancarlo Pulido, a la Mtra Margara De Haene y a la Mtra M^a de los Ángeles Aguilar, por dedicarle tiempo a la lectura de este documento.

A Adriana Medellín, Leoncio Anaya y Asenet Valdés por su colaboración incondicional sin la que este trabajo no sería el mismo.

ÍNDICE

	Página
Resumen.	i
Summary.	li
Dedicatoria.	iii
Agradecimientos.	iv
Índice.	v
Índice de cuadros.	vii
Índice de figuras.	viii
I. INTRODUCCIÓN.	1
II. REVISION DE LIERATURA.	5
III. METODOLOGÍA.	8
Planteamiento del problema.	9
Objetivos.	10
IV. BREVE HISTORIA DE LA DANZA.	11
Danza primitiva.	12
La danza en Egipto.	16
La danza en Grecia.	21
La danza en Roma.	26
La danza en la Biblia.	30
La danza en la Edad Media.	37
La danza en el Renacimiento.	41
El Ballet.	47
El Ballet en México.	53
V. LA DANZA MODERNA.	57
Isadora Duncan.	59
Martha Graham.	62
Merce Cunningham.	66

	Página
VI	LA DANZA MODERNA EN MÉXICO.
	Waldeen von Falkenstein.
	Anna Sokolow Kagan.
	Las waldeenas y las sokolovas.
	La Academia de la Danza Mexicana.
VII.	EL BALLET NACIONAL DE MÉXICO.
	Antecedentes
	Guillermina Bravo
VIII	FEDERICO CASTRO CASTILLO.
	Datos biográficos.
	Federico Castro bailarín.
	Federico Castro maestro.
IX	FEDERICO CASTRO COREOGRAFO.
X	RESULTADOS Y DISCUSIÓN.
	LITERATURA CITADA.
	LITERATURA DE SOPORTE.
	PÁGINAS WEB CONSULTADAS.
	APÉNDICES.

INDICE DE CUADROS.

Cuadro		Página
6.1	Compañías de danza en México que dieron origen a las compañías Actuales.	142
6.2	Compañías de danza en México en la actualidad.	143
7.8	Coreografías que Guillermina Bravo, realizó para <i>Ballet Nacional de México</i> . (Se enlistan cronológicamente).	163
8.1	Coreografías en las que Federico Castro participó como bailarín. (Se enlistan cronológicamente).	165
8.2	Actividades que Federico Castro ha realizado como maestro.	173
9.1	Trabajos realizados por Federico Castro como coreógrafo del <i>Ballet Nacional de México</i> .	175
9.2	Trabajos realizados por Federico Castro para otras compañías.	181

INDICE DE FIGURAS

Figura		Página
4.1	Mano humana y tres figuras.	12
4.2	Mano humana con puños.	12
4.3	Fresco de Cogull.	13
4.4	Pinturas parietales de Tassili.	14
4.5	<i>La dama blanca.</i>	15
4.6	<i>Banquete de la fiesta del valle.</i>	16
4.7	Tumba del escriba Nakht.	17
4.8	Sistro de Iba.	17
4.9	Detalle de vasija de la XVIII dinastía.	18
4.10	Pintura al fresco de la tumba de Djoser-Kere-Somb.	19
4.11	Mascara de Dionisio siglo IV a.C.	21
4.12	Ánfora decorada con Dionisio y dos Ménades.	22
4.13	Hombre danzando entre dos árboles.	23
4.14	Ménade orgiástica.	24
4.15	Representación de siete de las nueve musas.	25
4.16	<i>El triunfo de Dionisos.</i>	26
4.17	Ángulo nordeste del gran ecos de la casa de los Vetti.	28
4.18	El rey David y músicos.	32
4.19	David danzante.	33

Figura		Página
4.20	<i>Los efectos del buen gobierno en la ciudad.</i> (Fragmento)	35
4.21	<i>Los efectos del buen gobierno en la ciudad.</i> (Fragmento)	37
4.22	<i>Danza Macabra.</i>	38
4.23	<i>Danza Macabra.</i>	40
4.24	<i>La primavera.</i>	41
4.25	<i>Cantoría.</i>	42
4.26	Putti danzante.	43
4.27	Vestidos para <i>las Tres Gracias.</i>	44
4.28	Traje de Adonis para el señor Vestris.	45
4.29	Secuencias para el movimiento de mano derecha e izquierda respectivamente.	46
4.30	Carlota Grissi, Marie Taglioni, Lucile Grahn y Fanny Cerito.	48
4.31	Marie Taglioni.	49
4.32	Marie Taglioni, <i>La Sylphide.</i>	50
4.33	Alicia Marcova.	51
4.34	<i>Mahler 4th.</i>	52
4.35	Carolina Carnesi.	53

Figura		Página
4.36	Anna Pavlova y Alexandre Volinine.	54
4.37	Irina Baronova y Paul Petrof.	55
4.38	Tamara Taumanova.	56
5.1	Isadora Duncan acompañada de cuatro de sus alumnas; Margot, María, Anna e Irma.	59
5.2	Isadora Duncan	60
5.3	Martha Graham.	62
5.4	<i>La primavera de los Apalaches.</i>	63
5.5	Martha Graham en <i>Clitemnestra</i> .	64
5.6	<i>Señales, elección y oportunidad.</i>	66
5.7	<i>La pavana del Moro.</i> Variaciones sobre el tema de Otelo.	68
5.8	<i>Imago.</i>	69
5.9	<i>Epitafios.</i>	70
6.1	Waldeen.	73

Figura		Página
6.2	<i>Sonatas españolas.</i>	76
6.3	Anna Sokolow.	77
7.1	Logotipo de Ballet Nacional de México.	85
7.2	<i>Amor para Vivaldi.</i>	86
7.3	<i>Serpentina.</i>	88
7.4	Miguel Añorve, Raquel Vázquez y Federico Castro.	90
7.5	Guillermina Bravo.	93
7.6	Federico Castro.	94
7.7	Guillermina Bravo.	95
7.8	<i>El tronco de la danza.</i>	96
8.1	Federico Castro.	97
8.2	<i>Dúo del Absurdo.</i>	98
8.3	Federico Castro y Rossana Filomarino.	99
8.4	Federico Castro en <i>Serpentina.</i>	100

Figura		Página
8.5	Federico Castro.	101
8.6	<i>Estampas de la Revolución, Rescoldo.</i>	103
8.7	Federico Castro.	105
8.8	<i>Interacción y recomienzo.</i>	105
8.9	<i>Juego de pelota.</i>	106
8.10	<i>Juego de pelota.</i>	107
8.11	Boleto a beneficio del Ballet Nacional.	109
8.12	Federico Castro y Claudia Cárdenas.	110
8.13	<i>La vida genera danza.</i>	110
8.14	Federico Castro maquillando a Miguel Añorve.	111
9.1	<i>El tronco de la danza.</i>	112
9.2	<i>Triásico.</i>	113
9.3	<i>Variaciones barrocas.</i>	114

Figura		Página
9.4	<i>Sensaciones lúdicas.</i>	114
9.5	<i>Sensaciones lúdicas.</i>	115
9.6	<i>La vida genera danza. (Los constructores).</i>	115
9.7	<i>Complementarios.</i>	116
9.8	<i>Cinco por cinco.</i>	116
9.9	<i>Metamorfosis.</i>	117
9.10	<i>Metamorfosis.</i>	117
9.11	<i>La vida genera danza. (Los constructores).</i>	119
9.12	<i>La vida genera danza. (Los constructores).</i>	119
9.13	<i>Equilibrio y desequilibrio.</i>	120
9.14	<i>Equilibrio y desequilibrio.</i>	120
9.15	<i>Mitos y narraciones.</i>	121
9.16	<i>Escape.</i>	121
9.17	<i>Reflejos de un narciso.</i>	122
9.18	<i>La dualidad.</i>	122

Figura		Página
9.19	<i>Acuarimantima.</i>	124
9.20	<i>Acuarimantima.</i>	124
9.21	<i>Trifásico.</i>	125
9.22	<i>Cuatro presencias.</i>	126
9.23	<i>Desencadenamiento</i>	127
9.24	<i>El tronco de la danza.</i>	127
9.25	<i>El tronco de la danza.</i>	128

I. INTRODUCCIÓN

La danza es la madre de las artes. La música y la poesía existen en el tiempo; la pintura y la escultura en el espacio. Pero la danza vive en el tiempo y el espacio. El creador y lo creado, el artista y su obra, siguen siendo en ella una cosa única e idéntica. Curt Sachs.

La cultura de nuestro país es rica y completa en cuanto a las artes plásticas y escénicas, sin embargo, la difusión de la danza contemporánea todavía no alcanza los niveles de las demás artes, por lo que es primordial el fomento y difusión de los eventos de danza, así como, la elaboración de documentos gráficos que, difundan la vida y obra de los hombres y mujeres que han hecho la historia de la danza en México, uno de ellos es Federico Castro, coreógrafo contemporáneo activo en el mundo de la danza de nuestro país. Uno de los hombres de la danza, que surgieron en la segunda mitad del siglo XX y que han dedicado su vida a una de las expresiones artísticas más incomprendidas de la historia del arte: La danza contemporánea.

Para hablar de Federico Castro y la danza en México, hay que empezar por hablar de la danza en sí, como un campo del arte en el que críticos e historiadores de arte de nuestro país apenas han empezado a incursionar.

Uno de los problemas a los que se enfrenta la historia de la danza de México y el mundo es el carácter efímero de la misma, por lo que la reconstrucción de su historia se hace difícil. Esta dificultad casi se logra vencer gracias a la aparición del cine y el video, recursos técnicos que permiten tener un archivo visual y sonoro de presentaciones dancísticas y coreografías desde principios del siglo XX. Aunque no se compara la percepción sensitiva de una grabación a la percepción que el espectador tiene en vivo de un evento de danza ya que en la grabación el espectador recibe lo que el ojo de la lente seleccionó para él.

La danza es ciertamente, tan antigua como el hombre y su deseo de expresarse, afligirse o celebrar a través del instrumento más inmediato: su cuerpo. Básicamente la danza es movimiento rítmico. "La danza -que no es más que el ritmo percibido visualmente-, nació de la observación instintiva del ritmo como elemento fundamental que domina el movimiento universal". (Mompradé-Gutiérrez, 1976:15). El hombre primitivo rodeado del ritmo de la naturaleza e inmerso en ella, busca el sentido rítmico en sus movimientos corporales creando así la danza.

Cada una de las grandes civilizaciones ha producido sus propias danzas. Las más complejas son las asiáticas, ya que continuaron relacionadas directamente con la religión. La danza hindú por ejemplo, lleva más de 2,000 años practicándose sin cambios hasta la fecha y aún conserva raíces profundas en la vida cotidiana de la India. Los artistas de la danza imitan los movimientos, emociones y expresiones de los dioses, utilizando para ello todo el cuerpo incluido el rostro dividido en partes: orejas, nariz, ojos, cejas y boca.

De igual forma, la danza es parte importante del teatro japonés y la ópera china, manifestaciones del arte en las que realmente no existe una división entre danza y actuación. También para los antiguos egipcios la danza estaba relacionada con rituales religiosos y los griegos la veían como el orden formal entre el cuerpo y el espíritu. Los coros griegos era acompañados por danzas que transcurrían a la par de la tragedia y que fueron adoptadas por los romanos. Más adelante, los primeros cristianos suprimieron los ritos griegos y romanos, aunque la Iglesia adoptó algunas danzas paganas que no pudo erradicar de la costumbre popular. "En el teatro medieval la danza de los ángeles... tenía que diferenciarse de la de los diablos en el infierno." (Ramos, 1991:163). De la iglesia pasó al atrio y de ahí a las plazas públicas y a los escenarios. Cuando la sociedad alcanzó un punto en el que la clase privilegiada podía no sólo practicar el baile, sino tener tiempo para deleitarse con él; nace el ballet. Para el siglo XVII en Francia el ballet había alcanzado su forma integral, con estructura y estilos determinados.

El ballet se popularizó y llegó a México a finales del siglo XVIII, su principal influencia era italiana; sin embargo para la primera mitad del siglo XIX, se estableció y prevaleció el ballet francés. Para entonces “Un gran número de actores, cantantes y bailarines llegaba de Europa, casi siempre vía la Habana. A diferencia de la ópera y el arte dramático, el ballet se distinguió desde el último cuarto del siglo XVIII por la existencia de una escuela que produjo varias generaciones de bailarines mexicanos.” (Ramos, 1991:168). A finales del siglo XIX, el ballet evolucionó en todo el mundo a formas técnicamente más virtuosas según un ideal de pureza, que en ocasiones iba en detrimento del contenido artístico de las coreografías. El gran bailarín de ballet, ya no sería el intérprete de una emoción interior como podrían ser el músico o el actor, sino un gran virtuoso de una técnica altamente depurada y etérea.

De manera simultánea en busca de un cambio, surgen una serie de bailarinas que investigan el retorno a lo natural, a la expresión interna de las emociones a través de la danza. Destaca aquí Isadora Duncan, quien pretende ser árbol, ola o una nube e identificarse con los ritmos de la naturaleza. Están también Mary Wigman, Ruth St Denis y por supuesto Martha Graham, quien es la creadora de la técnica que lleva su nombre.

La danza moderna llegó a México en 1939 a través de dos coreógrafas norteamericanas: Waldeen Falkenstein; de la escuela alemana, y Anna Sokolow; de la escuela estadounidense. A partir de ese momento la danza en México se transformó en cuanto a técnica, forma y concepción creativa. Gracias a la influencia americana, llega a México la técnica Graham, que a lo largo de los años ha prevalecido en nuestro país gracias a la presencia del Ballet Nacional de México, que dirigido por Guillermina Bravo se ha valido de esta técnica para el entrenamiento de sus bailarines a lo largo de más de 50 años; hombres y mujeres que han destacado en la danza contemporánea del país.

El presente trabajo surge de la necesidad de hablar de Federico Castro y recuperar su trayectoria como bailarín, maestro y coreógrafo mexicano, quien ha dedicado su vida a la danza contemporánea, realizando coreografías de todos los géneros entre las que destacan las de carácter geométrico-constructivista,

intimista y de narraciones fantásticas; en todas ellas ordena sus estructuras dinámicas de manera integral y coherente creando una impresión favorable en sus espectadores.

Federico Castro de carácter inquieto y travieso como un niño crea historias fantásticas que luego trabaja en armonía y comunicación constante con sus bailarines-interpretes. Conocedor de los procesos, que se dan de forma paralela en la creación coreográfica, traza sus diseños desde la experiencia que obtuvo como intérprete. Castro ha sido también maestro de coreografía por más de veinte años, por lo que, ha influido en numerosas generaciones de coreógrafos mexicanos. Su mayor aportación al lenguaje coreográfico de México es la creación de grandes estructuras humanas que trabajan de forma organizada para conseguir que gran parte de la coreografía transcurra en el tercer nivel espacial; es decir, en sus coreografías gran parte de la historia se desarrolla con los bailarines elevados en el aire, ya sea por su propio impulso (brincando) o sobre plataformas o sostenidos unos sobre otros, creando la imagen de que vuelan o flotan.

La danza que es considerada por muchos, la más efímera de las artes, es la profesión que Federico Castro eligió para expresar sus emociones, ideas y fantasías; en este trabajo se conjunta el total de sus coreografías y se habla de aquellas que modificaron a la danza en nuestro país.

II. REVISIÓN DE LITERATURA

El contenido de la tesis se presenta en el siguiente orden:

En primer lugar una *breve historia de la danza*, donde se desarrollan los aspectos de su evolución que son considerados como el origen de la danza moderna en México y por lo tanto, del trabajo creativo de Federico Castro. En el capítulo conformado, resultó fundamental la Historia universal de la danza (1944), de Curt Sachs que se citó a lo largo del contenido y que se considera como lectura fundamental para cualquier estudioso del fenómeno dancístico.

En lo referente al tema la danza de la *danza primitiva*, se revisó Los problemas del arte (1966); citando a Susan Langer y a Momprade Gutiérrez en su Historia general del arte mexicano (1976), también se analizaron las imágenes en El arte prehistórico y primitivo (1966), de Andreas Lommel. Al hablar de *la danza en Egipto* se hizo referencia, básicamente, a Ancien Egyptian Dances (2000), de Irena Lexová. Para desarrollar el tema referente a la historia de *la danza en Grecia*, se estudió nuevamente a Sachs y se revisó Mitología griega (1979), de Maria Mavromataki. Para los temas *a danza en Roma y en la edad media* se consultó el texto de Sachs ya mencionado. El apartado de *la danza en la Biblia*, es resultado de una revisión selectiva de los textos bíblicos. La sección de *la danza en el renacimiento* es nuevamente un análisis de la Historia universal de la danza de Sachs, pero también de los libros de Rameau, Noverre y Arbeau (1981). Como base para desarrollar el tema del ballet, se estudió Historia de la danza (1989), de Pontanari además de que se utilizaron textos y documentos de consulta, producto del estudio de la carrera de danza en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Con respecto al *ballet en México* se citó a Dallal en La danza contra la muerte (1993) además de revisar a Ramos en La danza en México durante la época colonial (1990).

En segundo lugar se escribió un capítulo dedicado a *la danza moderna* y se estableció como criterio referirse solamente a los acontecimientos que influyeron en la danza en México y que se relacionaron como antecedentes de la trayectoria de Federico Castro. Se consultaron textos y documentos personales y se citó a Sánchez (2003), en lo referente a Isadora Duncan. Dood (1980) y la misma Graham (1991), se citaron para conformar el texto referente a Martha Graham.

En tercer lugar se desarrolló la historia de *la danza moderna en México* y básicamente se trabajó con los libros Danza y poder (1995) y Frutos de Mujer (2001), de Tortajada. De este capítulo se desprende un cuadro que enlista cronológicamente, tomando en cuenta su fundación, a las compañías de danza moderna que dieron origen a las compañías de danza contemporánea que hoy trabajan, ya sea de manera independiente o subsidiada en nuestro país y por esto se realizó también un cuadro de las compañías actuales que se relacionan con su origen inmediato.

En seguida se presenta una breve reseña del *Ballet Nacional de México*, donde se citan a Carballido (1957), a Delgado (1990) y a Dallal (1994), esta información se completó con varias entrevistas a Federico Castro y a Guillermina Bravo, realizadas entre octubre del 2002 y febrero del 2005. De este capítulo se desprende un cuadro que enlista en su totalidad la producción coreográfica de Guillermina Bravo.

En quinto lugar, se presenta un capítulo sobre Federico Castro, que comprende su biografía, su trayectoria como bailarín y su trayectoria como maestro. Este capítulo se escribió en su totalidad gracias a la información proporcionada por el mismo Federico Castro y a la investigación exhaustiva de los programas de mano del *Ballet Nacional de México*, consultadas en el Centro Nacional de Danza Contemporánea, entre noviembre del 2003 y marzo del 2005. De dicha investigación se desprendieron tres cuadros en los que se incluyen la trayectoria de Federico Castro como intérprete, su desarrollo como maestro y el listado cronológico de su producción coreográfica. Esta información podrá ser utilizada por otros investigadores y otros proyectos de investigación.

Finalmente se dedicó un capítulo al análisis personal de las coreografías, que, Federico Castro considera como trabajos completos que cumplieron en su tiempo, la función de reflejar su pensamiento creativo. Este capítulo permite determinar la aportación de Castro a la danza en México, tema central de la presente tesis.

III. METODOLOGÍA

Desde la perspectiva de una profesional de la danza, resulta inevitable relacionar lo aprendido en la práctica docente de la danza, con los conocimientos adquiridos en la Facultad de Bellas Artes al estudiar la maestría en Arte Moderno y Contemporáneo. De este modo se han complementado las bases para realizar el presente trabajo de consulta y referencia, que propone el trayecto que a lo largo de la historia de la danza se debe seguir para llegar al trabajo creativo de Federico Castro.

Para la organización de los temas tratados en el presente trabajo, se llevó a cabo una revisión de los materiales impresos, sobre el tema de la danza y su historia (sobre todo en México) y se determinó que no hay un material de estudio que tenga la característica de reflexión sobre el trabajo que Federico Castro ha realizado y su aportación al desarrollo de la danza en nuestro país. Sin embargo, existen materiales completos con respecto a la historia de la danza en general y al desarrollo de la danza en México, así como, sus contextos culturales, por lo que en este texto se incluye información de los materiales consultados con el propósito de que los investigadores interesados en el tema, conozcan los referentes con los que, en este trabajo, se ha vinculado a Federico Castro.

Con base en el conocimiento de la danza y la investigación coreográfica obtenido gracias a la experiencia laboral en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro y a lo largo de más de 10 años como coreógrafa, docente, e intérprete de danza contemporánea. Aplicando los conocimientos adquiridos en el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (INBA-SEP 1979-1984), en el Centro Nacional de Danza Contemporánea y en el Ballet Nacional de México (1990-1994); Se realizó un análisis de las coreografías que integran en su totalidad la producción artística de Federico Castro y se estudiaron sus referentes históricos para determinar el origen de sus procesos creativos.

El presente trabajo pretende servir como apoyo a docentes e investigadores de áreas afines a la danza en particular y al arte en general.

Planteamiento del problema

Se considera que el arte debe servir para vincular a la sociedad con su sentir interno a través de la identificación con el lenguaje utilizado por el artista. Para lograr transmitir su mensaje, el artista debe orientar al espectador hacia la reflexión, permitiendo la relación de forma directa con el desarrollo de las vanguardias que responden a un determinado momento y trascienden como referentes históricos del momento social de cualquier cultura.

Sin embargo, se sabe que no es fácil que la sociedad se acerque al arte, y es por esto que el arte ha tenido que llegar a la sociedad no sin el apoyo de los gobiernos en el poder, por lo que de alguna manera en numerosas ocasiones el arte se incorpora a la lógica del mercado desvirtuando a la danza de su valor esencial para poder subsistir. Aunado a esto se debe recordar que, de todas las ramas del arte, la danza ha tenido y tendrá que enfrentar su problemática de alcance social, ésta paradójicamente se debe principalmente a una de sus más valiosas características, la intangibilidad de su esencia. Por lo que los esfuerzos que se realicen a favor de su difusión nunca serán suficientes y tampoco serán fácilmente cuantificables.

Es así como surge la necesidad de crear documentos que relaten la trayectoria de aquellos artistas que decidieron dedicar su trabajo y dedicación al arte efímero por excelencia, la danza contemporánea.

Objetivos

Objetivo general:

Conocer la trayectoria de Federico Castro como coreógrafo, maestro y bailarín con el fin de comprender su aportación al desarrollo de la danza moderna y contemporánea en México.

Objetivos específicos:

1.- Conocer el origen de la danza moderna en México y la relación de Castro con este proceso.

2.- Sistematizar y compilar la trayectoria artística de Castro en el contexto de la danza moderna y contemporánea de nuestro país.

3.- Destacar y dar a conocer la relevancia del trabajo creativo de Castro como coreógrafo en el despliegue y desarrollo de la danza en México.

4.- Realizar un reconocimiento de la trayectoria de Federico Castro considerado, uno de los coreógrafos más importantes de nuestro país, y comprender las razones por las que se mantuvo durante 50 años incondicionalmente al lado de Guillermina Bravo, permaneciéndolo en cierta medida oculto tras su imponente personalidad.

IV. BREVE HISTORIA DE LA DANZA

A continuación se expondrá el proceso que la danza ha llevado desde su origen, para determinar la influencia que los hechos del pasado han tenido en el desarrollo de la danza contemporánea de México.

Si se piensa en la danza como un árbol; es fácil determinar que sus raíces más profundas constituyen lo que se conoce como danza prehistórica, nuestro recorrido inicia ahí; donde el pulso de sus latidos, invitó por primera vez al hombre a moverse rítmicamente. Al subir por el tronco, es necesario ser reflexivos y seleccionar solamente las partes que correspondan al desarrollo de la danza contemporánea en México, para llegar a la rama firme que representa Federico Castro; quien ofrece constantemente sus frutos, para deleite de los que se complacen en el movimiento armónico a través del tiempo y el espacio, recordando aquella primera pulsación humana.

El árbol de la danza es inmenso y se pueden escalar múltiples caminos para acceder a sus ramas; aunque no todas las combinaciones que se nos ofrecen concluyen en el surgimiento y la forma de esta disciplina en nuestro país, ni particularmente en el trabajo creativo que ha venido desempeñado en este ámbito Federico Castro. Los datos históricos que devienen hasta él, se tomarán como guía para realizar el recorrido, en el cual se deja fuera lo referente a la historia de la danza en la India, y en el Lejano y Medio Oriente, que si bien ejercen influencia en algunos coreógrafos mexicanos no constituyen en sí, ramas que estén relacionadas con la danza escénica que se desarrolló en el país. Por otra parte se ha dejado de lado a la danza folklórica mexicana y sus orígenes prehispánicos, para enfocarnos en las ramas de la danza que dieron lugar al surgimiento de las corrientes dancísticas contemporáneas que hoy se desarrollan en los escenarios nacionales.

Danza primitiva



4-1. *Mano humana y tres figuras. Wadi Sera Libia.*

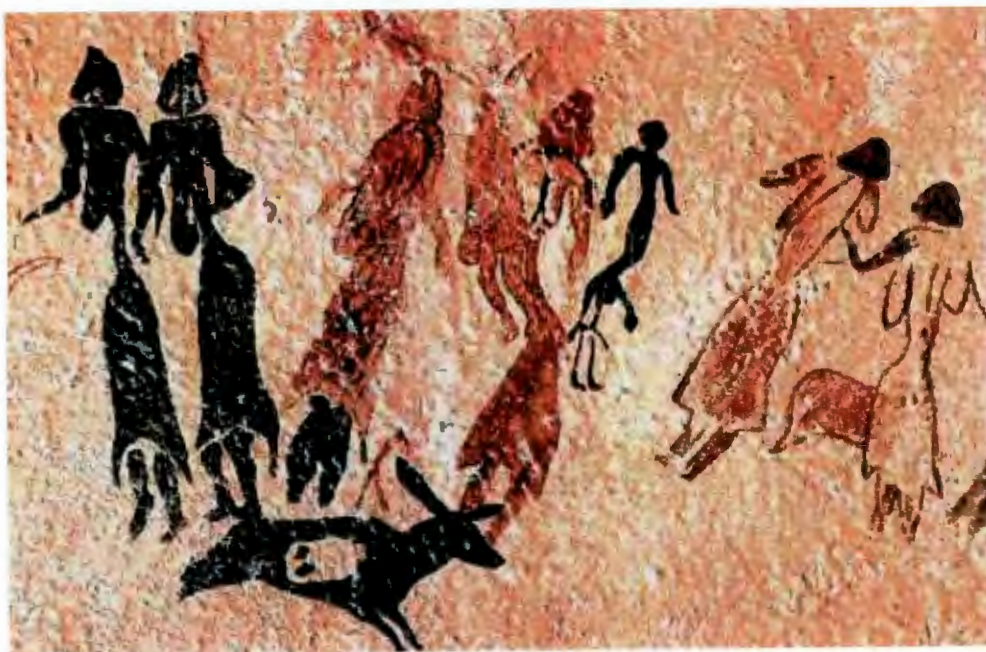


4.2. *Mano humana con puños. Región de Domboshawa.*

"El Motivo del contorno de las manos muestra la continuidad del arte rupestre de la cultura de los cazadores en su difusión desde las cavernas de Europa occidental. Figuras de Bailarines y de un cazador fueron realizadas posteriormente sobre las dos manos aplicadas." (Lommel, 1966: 147).

La historia de la danza se remonta a la prehistoria misma, hay quienes afirman como Susanne Langer que la danza fue la primera manifestación artística del hombre.

"En la aurora de la civilización, la danza había alcanzado un grado de perfección con el que no podía competir ninguna otra de las ciencias o las artes. Sociedades reducidas a una vida salvaje, a una escultura primitiva, a una arquitectura rudimentaria, y exentas aún de poesía, ofrecen muy frecuentemente al atónito etnólogo una tradición muy desarrollada de danzas complejas y hermosas. Aparte de la danza, su música no tiene ninguna importancia; en la danza es donde adquiere sentido. Su culto es danza. Y son tribus de bailarines." (Langer, 1966: 20).



4.3. Fresco de Cogull, en Llerida España. Perteneciente al Mesolítico. Representa a nueve mujeres y un hombre en una danza ritual.

En su origen la danza refleja el deseo del hombre primitivo de comunicarse a través del cuerpo. A partir de su vida instintiva y su espiritualidad demandaban la posibilidad de comunicarse. Imitaron los movimientos de los animales y la naturaleza tratando de reproducirlos y la danza se convirtió en un

importante factor, cultural, político y religioso. Los hombres primitivos desarrollaron danzas rituales para los eventos más significativos en su vida. “Los gestos imitativos fueron dando lugar a simbolismos en los que los pasos de danza no eran importantes sólo por ser bellos, sino porque significaban algo. Para que el encantamiento resultara tenían que repetirse en la misma forma.” (Mompradé-Gutiérrez, 1976:16). A este tipo de danzas, se les llama danzas de imitación.



4.4. *Pinturas parietales de Tassili*. Periodo Bovino. c.5.000-1200 a.C.

Además de las danzas de imitación estaban las danzas circulares a través de las cuales se maldecía a los espíritus o se les elogiaba, se curaba a los enfermos o se les protegía de la mala suerte. Este tipo de danza se realizaba en torno a un objeto o una persona al que se le atribuían poderes mágicos que, se pensaba, pasaban a los danzantes conforme evolucionaba la danza.

“Perdido su origen ritual las danzas circulares sobrevivieron largo tiempo. En el siglo XVIII invaden los salones europeos y todavía hoy las encontramos...”

(Mompradé-Gutiérrez, 1976:16), un ejemplo de éstas son las danzas de las festividades del templo de la Cruz en Querétaro.

En las islas del Pacífico del Sur, en África, en América Central y del Sur, todavía se ejecutan danzas primitivas y aunque han sufrido ineludibles modificaciones, nos pueden dar noción de la forma en que se realizaban hace miles de años. Por otro lado en Asia se han preservado de forma más pura las danzas primitivas ya que en esas culturas la danza se mantiene fusionada a la vida cotidiana.



4.5. *La Dama Blanca* de Aouanrhet. Periodo Bovino. c. 5.000-1200 a.C. Tassili-n-Ajjer, Argelia.

"Esta Vigorosa y rítmica representación de una sacerdotisa o diosa danzando, superpuesta a animados grupos de cazadores o combatientes, ilustra el interés de los primitivos pueblos cazadores por la figura humana, fundamentalmente en movimiento. La relación entre ese naturalismo antropomórfico y las creencias de fertilidad, aparece en el trépal estilizado que se encuentra en el casco con cuernos. En las danzas rituales de África Occidental de hoy se puede observar el mismo movimiento tembloroso y ondulante de los flecos en los brazos y las caderas. Se observan la escarificación realista sobre la piel y los objetos mágicos en las manos, al igual que en la figura de mas abajo." (Lommel, 1966:146).

La danza en Egipto



4.6. *Banquete de la fiesta del valle*. Pintura sobre yeso, (Detalle del registro interior). Tumba de Nebamon Cheikh Abd el Gurna, Tebas. Imperio Nuevo, XVIII dinastía. Londres, Museo Británico.

La danza era una parte esencial de la cultura en el antiguo Egipto puesto que todos los sectores sociales mantenían contacto con la danza y la música. Había grupos de danza que podían ser contratados para actuar en fiestas y banquetes en residencias y templos religiosos. Entre las bailarinas podíamos encontrar a las Gawhazee; o bailarinas de la calle (de menor condición social) y las Awalim o mujeres instruidas en diversas materias como música, danza, canto y poesía, que eran vendidas a los harenes y residencias para entretener a los señores. Como no se conocen las fechas precisas de esta práctica, la referencia se pierde en el antiguo Egipto por lo que no puede ser considerarla como documentada.

Los egipcios de buena cuna consideraban un privilegio de las clases bajas el hecho de bailar en público, y eran las Awalim las responsables de amenizar los banquetes. Según los últimos estudios sobre el antiguo Oriente Medio, cuanta mayor responsabilidad tenía una mujer, como ser cabeza de familia, menor posibilidad tenía de bailar, incluso en privado. En efecto, sólo podría bailar en ocasiones especiales, como en las fiestas nupciales de un hijo o hija. Egipto en este sentido es considerado por muchos bailarines orientales modernos como la cuna de la danza del vientre.



4.7. Tumba del escriba Nakht XVIII Dinastía 1580-1322 a.C



4.8. Sistro de Iba.

Existe muy poca información sobre las bailarinas de la calle, se sabe que estaban acostumbradas a llegar sin previo aviso y a realizar un circuito regular de actuaciones. Una leyenda interesante de la V dinastía, narra cómo el dios Ra se convierte en padre de trillizos. "La madre, Ruditdidit, era mujer de Rausir, sacerdote de Ra. Rausir no sabía que el padre de sus hijos era su adorado Ra. Cuando Ruditdidit comenzó a sentir los dolores del parto, Ra envió a cuatro diosas y al dios Khnumu para prestarle ayuda. Para llegar sin ser reconocidos las diosas se transformaron en bailarinas y músicos y el dios Khnumu asumió el papel de su señor. Cuando el grupo llegó se les informó que Ruditdidit estaba sufriendo los

dolores del parto, y ellos replicaron: -Dejadnos entrar, pues tenemos habilidades para asistirla-." (Bines, 1996: 48). La historia pone de manifiesto la posibilidad de que las bailarinas hacían las veces de comadronas.

La desnudez era común en la sociedad egipcia y se sabe que durante el Imperio Antiguo y Medio, las mujeres llevaban frecuentemente faldas cortas, bailaban con el pecho descubierto y llevaban cinturones a la cadera adornados con supuestas joyas. La henna que se consideraba tenía propiedades medicinales y mágicas era empleada para adornar uñas, manos y pies con dibujos. Las mujeres de los harenes eran conocidas como *las adornadas* y eran instruidas por maestros de danza y música como parte de su educación. Entre sus asignaturas estaba aprender a tocar alguno o varios instrumentos como el laúd, la lira, el arpa, y más importantes, el sistro, y el menits, que eran instrumentos religiosos. Los bailes de banquetes y harenes eran seguramente más refinados y sofisticados.



4.9. Ejemplo de Danza Acrobática, detalle de una vasija de la XVIII dinastía.

Las danzas acrobáticas fueron descritas en la siguiente carta por un joven de Siracusa que asistió a un banquete privado; cuando visitaba la ciudad de Menfis a finales del siglo IV a.C.:¹

"De repente desaparecieron y su lugar fue ocupado por un grupo de bailarines y bailarinas que saltaron en todas las direcciones. Congregados otra vez, uno de ellos escalaba sobre otro con increíble destreza, subiendo a los hombros y la cabeza del otro, formando pirámides, llegando al techo de la estancia, después descendían uno después de otro para realizar nuevos saltos y saltos

¹ Traducida por Irena Lexova de la versión alemana de Fritz Wedge.

mortales. Estando en constante movimiento, danzaban en sus manos, danzaban en parejas, uno girando su cabeza hacia abajo entre las piernas de su compañero, después elevándose mutuamente y volviendo a la postura original, y así cada uno de ellos va siendo elevado alternativamente y cayendo sobre el que les ha elevado." (Lexova, 2000:43).

Enseguida describe a un hombre y a una mujer bailando con castañuelas de madera:

"Ahora veo a un grupo de músicos, con varios instrumentos musicales en sus manos, entre los que reconozco harpas, laúdes, liras, flautas simples y dobles, tambores y cimbales. Estábamos constantemente envueltos por canciones que la audiencia aplaudía cordialmente. Después, dada la señal, la mitad de la sala es tomada por un hombre y una mujer bailarines, proveídos con castañuelas. Estas estaban compuestas de dos pequeñas piezas de madera de forma redonda y cóncava, situadas en las palmas que daban ritmo a la música en conjunto con los pasos de baile. Bailaban juntos o separados en figuras armoniosas, mezcladas con piruetas, acercándose y separándose uno del otro, el joven bailarín perseguía a su compañera con gestos de tiernos deseos, mientras que ella le rehuía constantemente, rotando y haciendo piruetas. Esta actuación estaba hecha de forma ligera y enérgica en posturas armoniosas, y me pareció un excelente entretenimiento." (Lexova, 2000:50)



4.10. Tumba del Escriba Nakht de la XVIII Dinastía, 1580-1322 a.C. Grupo de mujeres tocando la flauta, el laúd y el arpa en un banquete funerario.

Más adelante Lexova notó que un gran número de estas castañuelas había sido preservado en la colección del museo de Berlín, como mencionó Curt Sachs en su tratado alemán sobre los instrumentos musicales egipcios. Fueron descritas como de tamaño pequeño, de tal forma que podían asirse en una mano.

Eran instrumentos rítmicos que daban gran libertad de movimientos y las había de marfil, o hueso.

Otro interesante elemento empleado en la danza, era una caña o palo corto y curvo, esculpido con pequeñas cabezas de gacela. Lexova afirmó que estas cañas probablemente llevaban sonajeros al final de su estructura dada su popularidad. De hecho, las bailarinas egipcias modernas realizan una danza con bastón, manifestando una interesante conexión con la cultura egipcia antigua.

Los movimientos del cuerpo son descritos por Irena Lexova de la siguiente manera:

"Los movimientos del tronco deben ser clasificados desde el punto de vista técnico en inclinaciones, reclinaciones, inclinaciones laterales, cadera, cinturón, pecho, y hombros. Los bailarines pueden combinar estos movimientos y ejecutarlos con la columna tiesa u ondulante. Habiendo observado la forma de ejecución, encontramos varias velocidades: normal, retardada o rápida." (Lexova, 2000:54).

Del estudio de los murales de las tumbas, Lexova identifica el *drop* como uno de los pasos de baile fundamental egipcio. Una bailarina moderna lo llamaría paso de cadera hacia abajo, y es el contrario de un alto. Es cuando la cadera desciende hacia los pies.

En la danza egipcia los pies siempre estaban descalzos, con pasos basados en movimientos naturales, además de todo tipo de saltos y piruetas. Empleaban el andar simple, el andar vigoroso, el pataleo, la carrera, saltos cortos y saltos más grandes. Hacían giros de 180°. Las manos normalmente se movían suavemente, relajadas y abiertas, pero también existían movimientos en los que el puño se mantenía cerrado o las manos formaban figuras geométricas.

La civilización egipcia creció haciéndose más sofisticada a medida que iba entrando en contacto con otras culturas. Fenicia, Siria, Palestina, Nubia, Sudán y Etiopía, vertieron sus tradiciones y riqueza en un Egipto receptivo. Alrededor de 1500 a.C. los egipcios trajeron a las *bayaderas*, elegantes bailarinas de los templos hindúes.

Después del Imperio Nuevo hubo diversas invasiones: libaneses, sudaneses, asirios y persas; todos ellos de una u otra forma influenciaron a

Egipto, que en el siglo 30 a.C. pasó a ser una provincia romana. Marcial, un escritor romano de finales del siglo I d.C., menciona que bailarinas del Nilo fueron enviadas a Roma y la cultura egipcia fue exportada.

La danza en Grecia

El eslabón que une a Egipto con la antigua Grecia es Creta; isla con la que los egipcios realizaban intercambios comerciales y culturales. Los griegos la invadieron en el año 1450 a.C., reconocían la gran influencia que habían recibido de los cretenses a los cuales se les atribuía el origen de ciertas danzas. Su mitología describe como Rea, la esposa de Cronos, huyó a Creta para esconder ahí a su hijo más pequeño, el dios Zeus, entre los *curetes*², quienes bailaban ruidosa y frenéticamente alrededor del bebé, para evitar que Cronos lo escuchara llorar, ya que tenía el hábito de devorar a sus hijos. Esta danza en la que los danzantes golpeaban sus espadas contra sus escudos y gritaban con todas sus fuerzas, más tarde paso a ser parte del ritual de los *curetes*, y fue preservada a durante de los siglos.



4.11. Máscara de Dionisio siglo IV a.C. detalle de ánfora de Terracota. Londres museo Británico.

²κουρηταιζ (nueve demonios de la vegetación).

Si existe una figura clave en el nacimiento del teatro griego, es el dios Dionisio, hijo de la mortal Semele y de Zeus. Dionisio era el dios de la viña, del vino y del delirio místico; delicado eufemismo para expresar de una manera discreta los efectos de la embriaguez en la que incurrieran sus adoradoras y sus sacerdotisas ménades³, quienes iban de noche a las montañas donde, bajo los efectos del vino, celebraban orgías con danzas extáticas. Estas danzas incluían eventualmente, música y mitos que eran representados por actores y bailarines entrenados. A finales del siglo V a. C. dichas danzas comenzaron a formar parte de la escena social y política de la antigua Grecia.



4.12. *Ánfora decorada con Dionisio y dos Ménades*; c. 550-540 a. C Terracota Londres Museo Británico.

³ Ménades o Acantes.- Μαινάδες : Personificación de las fuerzas de la naturaleza, espíritus orgiásticos, seguidoras de Dionisio, poseídas por un frenesí incontrolado bailaban casi desnudas. Tienen un cierto poder sobre las fieras y se les ve acompañadas de panteras, serpientes, lobos, leones, etc. En un principio son solo Ménades las nodrizas de Dionisio, pero luego el número se incrementa a todas sus seguidoras. Se decía que podían despedazar a un hombre para después comerlo.

Los antiguos griegos celebraban fiestas al principio y al final de la siega, pidiendo a los dioses; concretamente a Dionisio que el campo fuera fértil. Una procesión de danzantes dionisiacos, que representaban a los *sátiros*⁴ paseaba por las avenidas de la Grecia antigua seguida por jóvenes ansiosos de alcanzar el éxtasis dionisiaco. En estas fiestas, un carro recorría las calles con la estatua de Dionisio sobre él, mientras los ciudadanos llevando disfraces danzaban y se embriagaban.



4.13. *Hombre danzando entre dos árboles* (detalle de un vaso); c. 560-530 a.C. París Louvre.

En honor a Dionisio, era sacrificado un carnero cuya sangre, fecundaba los campos. Durante el rito danzaban los *trasgos*,⁵ bailaban salmodiando algunos textos; que será el antecedente del coro. Mientras el carnero era sacrificado sobre un altar, los trasgos giraban alrededor de él con sus salmodias y sus danzas. Se trata del *ditirambo*, que se menciona desde la primera mitad del siglo VI y que debió llevarse a cabo en las afueras de los pueblos griegos durante las fiestas de la siega, en honor a Dionisio.

En cuanto al texto que salmodiaban los *trasgos*, lo cierto es que no lo conocemos. Probablemente tenía un estribillo que con el paso del tiempo y la evolución del *ditirambo*, desarrolló un elemento llamado *ritornello*, lanzado como un grito por el coro y respondido por el guía del coro: *exarconte* o *corifeo*,

⁴ Compañeros de Dionisio.

⁵ Bailarines representantes de los sátiros. Trasco significa macho cabrío en griego.

probablemente el primer actor pues ya se establece un diálogo entre coro y corifeo.

De los trasgos derivaría el término tragedia. Por su parte la comedia, derivó del término como que era otro tipo de alarido lanzado por los danzantes durante las fiestas dionisiacas. El ditirambo es un antecedente del teatro helénico, pues ya encontramos la característica fundamental del teatro; gente que mira y gente que actúa.



4.14. *Ménade orgiástica*, copia romana de un original de Calímaco del s V a. C. Mármol. Roma Museos Capitolinos.

El *ditirambo* es la representación simbólica de un sacrificio. En él se celebran la muerte y resurrección de Dionisio, divinidad que junto a Apolo constituye el eje religioso-musical de la antigua Grecia. Los antiguos ritos dionisiacos, precedentes al ditirambo, eran efectuados por mujeres llamadas Ménades (poseídas). Durante estos ritos eran sacrificados cabritos y hombres. La leyenda cuenta que Orfeo, hijo de Apolo, terminó sus días descuartizado por las Ménades.

La relevancia que la cultura griega dio a la danza es importante en su mitología casi todos los dioses tienen una relación con ella. Por ejemplo se dice que: "Hermes robó las vacas de Apolo y después, para expiar sus culpas, le regalo su lira, así, el dios bucólico se volvió dios de la música y nunca dejó de tocar la lira de Harmonía (esposa de Cadmo), de Hebe, de Afrodita y de las musas... Apolo engendró con Talía a los Coribanes que sobre pasan a todos los seres en el arte de la danza. Sin embargo, eran las nueve musas⁶ quienes seducían y encantaban con su danza cuando el dios tocaba su lira. Las nueve Musas que conceden a los poetas la memoria y la capacidad expresiva, protegían cada una un arte o género poético o literario distinto." (Mavromataki, 1997: 60).

Terpsícore una de las nueve musas simboliza la poesía ligera y la danza; también se le considera la madre de las sirenas que nacieron de un amorío que tuvo con el dios-río Aquello y de Himeneo, a quien procreo con Apolo. Terpsícore, se representa esbelta, vestida con una túnica sin mangas y una guirnalda entre los brazos, su atributo es la cítara.



4.15. *Representación de Siete de las nueve musas.* Terpsícore Cuarta de izquierda a derecha. Arte helenístico; s.IV a J.C. Relieve sobre piedra del friso de los Paleópolis, Samotracia. París Louvre.

⁶ Las nueve Musas son entidades femeninas de la mitología griega, cuya naturaleza justifica la expresión humana a través del arte. Hijas del dios Zeus, y de la diosa de la memoria Mnemosine. Dueñas de la memoria del conocimiento universal, dieron su nombre a los museos. Aunque se las consideraba como vírgenes, algunas de ellas tuvieron hijos procreando tanto con dioses como con hombres. En un principio las musas eran tres, pero con el tiempo llegaron a ser nueve, cuyos nombres, revelados por ellas mismas a Hesíodo en su Teogonía, son: Calíope, Clío, Erato, Euterpe, Melpómene, Polimnia, Talía, Urania y Terpsícore.

La danza en Roma

Los romanos, al adoptar al Dionisio griego, modificaron su segundo nombre Bakchos (Bachus, en latín), y lo transformaron en Bacchus o Baco. Poco después, se introdujeron en Roma las *bacanales*, pero pronto se hicieron tan escandalosas, que el Senado tuvo que prohibirlas el año 186 a .C.



4.16. *El triunfo de Dionisos*; comienzos del s III d.C. Procedente de Susa. Susa, Tunicia, Museo.

En Roma en el momento en el que las ideas imperialistas crecían y se padecía de una pérdida de sensibilidad por los valores más espirituales de la vida, se encuentra una actitud ambivalente hacia la danza. La gente bailaba mucho en Roma, en las provincias del norte y en Sicilia; pero los amantes de la danza eran, sobre todo los extranjeros. Danzantes, mimos y actores, ya no tenían la honrosa posición que la mayoría de ellos había disfrutado durante la Edad de Oro de Grecia en el siglo V. Ahora eran, principalmente esclavos griegos propiedad de la nobleza, o danzantes del sur de Italia.

Sin embargo, la danza como ritual no había desaparecido en Roma, numerosas danzas circulares eran ejecutadas en ceremonias religiosas. Ares

asimilado en Roma como el dios Marte, era honrado por una hermandad de doce sacerdotes respetados, los *Salianos*⁷, quienes custodiaban los doce *escudos escotados* caídos del cielo y ejecutaban danzas guerreras. Marte fue considerado como el padre de Rómulo; el fundador que había llevado a Roma el imperio del mundo.

Las procesiones santas de los *Salianos* en marzo y en octubre eran las de más importancia en Roma. Los *Salianos*, pateaban como bataneros⁸, en series repetidas de tres golpes, que puede suponerse fueran anapéstios⁹. Del carácter de triple paso esta danza toma su nombre *Tipodium*. Como danza coral propiamente dicha, poseía un guía cuyos movimientos eran contestados por dos coros uno de hombres jóvenes, otro de hombres viejos, quienes al caminar en círculo, seguían el golpe rítmico de sus escudos, ejecutando una danza alrededor de la ciudad. Cantaban su propio acompañamiento, usaban armadura completa y espada y tenían la función de asegurar la protección de Marte.

En toda la península existieron sacerdotes danzantes que realizaban ceremonias relacionadas con los antiguos ritos de la fertilidad, la mayoría de los cuales aún los de los *Salianos*, terminaban en entretenimiento. Las fiestas de Roma antigua tuvieron su origen en la religión. Al igual que los demás pueblos de la antigüedad, los romanos no conocían en su propia sociedad, la diferencia entre fiestas religiosas y profanas, ni la división de la sociedad en nexos personales, políticos y eclesiales. Tal división, llegó a ser una característica estructural importante de la sociedad, en la antigüedad tardía europea con la victoria del cristianismo y encontró una correspondencia clara en la coexistencia de fiestas eclesiásticas y profanas. Dos de las festividades populares más encendidas en Roma eran: *las Saturnales* y *la Fiesta del Triunfo* vinculada con la llegada de los generales romanos luego de sus campañas exitosas.

⁷ Salii Palatini. Danzarines saltantes que golpeaban fuertemente el piso con los pies

⁸ Trabajadores en la limpieza y apelmazamiento de la lana.

⁹ Que golpean hacia atrás.



4.17. Ángulo nordeste del gran ecos de la casa de los Vetti (Cuarto estilo) 62-68 d.C. Pompeya.

La fiesta pública en Roma consistía en uno o dos días consagrados a los dioses. Su punto central consistía en el sacrificio o en una danza ritual. Tales actos se realizaban en nombre de la comunidad política, que era al mismo tiempo comunidad de culto. Culto y sacrificio servían para mantener la paz con los dioses. Junto a la serie de fiestas que debían su aparición al ritmo del trabajo agrícola, surgieron aquellas otras fiestas y juegos instituidos por algún motivo especial, como catástrofes naturales, victorias o derrotas militares. En este contexto tienen también su fundamento los orígenes de los *Triunfos* y las *Saturnales*.

Según el mito, Saturno fue expulsado del Olimpo por Zeus, recibiendo buena acogida en el Lacio¹⁰ hasta que fue proclamado rey. Entonces, propició un

10 Región del norte de Italia Lacio Antiguo Inicio: Año 2000 a.C Fin: Año 750 D.C. Era la región en la que habitaron los antiguos latinos. Así lo definen también los autores antiguos, *Latium vetus*, para distinguirlo tanto del Lacio añadido, *Latium adjectum*, como de las colonias de derecho latino que se fueron implantando en

gobierno de paz y prosperidad llamado *la edad de oro*, periodo en que los dioses convivían con los mortales. Del recuerdo de esta era, se establecieron las fiestas de las Saturnales, que fueron en Roma, celebración gozosa, pero a la vez nostálgica por aquel paraíso perdido.

Esta fiesta se celebraba del 17 al 25 de diciembre y durante los tres días subsiguientes tenía lugar el festejo por los nombramientos de los magistrados. Durante la fiesta cesaba el trabajo, los amigos acostumbraban intercambiar regalos y saludos; se liberaban esclavos que podían expresarse libremente, el señor actuaba como esclavo, el esclavo como señor, había borracheras y danzas incontrolables en las calles. El primer día se hacía un sacrificio a Saturno y el día 19 se dedicaba a su esposa Odis (Rea), diosa de la abundancia. Más tarde se incorporó a la Navidad mucho de lo que las Saturnales habían significado para el pueblo romano.

La fiesta del triunfo: El caudillo triunfante, después de haber concluido victoriosamente una guerra, entraba en marcha solemne con el botín, los prisioneros y su ejército, en el espacio amurallado de la ciudad, separado del hostil mundo exterior por una línea sagrada, el llamado *Pomerium*¹¹. El ejército atravesaba esta línea al pasar por la puerta del triunfo. Se trata de un acto ritual por el cual el ejército era purificado de las culpas de sangre y la maldición de la guerra. El desfile del ejército terminaba en el Capitolio, donde el caudillo victorioso ofrecía sacrificios. En aquel centro político-religioso de la comunidad, cumplía las promesas hechas al momento de partida; este objetivo explica por qué el triunfo sólo podía celebrarse tras una guerra concluida victoriosamente.

diversos lugares de Italia durante los primeros siglos de la historia de Roma. Los límites geográficos del Lacio Antiguo eran: los montes Lepinos, Prenestinos y Corniculanos por el Este, los montes de Terracina por el Sur, el mar por el Oeste y el Tíber por el Norte.

11 Línea fronteriza que separa a la ciudad en forma rectangular formada de piedras colocadas a intervalos regulares

Pero el triunfo no servía sólo para la purificación ritual del ejército y el cumplimiento sacramental y jurídico de las obligaciones contraídas con los dioses, sino también para proteger mágicamente de las amenazas de malos demonios al vencedor en su regreso.

La aceptación de la danza por parte de los poderes públicos fue decayendo, hasta el año 200 a.C. la danza formó parte de las procesiones los festivales y las celebraciones romanas. Sin embargo, a partir del 150 a.C. todas las escuelas de baile cerraron sus puertas, porque la nobleza romana consideró que la danza era una actividad sospechosa e incluso peligrosa. De todos modos, la fuerza del movimiento no se detuvo y bajo el mandato del emperador Augusto (63 a.C.-14 d.C.) surgió una forma de danza conocida actualmente como pantomima ó mímica en la que la comunicación se establece sin palabras, a través de estilizados gestos y movimientos, y se convirtió en un lenguaje no verbal en la multicultural Roma. La cristianización del Imperio Romano introdujo una nueva era en la que el cuerpo, la sexualidad y la danza resultaron unidas y fueron objeto de controversia y conflictos.

La danza en la Biblia

El hombre bíblico no es muy diferente del hombre primitivo, sus movimientos provienen del gozo o de la tristeza, que deben haber sido las motivaciones de la danza convulsiva a la que el Éxodo se refiere cuando Moisés llega al campamento y ve a su pueblo danzando alrededor del becerro de oro. Moisés tomó el becerro que habían hecho y lo arrojó en el fuego, lo hizo porque estaba en contra del ídolo de oro, no porque estuviera en contra de la manera en que había sido adorado.

Los elementos idolátricos o barbáricos fueron eliminados gradualmente, pero no cristalizó ningún patrón de danza. Parece que el énfasis fue puesto en la danza circular, por su contexto sagrado, aunque también se tiene noticia de danza en líneas; en el Éxodo, después de cruzar el mar rojo "María la profetisa, hermana

de Aron, tomó en sus manos un tímpano, y todas las mujeres seguían en pos de ella también con tímpanos y danzando". (Éxodo, **15:20**).

Las danzas religiosas consistían mayormente en procesiones lentas por las calles de la ciudad o alrededor del altar. Casi siempre, eran celebradas por los sacerdotes, pero algunas veces ciudadanos de ambos sexos y distinta posición social, sin ninguna distinción en la importancia de su nombre o grado de dignidad, tomaban parte en estas exhibiciones.¹²

El ejemplo más sobresaliente de un danzarín principal seguido y, probablemente imitado por otros, es el del rey David. En la procesión en la que se traslada el Arca "David danzaba con toda su fuerza delante de Yahvé y vestía un efod de lino. Así subieron David y toda la casa de Israel entre gritos de júbilo y sonar de trompetas. Cuando el arca de Yahvé, llegó a la ciudad de David, Micol, hija de Saúl, miró por la ventana; y al ver al rey David saltando y danzando delante de Yahvé, le menospreció en su corazón... Cuando se volvió David a la suya para bendecirla, Micol la hija de Saúl, le salió al encuentro, diciendo: ¡Qué gloria hoy para el rey de Israel haberse desnudado a los ojos de las siervas de sus siervos como se desnuda un juglar! -David respondió a Micol- Delante de Yahvé, que con preferencia a tu padre y a toda tu casa me eligió para hacerme jefe de su pueblo, de Israel, danzaré yo..." (2ª Samuel, **6:14–16, 20-21**).

¹² Livio, I, XX, Quinilino, I,II, 18; Macrobo, Sat. Li, 10.



4.18. *El rey David y Músicos*; miniatura Salterio de la Biblia de Cotton, s. VI. Londres Museo Británico.

Durante la danza, David pudo haberse despojado y debió haber danzado cubierto solamente por el efod de lino. Micol le reprochó el hecho de estar descubierto y no el de bailar. Su frenética danza era expresión de gozo religioso. La danza era parte de la vida del hombre bíblico.

La danza tiene un sitio dentro de las profecías, los profetas hebreos y cristianos danzaban al estar en comunión con Dios. Danzaban antes de transmitir la palabra de Dios al pueblo, ya que el simbolismo del movimiento tenía un poder mayor que las palabras. Los profetas recorrieron un largo camino desde el misticismo del hombre primitivo hasta crear una concepción más elevada de su relación con Dios, en la cual la danza tenía un papel importante.



4.19. *David danzante*, pintura mural; primer cuarto del s XII. Cripta de la iglesia de Saint- Nicolas. Tavant (Indre-et-Loire, Turena), Francia.

La danza también se menciona en la historia de la hija de Jefté cuando ella llega para encontrarse con su padre después de la última victoria (Jueces, 11:34), y en la de los habitantes de las ciudades en el camino de las tropas comandadas por Holophernes (Judith, 3:10). El baile, como arte, era utilizado para varios propósitos, primordialmente para elevar la belleza de las ceremonias religiosas.

No obstante, no todas las danzas religiosas eran bailadas según lo expuesto anteriormente. En Roma, en la *salii*, se bailaba cargando los escudos sagrados por las calles, saltando y brincando. La Biblia describe también cómo lo hacían los sacerdotes de Baal alrededor del altar (3ª de Reyes, 18:26), lo que demuestra que, las danzas sagradas eran muy importantes en el culto religioso.

En Egipto, incluso institutos femeninos de canto eran relacionados con ciertos santuarios. Esta danza también era un acompañamiento al culto de Yahvé, probablemente (Jueces, 21:21), de los tiempos antiguos. Los textos siguientes nos

indican que en el segundo templo, personas encargadas de bailar y cantar en honor a dios, formaron coros similares a los de los ritos paganos.

Las danzas de guerra, tan comunes en muchos pueblos e introducidas para engrandecer los ritos de las festividades públicas entre los griegos y romanos, no han dejado rastro alguno entre los hebreos y sus vecinos, sin embargo no son desconocidos para los habitantes modernos de Palestina y Arabia.

Las danzas miméticas eran tan poco conocidas en el este como las de carácter militar. Consistían en movimientos expresivos de ciertas partes del cuerpo, como los brazos, las manos y el torso, ejecutados al compás del acompañamiento musical, tales movimientos que mencionaban o representaban vívidamente eventos históricos o mitológicos y actos de pasión de personajes muy bien conocidos. ¿Qué tanto fueron apreciados por los Romanos?, lo conoceremos por varios pasajes de escritores latinos como Macrobio, Suetonio, Calígula, Nerón, Tito, y Ovidio. Era un baile escénico a favor de Roma y Grecia. Sus movimientos armónicos trataban de mostrar la flexibilidad, fortaleza, agilidad y gracia del cuerpo humano. Tales exhibiciones, eran usualmente realizadas para el deleite de los invitados, en grandes banquetes, exhibidos por bailarines profesionales contratados por la festividad.

Las mujeres bailarinas —también había hombres bailarines— fueron las preferidas. Generalmente, eran personas dotadas de una gran belleza y sin prejuicios morales, sus presentaciones eran cobradas en base a su belleza y no les importaba ser poco modestas. Esta clase de personas, eran comunes en Grecia e Italia. El autor del Eclesiástico relata que el rey Salomón contrato para su propio deleite a hombres y mujeres cantantes, dice también, que los bailarines para canto y para baile eran los mismos. De cualquier manera, el desempeño de la hija de Herodias, Salomé, registrado en Mateo.14:6, y el placer que produjo en Herodes y sus huéspedes, demuestran cómo la corrupción griega y romana dominaba entre las clases más altas de Palestina, en la época de Cristo.



4.20. *Los efectos del buen gobierno en la ciudad* (fragmento). Pintura al fresco por Ambrosio Lorenzetti; c. 1337-1339. Siena, palacio comunal.

Aunque quizás menos común y ciertamente menos elaborado que en estos tiempos, el bailar social parece haber sido una diversión agradable en épocas antiguas, por lo menos entre los judíos. Lo entendido a la luz del libro de los Jueces, **21:21**, además de narraciones como las de Isaías, **16:10** y Jeremías, **25:30**, indican que la estación de la vendimia, era celebrada por el público con danzas. Incluso, todas las personas sin importar la jerarquía se permitían bailar y esa práctica era socialmente aceptada, en las bodas y en la *Fiesta del Tabernáculo*.

Desde el punto de vista moral, el bailar religioso y militar nunca se ha encontrado con críticas. Al contrario, las demostraciones miméticas, sobre todo las que representan historias de amor y temas mitológicos, se consideraban ofensivas a la modestia, e incluso los emperadores paganos, las juzgaban y quisieron suprimirlas de Italia en varias ocasiones. Según la ley romana, los bailarines escénicos eran infames. En contra de sus funciones los padres de la iglesia levantaron una voz fuerte. Los Decrétales fueron lejos, prohibiendo al clérigo

atender a cualquier exposición mímica o histriónica, condenándolo a perder todos sus privilegios si tomaba parte en ella se decretó que todas las personas profesionales contratadas para bailes, mímicas o demostraciones histriónicas, incurrieran en irregularidad y de tal modo que debían ser excluidos por siempre del estado administrativo. También se les prohibió a los clérigos aparecer en cualquier lugar público, en donde se realizaran estos bailes.

La danza ha permanecido vigente en todas las culturas a través del tiempo; ni la amenaza de un castigo pudo suprimir la necesidad de buscar la liberación por medio del movimiento corporal. No obstante a la oposición de la iglesia post-constantina hacia la danza (por considerarla pagana), esta tuvo un significado sagrado para los primeros cristianos.

Algunas de sus formas han sido introducidas, en varias ocasiones, dentro de la alabanza católica; pero la Iglesia ha puesto dos condiciones: Primera, ya que el cuerpo es un reflejo del alma; la danza tiene que expresar sentimientos de fe y adoración para poder ser una plegaria. Segunda, la danza tiene que estar bajo la supervisión de una autoridad competente de la Iglesia.



4.21. *Los efectos del buen gobierno en la ciudad* (fragmento). Pintura al fresco por Ambrosio Lorenzetti; c. 1337-1339. Siena, palacio comunal.

La danza en la Edad Media

La actitud de la Iglesia Cristiana hacia la danza, a partir del siglo IV y durante toda la Edad Media fue ambivalente. Por un lado, encontramos el rechazo a la danza como catalizadora de la permisividad sexual, lascivia y de éxtasis por líderes de la Iglesia como S. Agustín (354-430), cuya influencia continuó durante toda la Edad Media. Por otro lado, antiguos religiosos de la Iglesia intentaron incorporar las danzas propias de las tribus del norte; Celtas, Anglosajones y Galos, a los cultos cristianos. Las danzas de celebración estacional fueron a menudo incorporadas a las fiestas cristianas que coincidían con antiguos ritos del fin de invierno y con la celebración de la fertilidad a la llegada de la primavera. A principios del siglo IX Carlomagno prohibió la danza, pero el mandato no fue respetado. La danza continuó como parte de los ritos religiosos de los pueblos europeos aunque estos se ocultaron bajo nuevos nombres y propósitos.



4.22. *Danza Macabra*. Xilografía del siglo XV autor desconocido.

En los momentos de la expansión del Cristianismo, el pueblo, diezmado por las pestes y perseguido por las guerras, afirmó su fe y su amor por la vida a través de la danza, tomándola como una forma de enfrentar el movimiento humano a la pasividad de la muerte en las ceremonias fúnebres.

La danza aún siguió presente en el culto. Mientras tanto, los ritos paganos fueron infiltrándose en las ceremonias, en el énfasis de la distinción entre el bien y el mal, entre el espíritu y la carne, mediante parodias. Sin embargo, la Iglesia que al principio justificó la presencia de la danza con la idea de que había sido integrada para fines rituales y servicios divinos; hizo que la danza fuese apartada del culto por el hecho de utilizar al cuerpo como medio de expresión.

La consumación de la unión entre los vivos y los muertos a través de la danza, es una idea característica de todas las civilizaciones cuya religión se ha originado en el culto a los antepasados, por otro lado, la idea de la danza como la forma de movimiento peculiar de los muertos, se origina en la concepción más universal, que supone que todo movimiento superior al mundo y todo movimiento

del otro mundo, no es sino danza. Las estrellas, los dioses y los espíritus, todos danzan.

"Se conocen versiones de que en los siglos XI y XII, con motivo de la muerte de alguna persona o de los festivales cristianos, hombres y mujeres comenzaban súbita e irresistiblemente a danzar y cantar en el atrio de la iglesia, perturbando la ejecución del servicio y negándose a la calma a pesar de la amonestación del sacerdote, en consecuencia cayó sobre ellos una maldición que los obligó a bailar durante todo el año, hasta que un arzobispo les levanto la pena." (Sachs, 1945:263).

Un ejemplo de las danzas de la Edad Media, son Las danzas de la muerte; nacidas como danzas secretas y extáticas durante los siglos XI y XII fueron propiciadas por la prohibición de la iglesia y la aparición de la peste negra, conocidas también como danzas Macabras. Al respecto, un escritor del siglo XII, Giraldus Cambresis, relata en su *Intinerarium Cambiae*:

"Ya en el cementerio, ya en la danza que se realiza alrededor del camposanto se ven hombres o mujeres que cantan, caen repentinamente al suelo, como en trance, saltan luego como presa del frenesí, y remedan con manos y pies, ante, el pueblo, toda labor ejecutada ilegalmente en los días de fiesta; puede verse que un hombre pone la mano sobre el arado, y que otros hacen como si aguijaran a los bueyes, acompañando la tarea con las rudas interjecciones del trabajo campesino; un hombre imita el oficio de zapatero; otro, el de curtidor, o bien podéis observar a una niña con una rueca, que saca el hilo, y lo envuelve en el huso; otra caminando dispone de hebras para el tejido; otra, como si estuviera tirando la lanzadera y que parece tejer. Al ser conducidos a la iglesia y llevados al altar con sus ablaciones, os asombrareis de verlos súbitamente despiertos y recobrados." (Sachs, 1945:264)

En el valle del Rhin, Alemania, encontramos otro ejemplo de danza medieval, en este caso son las danzas relacionadas con el Ergotismo¹³. En estas danzas, gente de todos los estratos sociales bailaba con el propósito de evitar la plaga que los médicos conocían como *Chorea major* y que el pueblo denominaba: *baile de San Vito*.

"Una extraña manía ha empezado a cundir entre el pueblo, y muchas personas enloquecidas se echaron a bailar; haciéndolo a toda hora sin interrupción de día y de noche hasta que cayeron sin sentido y muchos otros murieron." (Crónica Estraburguense 1518. Sachs, 1945:265).

¹³ Intoxicación causada por comer centeno infectado de comezuelo.

Esta danza se extendió desde a Italia en los siglos XIV y XV y ha sido descrita como un baile a base de saltos en el que se grita y convulsiona con furia para arrojar la enfermedad del cuerpo. Los danzantes alcanzaban el éxtasis debido al constante movimiento. Algunos se arrojaban al suelo, otros perdían el sentido y caían por tierra. Las fechas de estas *danzas convulsionarias* mantienen una incierta cercanía con las danzas de la muerte.

En Italia apareció al mismo tiempo y duró hasta el siglo XVIII otra forma de manía dancística: el *tarantismo*. Esta enfermedad se cree causada por la picadura de la araña de *Apulia*¹⁴ conocida con el nombre de *Lycosa tarántula*. El sopor consiguiente a la picadura sólo podía aliviarse con saltos que constituían el baile denominado *tarantela*.¹⁵ Durante la Edad Media, la danza constituyó un medio de trascendencia que reflejaba los miedos y temores de la época, ya estaba presente como actividad recreativa -pero no técnica-, entre los integrantes de la nobleza cortesana y del pueblo. Era también un recurso que tenían los artistas, de exhibirse en las plazas públicas, en forma no organizada.



4.23. *Danza Macabra*. Fresco del Cementerio de los santos Inocentes de París realizado entre 1424 y 1425 de autor anónimo, el original fue destruido en 1669 durante el reinado de Luís XIV. Los grabados, realizados a partir de los frescos originales, provienen de la edición de *La Danza Macabra* de Guyot Marchant publicada en 1485 (cuyo original se encuentra en la biblioteca de Grenoble).

¹⁴ Región de Italia meridional que comprende las provincias de Bari, Brindisi, Foggia, Lecce y Tarento.

¹⁵ Tanto el baile como la araña tomaron su nombre de la ciudad de Tarento.

La danza en el Renacimiento



4.24. *La primavera* de Botticelli; 1480-1481, Florencia Uffizi.

El Renacimiento fue un periodo de tiempo durante el cual se dieron varias transformaciones. Europa estaba viviendo la crisis de un paradigma que se derrumbaba pero no era sustituido aún por otro (el cristianismo). A su vez, la ciencia se revolucionó desde mediados del siglo XV, hasta mediados del siglo XVII, periodo denominado como *la era de la razón*. La ciencia sería la nueva filosofía, el neoplatonismo se fundamentará en las matemáticas y la línea aristotélica se basaría en la experimentación y la observación. Los científicos de ese período trataban de explicar el universo a partir de la idea del círculo como el cuerpo geométrico perfecto. El sistema astronómico geocéntrico, de Claudio Tolomeo, expuesto en el famoso *Almagesto*, consideraba a la tierra como el centro del universo rodeada de otros cuerpos geométricos que se movían en círculos concéntricos a su alrededor, esta idea originada en el siglo II se mantuvo hasta cuando Nicolás Copérnico, expuso su concepción heliostática del sistema solar, en la que, los planetas giran en torno a un punto del espacio próximo al sol.

Todo esto sucede, no sin la oposición de la iglesia, que se niega a aceptar un universo diferente del conocido hasta entonces, lo que pondrá en entredicho todas las verdades teológicas sobre el origen y la razón de la existencia humana en la tierra, lo que avivará con el tiempo, el distanciamiento inevitable de la ciencia con la Iglesia e incluso con la religión.



4.25. *Cantoria* Donatello; 1433-1439. Florencia, Museo de la Catedral.

Estos cambios vertiginosos transformaron por completo la idea que el hombre tenía de sí mismo y la incertidumbre que se vivió sobre el verdadero origen del universo, obligó al hombre a observar de forma científica los fenómenos de la naturaleza y de la razón.

Surge la necesidad de conocerse a sí mismo tanto anatómicamente, como psicológicamente, cosa que revolucionará, a su vez los sistemas de enseñanza. Los hombres, que si bien todavía se consideraban de origen divino por estar hechos a imagen y semejanza de Dios, se volvieron más terrenos y observaron su cuerpo y su mente como producto de una naturaleza todavía inexplicable. Los pensadores del Renacimiento transitaron en la búsqueda por recuperar la dignidad del trabajo físico.

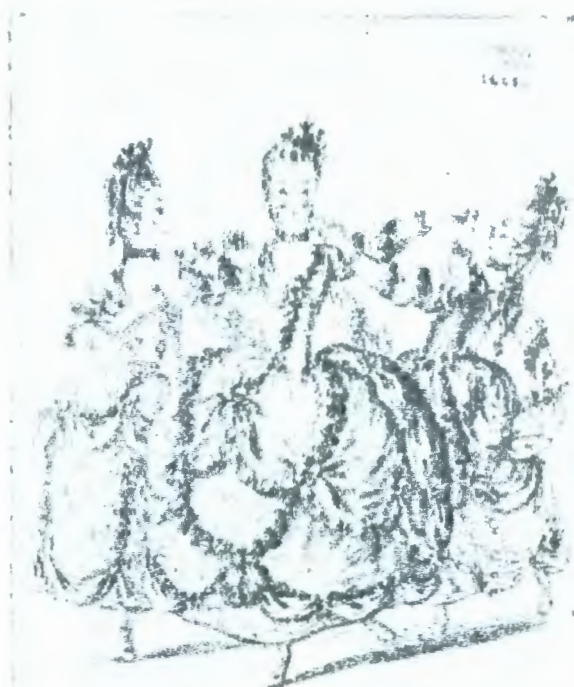
El Renacimiento, con una nueva visión del hombre, condujo también a una nueva visión de la danza. Se destacará la definición de la danza en tres líneas: popular, de corte y la ejecutada en el ballet.



4.26. *Putti danzantes*. Donatello, 1428-1448. Detalle del púlpito exterior del Duomo. Prato, Italia.

Surgió el intercambio de haberes culturales coreográficos entre las clases populares y las clases altas, este hecho se debe a la aparición de maestros de danza que pertenecían a una pobre aristocracia. Los maestros de danza llegaron a tener gran influencia en la vida cortesana, fueron también jueces de la etiqueta y de la moda, por medio de ellos, la baja danza (deslizada) se va aligerando y alterna con formas de la alta danza campesina (baile de salto). Los maestros de danza se nutrieron de las danzas folklóricas campesinas de diferentes regiones y países, transformándolas en elaboradas creaciones; cada danza tenía sus propias figuras, pasos y diseños espaciales, diseñados con reglas inviolables.

La necesidad de contraste y equilibrio entre ritmos y formas dio nacimiento a la suite, en la que la música instrumental desplaza totalmente a la música vocal para realizar el acompañamiento de la danza. Algunos maestros coreógrafos como Doménico de Piacenza, firmaban sus danzas, de cuyas músicas eran además compositores. Es en ese periodo cuando se comienzan a escribir los primeros tratados de coreografía; Ambrosio da Pesaro publicó dos volúmenes, en el segundo de los cuales, se encuentra una muy detallada explicación de las fiestas y las mascaradas. Las danzas de mascaradas originadas en la Edad Media, fueron tomando durante los siglos XV y XVI, formas más espectaculares, transformándose finalmente en *triumfi* y *stravaganzas*. "En el tratado de Guglielmo Ebreo de Pesaro se encuentra por primera vez el término *balletto*, refiriéndose a una composición." (Sachs, 1945:307).



4.27. Vestidos para las tres Gracias. Bouquet, 1765.

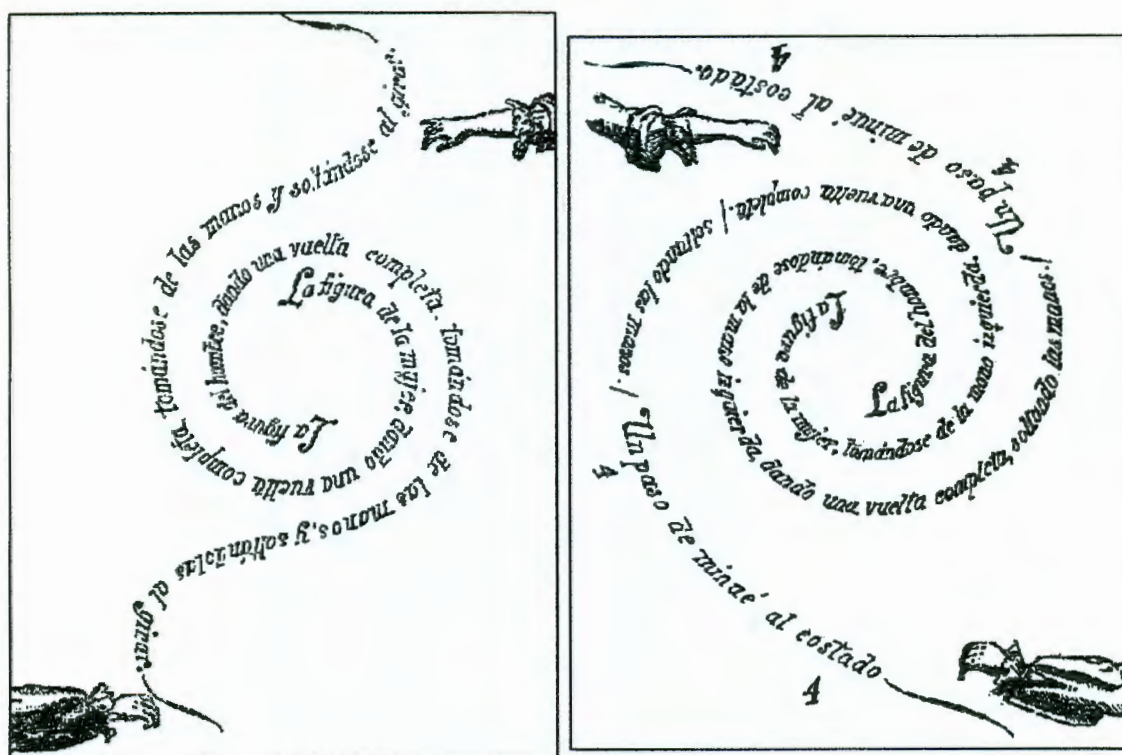
Los maestros de baile seguían la pauta marcada por los artistas, al crear danzas en las que los elaborados esquemas espaciales eran su principal característica. El número de bailarines era limitado y desaparecieron las danzas en filas y círculos tan comunes en la Edad Media.

"Las danzas en la Italia del siglo XV fueron básicamente dos: La Bassa danza; que era derivación de una danza cortesana medieval de pareja, en compás de 6/8, y el Ballo; una danza con mezcla de ritmos, que algunas veces incorporaba elementos de la mímica. Los Cuatro ritmos básicos eran la Bassa danza (6/8), el Saltarello (3/4), la Guaderniana (4/4) y la Piva (2/4), en la cual el hombre mostraba sus cualidades técnicas. La velada en la corte daba inicio con la majestuosa Pavana (4/4), danza que se ejecutaba ostentando las riquezas de cada uno de los bailarines, frecuentemente, le seguía la Gallarda (3/2), danza en la que el hombre demostraba sus cualidades técnicas, mientras la dama realizaba pasos mas sencillos. Un buen bailarín de gallarda era capaz de improvisar sus propias variaciones, que podían incluir grandes saltos, batidos y giros." (Sachs, 1944:356-357)



4.28. Traje de Adonis para el señor Vestris. Bouquet, 1765.

Los ballets fueron durante mucho tiempo diversión de príncipes y cortesanos, realizados por y para ellos. La presentación, se llevaba a cabo durante una fiesta o banquete y en un principio sólo intervenían hombres. Poco a poco bailarines profesionales fueron remplazando a los aficionados integrantes de la nobleza. Con la aparición del edificio teatral, los ballets abandonaron los salones de la corte para llegar al teatro. En el momento en que el teatro deja de ser sostenido por la clase noble, el ballet se convierte en un espectáculo al alcance de quienes pudieran pagar una entrada.



4.29. Secuencias para el movimiento de manos derecha e izquierda respectivamente, en El maestro de danza, (Rameau 1981:76 y 75).

El Ballet

El Ballet es la principal aportación de Europa al arte mundial de la danza. Sus orígenes se sitúan en el Renacimiento (s. XV). En los tratados de danza que los maestros en este arte; Domenico de Ferrara, Guilielmo Ebreo y Antonio Cornazano dejaron por escrito, se encuentran los principios básicos de la composición coreográfica, y una enumeración de los pasos y reglas, subordinados a una métrica musical.

El Ballet es generalmente considerado un arte francés, pero sus raíces se encuentran en Italia. Se tiene registro de que Catherine de Medici fue mecenas de varios ballets¹⁶ del coreógrafo Baltasar Beaujoyeu¹⁷, de costos exorbitantes y de duración de hasta cinco horas, como el conocido Ballet Cómico de la Reina puesto en escena para festejar una boda en 1581.

Sin embargo la primera escuela de Ballet surgió en Francia en 1661 gracias a Luis XIV, quien era también bailarín y que obtuvo su sobrenombre le Roi Soleil (el Rey Sol) a partir de su interpretación como Apolo.

La escuela llamada *Académie Royale de la Danse* (La real Academia de la Danza) en un principio estuvo ubicada en el Louvre. Su primera gran autoridad fue Pierre Beauchamps, quien fuera instructor personal del Rey. Esta escuela más tarde se fusionó con *Académie Royale de Musique* (La real Academia de Música) y paulatinamente fue absorbida por la *Opéra de París*. La terminología del ballet es casi toda en francés, los primeros libros sobre este se escribieron también en francés, uno de estos es el titulado *Orchesographie* escrito en 1588 por el sacerdote Jehan Tabourot, bajo el pseudónimo de Thoinot Arbeau. En este no hay clara distinción entre el ballet y la danza popular.

Un siglo después de haber sido fundada la Real Academia de la Danza, se marca un aumento en el profesionalismo del ballet. Los hombres de la nobleza que se habían encargado de interpretar piezas como *El ballet Cómico de la Reina*,

¹⁶ Palabra derivada del italiano balletto.

¹⁷ Originalmente llamado Belgiojoso.

fueron, gradualmente reducidos, al papel de espectador y el ballet fue ejecutado por bailarines profesionales.



4.30. Grabado inglés del Pas de Quatre. Carlota Grissi, Marie Taglioni, Lucile Grahn y Fanny Cerito, 1845.

El ballet ha sufrido numerosas modificaciones desde su aparición, algunas tienen que ver con el escenario en sí y el uso del espacio, otras; con la evolución de la técnica e incluso con el vestuario.

En un principio, las representaciones de ballet tenían lugar en un escenario circular y el público se ubicaba en la parte superior como sucede en los estadios, a mediados del siglo XVII el ballet comenzó a utilizar el escenario con proscenio. El cambio del espacio escénico provocó un cambio en la técnica, ya que el espectáculo se realizó a partir de ese momento de frente al espectador, para evitar que los bailarines le dieran la espalda, se originaron movimientos laterales, abriéndose las posiciones de pies y piernas hasta llegar a un ángulo de 180°.

Con el paso de los años la técnica ha evolucionado, buscando cada vez mayor virtuosismo y amplitud en los movimientos, por lo que las extensiones de piernas, que originalmente eran menores a los 45°, han llegado a superar los 180° de amplitud. De la misma forma, los saltos que en su origen fueron pequeños; casi sólo para despegarse del piso, en la actualidad son amplios, altos y en algunos casos su ejecución resulta complicada.

El vestuario, también ha sufrido considerables modificaciones vinculadas directamente a la evolución de la técnica, como el acortamiento de la falda que introdujo María Camargo (1710-1770) alrededor de 1730, escandalizando en su momento, ya que la bailarina enseñaba los tobillos; pero que permitió mayor movimiento y libertad a las piernas.



4.31. Marie Taglioni. Grabado de 1827.

La zapatilla de punta, atribuida a Marie Taglioni (1804-1884), también revolucionó la técnica con su aparición alrededor de 1830, fue en esa época cuando surgió el tutú romántico o traje blanco que se preserva hasta nuestros días.



4.32. Marie Taglioni. *La Sylphide*, 1832.

La evolución del ballet en el siglo XIX estuvo marcada por tres aspectos: primero, el desarrollo de la técnica en busca del virtuosismo; segundo, la importancia de la bailarina, que durante el siglo XVII casi no tuvo participación, ya que los papeles femeninos se realizaban por hombres vestidos de mujer. Para el siglo XIX la situación cambia y en ocasiones las mujeres eran quienes interpretaban papeles masculinos. Generalmente el hombre realizaba su papel como soporte de la bailarina y bailaba en función del brillo y virtuosismo de ésta. Tercero, el florecimiento y supremacía del ballet en Rusia. El ballet apareció en Rusia durante el reinado de la emperatriz Anna, responsable de fundar la academia en 1735. Durante el siglo XIX el ballet se había estancado en Francia y

un gran número de maestros, entre ellos Marius Petipa (1822-1910), se desplazaron a Rusia trasladando el centro del ballet a este país.

El ballet se transforma en Rusia en el siglo XIX y para 1909 resurge en todo su esplendor. Algunas de las principales figuras asociadas al ballet en Rusia son: Mikhail Fokine (1880-1942), Vaslav Nijinsky (1890-1950), Anna Pavlova (1881-1931), Marius Petipa (1822-1910) y Sergei Diaghilev (1872-1929) entre muchas otras, quienes con su talento lograron hacer del Ballet un arte reconocido a nivel internacional; gracias a estas figuras, el ballet adquirió la forma que hoy todavía conserva, basada en el virtuosismo técnico de sus intérpretes.



4.33. Alicia Marcova (1910-2004).Foto de 1970 London Ballet.

En el siglo XX, el movimiento de la danza en general y del ballet en particular sigue su desarrollo. Toda innovación será válida, ya que manteniendo las grandes producciones tradicionales en todo el mundo se pudieron sumar otros lenguajes, diferentes formas de comunicar al espectador historias y emociones

valiéndose de la técnica del ballet clásico que sin desprenderse de su origen creó un puente inevitable hacia el mundo moderno.



4.34. *Mahler 4th*, coreografía de John Neumeier, 1976.

Los creadores que participaron en la evolución del ballet son numerosos, pero nos parece fundamental mencionar a aquellos que, en el siglo veinte cambiaron la historia de la danza mundial: George Balanchine (1904-1983); Gueorgui Melitónovich Balanchivadze, trabajó en el desarrollo de formas de expresión que se pueden relacionar con el lenguaje de la danza moderna. Jerome Robbins (1918-1998); Quien hiciera la coreografía del musical *West Side Story* en 1957, entre otros trabajos para películas. Después de casi cincuenta años sigue siendo un parte aguas para la danza al sacarla de los escenarios y llevarla al cine comercial. Anthony Tudor (1910-1987); Creó coreografías basadas en historias contemporáneas de todo género. Maurice Bejart (1927); Con su *Ballet du Vingtième Siècle* inspiró fuertemente a la danza moderna. Alicia Alonso (1921); Dio fuerza al ballet en Latinoamérica influyendo con su escuela de técnica cubana directamente en el desarrollo del ballet en México.

El Ballet en México

El Ballet llegó a México entre los años de 1778 y 1785 gracias al arribo de Peregrino Turchi, de su esposa María Rodríguez de Turchi y de José Sabell Morali; bailarines italianos quienes en cuatro años formaron la primera generación de bailarines de ballet que hubo en la Nueva España. En 1786 llegó Jerónimo Morani, bailarín y coreógrafo italiano, a ocupar el puesto principal en la compañía de Ballet que había formado el Virrey Gálvez.

“El público Mexicano no poseía el ámbito del ballet y a los bailarines mexicanos les costará mucho trabajo abrirse paso en nuestro país “hasta crear una raquítica tradición gracias a los acompañamientos de danza [tradición europea] que propiciaban los espectáculos operísticos nacionales y extranjeros.” (Dallal, 1993:99).

Lo que cambió hasta 1919 con la llegada de Anna Pavlova a México.



4.35. Carolina Carnesi de la compañía de Augusto Francioli en México, 1905.



4.36. Anna Pavlova y Alexandre Volinnie. Bailando en México en el Teatro Abreu. *Fantasía mexicana*, 1919.

Sobre la primera visita de Pavlova a nuestro país Margarita Tortajada escribió:

"En el siglo XX...la obra que habría de utilizarse como referente obligado para la nueva danza en México sería *La fantasía mexicana*, presentada por la compañía de Anna Pavlova en 1919. Era un sencillo divertimento que conjugó a varios artistas nacionales y que causó gran impacto porque "dignificó" el arte popular convirtiéndolo en una manifestación del "culto". El vestido de china poblana y las zapatillas de punta que utilizó la *ballerina* Pavlova, así como el atuendo de charro que lució el primer bailarín Alexandre Volinnie, aunado al virtuosismo y prestigio de la danza que ejecutaban, se vio como la expresión que lograba la síntesis revolucionaria y nacionalista del arte dancístico mexicano. Para Vasconcelos y otros artistas e intelectuales, esta síntesis implicaba retomar los conceptos y técnicas modernos, por un lado, y por otro, las danzas y bailes populares e indígenas. Aspiraban a un "ballet mexicano" inspirado en los Ballets Rusos de Diaghilev, modelo de alta calidad artística, planteamiento multidisciplinario y recuperación de la cultura propia." ¹⁸

¹⁸ <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/julio2004/tortajada.html>

Pavlova vino a México por segunda y última vez en 1925. Sus visitas cambiaron la forma de ver la danza en nuestro país.



4.37. Irina Baronova y Paul Petrof en el Palacio de Bellas Artes. México, 1934.

El Ballet en México ha sufrido transiciones artísticas, sociales y políticas, ha evolucionado técnicamente como en el resto del mundo a formas más virtuosas conservando su lenguaje, pero cuando el virtuosismo no dejó lugar a la emoción interior que refleja el sentir humano, fue necesario incursionar en nuevas formas de expresión que reflejen la realidad del hombre en contacto con su entorno social.



4.38. Tamara Taumanova . Palacio de Bellas Artes. México, 1934.

V. LA DANZA MODERNA

El origen de la danza moderna se dio en el periodo de tiempo que los historiadores consideran la transición entre la modernidad y la edad contemporánea. Las numerosas revoluciones comprendidas entre 1770 y 1910, transformaron la idea fantástica del arte por el innovador concepto de expresar a través de este, el sufrimiento y las emociones que se viven en el mundo real. El ballet que busca alejarse del piso al elevar a sus bailarinas sobre las puntas de los pies, pretendiendo que estas sean hadas que flotan etéreas e inmaculadas sobre nubes; no encontrará un punto de referencia con el dolor humano que producen la muerte y la guerra, es así como paulatinamente el arte de la danza transita hacia su tardía modernidad.

La danza moderna adquiere relevancia en la historia del arte a principios del siglo XX, es en este periodo cuando el "coreógrafo" adquiere una fuerza especial, siendo quien realice el proceso creativo en la danza. Será personaje importante en la evolución del ballet, como también principio motor de la danza moderna, la cual es madre de la danza contemporánea y de sus múltiples técnicas y estilos de movimiento que trataron de reflejar el tiempo y el entorno de los creadores de esa época.

Se puede decir, que con el advenimiento de Isadora Duncan (1877-1927), se sentaron las bases de la danza moderna. Aunque ella no tenía la pretensión de innovar sino por el contrario buscando la esencia de la danza en los cánones de la belleza clásica griega, instauró un cambio en el ámbito dancístico, al investigar formas que retornaran a lo natural, a la expresión interna de las emociones a través de la danza. "El mundo griego es fundamental en la conformación de su idea de *naturaleza* y del *cuerpo natural*, en primer lugar a través de su interpretación de la cerámica griega. El modelo de belleza del clasicismo griego se convirtió en su modelo natural de belleza." (Sánchez 2003:14). Adaptó su movimiento corporal a la recreación de la antigua Grecia, incorporó atuendos basados en dicha cultura y confeccionados en ligeras telas que dieron mayor libertad al cuerpo. Dejó las zapatillas para permitir el contacto de los pies con el suelo, creando la conciencia del bailarín como un ser terrenal. Isadora Duncan constituyó así las características fundamentales de la danza moderna, atrajo la mirada de un mundo que se

transformaba y que recibía a la danza por vez primera; como el reflejo de la liberación del cuerpo femenino entregado al movimiento y a la libertad.

"Isadora buscó restablecer el equilibrio entre naturaleza y cultura y corregir los efectos deformantes que sobre el cuerpo ha tenido la larga historia de la civilización occidental... es precisamente la defensa de una idea cultural del cuerpo, la que le permitió sostener abiertamente que la desnudez como medio artístico, reivindica su nobleza en el arte y que es precisamente la bailarina, cuyo medio creativo es su cuerpo; quien más consiente debería estar de tal nobleza, Duncan se suma a otros reformadores del arte escénico que en estos mismos años están tratando de devolver al teatro la conciencia de la corporalidad." (Sánchez, 2003:16-17).

Otra importante pionera de la danza moderna fue Ruth Saint Denis (1893-1968). Sus composiciones estuvieron basadas en el estilo de las danzas de la India, Egipto y Asia. "En 1914 Ruth Saint Denis se asoció con Ted Shawn (1891-1972), quien fuera su esposo y fundaron la escuela de danza *Denishawn School*. Shawn se separó de Saint Denis a principios de los treinta y formó su propia compañía integrada sólo por hombres lo que en esa época era inusual ya que la danza básicamente se realizaba por mujeres." (Dodd 1980:84).

De la *Escuela Denishawn* egresaron importantes figuras para la historia de la danza como Charles Weidman (1901-1966), Lester Horton (1906-1953), Doris Humphrey (1895-1958), Helen Damaris (1905-1966) y Martha Graham (1894-1991), quien a su vez se convertiría en el núcleo de la danza del siglo XX, creadora de una técnica de entrenamiento que lleva su nombre y con la cual se han entrenado bailarines de todo el mundo.

Isadora Duncan (1878-1927).



5.1. Isadora Duncan acompañada de cuatro de sus alumnas: Margot, María, Anna e Irma. Foto de Paul Berge, 1908.

Dora Angela Duncan, nació el 27 de mayo de 1878 en San Francisco, California. De pequeña se refugió en la educación clásica que le dio su madre, pasaba las tardes imaginando formas con su cuerpo y escuchando música de Franz Schubert, Wolfgang Amadeus Mozart y Robert Shumann. A los diez años, dejó la escuela porque le aburría y desde ese momento se dedicó por completo a lo que diría: la danza es mi libertad y mi alma.

Cuando Isadora alcanzó la adolescencia, una bibliotecaria la introdujo al mundo de las letras y la filosofía, así John Keats, Walt Whitman y Friederich Nietzsche, contribuyeron a formar su carácter indomable y soñador. Con su familia se mudó a Chicago, donde estudió danza clásica. Luego, al perder todo en un incendio, la familia se trasladó a Nueva York, donde la joven conoce al dramaturgo Augustin Daly, quien le dio una oportunidad en su compañía de teatro. Para el cambio de siglo, Isadora y su familia decidieron ir a probar suerte en Londres. La bailarina tenía veintiún años, como su estilo era tan diferente y autónomo, tuvo una gran acogida en el viejo continente donde las vanguardias artísticas estaban floreciendo, especialmente en París.

En esa época, entró a estudiar artes al British Museum, donde encontró la gran inspiración para sus danzas en las que evocaba los movimientos y las vestimentas de las antiguas griegas, con túnicas y descalza.

Basaba sus coreografías en pinturas de Boticelli o temas clásicos. Así, en la libertad y en el atrevimiento de Isadora, que rompían con la rigidez del ballet clásico, la danza moderna tuvo su génesis; solo la danza, nada más. La danza del espíritu, como ella decía, porque estaba convencida de que no era su cuerpo el que bailaba, sino su esencia, su alma, su interior.



5.2. Isadora Duncan. Foto de Arnold Gentle, 1919.

Duncan fue un ser libre que jamás sucumbió a los formalismos y que no se dejó encasillar. Una de sus innovaciones fue la libre interpretación de partituras no escritas para ser bailadas, como las de Franz Schubert o Frédéric Chopin. Creó escuelas en Francia, Alemania y Rusia, y sentó las bases de una danza que se alejó de lo clásico y se opuso a las técnicas de enseñanza tradicional.

Su concepto estético reivindicó el culto, el rito y la naturaleza del cuerpo. Estaba convencida de que la liberación del movimiento podía lograrse sólo con el retorno a las formas de la danza de los periodos anteriores de su historia, especialmente a las formas de movimiento de la antigua Grecia. Las valiosas danzas de Isadora Duncan fueron en su mayor parte una búsqueda por la liberación del espíritu a través del movimiento.

En 1914 Isadora regresó a Estados Unidos, proveniente de Rusia donde había trabajado en la creación de una escuela; que no tuvo el éxito que ella esperaba. A su llegada a Estados Unidos, inmediatamente fue rechazada (por el pánico a la Rusia Roja), la acusaron de Bolchevique y la prensa fue

demasiado agresiva con ella, por lo que se despidió del país que la vio nacer y decidió regresar con su esposo, el poeta ruso Sergev Aleksandrovich Yesenin (1895-1925), a Europa; en ese mismo año la bailarina se estableció en Niza, en la Riviera Francesa y continuó con su tenaz dedicación a la danza, hasta que en 1927, súbitamente un absurdo accidente, le quitó la vida; mientras conducía un auto deportivo, la bufanda que llevaba puesta se enredó en una de las llantas y la estranguló. Su amor por el arte rebasó su propia existencia, pues jamás permitió que su pareja, la familia o las necesidades económicas, obstaculizaran sus planes de hacer la revolución en la danza y lo consiguió convirtiéndose en el punto de partida de toda la danza moderna.

“Yo siempre admiré a Isadora pues ella abrió, por decir así, sacó la danza de una sola línea, de una sola categoría. Los bailarines de ahora no estarían haciendo lo que hacen si no hubiera sido por ella. Es decir, cosas como el quitarse las zapatillas, bailar descalza, esta manera de manejar su ropa y su vestuario, esa forma de interpretar la música con sus movimientos, con sus propios movimientos, sin duda es un antecedente de lo que nosotros hicimos después.” Martha Graham. (Graham, en Dante, 1987:19).

Martha Graham (1894-1991).



5.3 Martha Graham, 1968

Martha Graham rompió con las rígidas convenciones de la danza del siglo XIX, tomó elementos del ballet y las danzas orientales, pero estos fueron fundidos y elaborados en relación a intereses completamente alejados de la técnica clásica. "Su técnica de movimiento se fundamenta en la antítesis: apunta al desarrollo de un cuerpo que pueda afirmar los contrarios en un movimiento, la síntesis de ese movimiento contrario, constante como un pulso, la encontramos en la contracción-realise (concentración y liberación de la energía del torso) basada en la respiración." (Graham, 1991:12). Graham incorpora a su técnica, la caída y la recuperación para llevar al extremo la representación corporal de elementos opuestos. En sus coreografías, apunta a la síntesis y a la economía de medios en el diseño de movimientos, vestuario y escenografía, a fin de expresar con intensidad la idea del hombre enfrentado a su medio. Gracias a la influencia de su padre, quien fuera psicoanalista, se interesó por las teorías de Freud y de Jung y trató de traducir con tensiones y torsiones corporales, las formas que reflejaran dramáticamente las emociones y el mundo subconsciente.

Graham nació en 1894, en Allegheny, Pennsylvania, se mudó a California con su familia a los 14 años. En 1916 estudió con la bailarina pionera de la danza norteamericana Ruth Saint Denis (quien fuera alumna de Isadora Duncan) y con Ted Shawn. En 1922 entró en la *Denishawn Company*, considerada como la cuna de la danza moderna norteamericana, con quien viajó a Londres, donde conoció a Eleonore Duse, Ignaz Paderevski y Serge Diaghilev (1872-1929). A su regreso en 1926, decidió iniciar su vida en New York como artista independiente, trabajó en varias compañías y fundó la suya propia junto con la escuela que todavía lleva su nombre; la *Martha Graham School of Contemporary Dance* (Escuela de danza contemporánea de Martha Graham). A través del músico Louis Horst (1884-1964), tomó contacto con las grandes corrientes de la danza libre europea: Las teorías del movimiento y el diseño del cuerpo en el espacio de Rudolf von Laban (1879-1958), creador del sistema de escritura para el movimiento; Laban Notación. La estética de Mary Wigman (1886-1973), creadora de la danza expresionista alemana. Y las investigaciones del pedagogo francés, Francoise Delsarte (1811-1871), que con su "Ley natural de la expresión" creara un nexo fundamental entre gesto y movimiento. En esas fechas también se vio influenciada por la corriente filosófica existencialista, especialmente por su amigo Jean Paul Sartre (1905-1980) y por el socialismo.

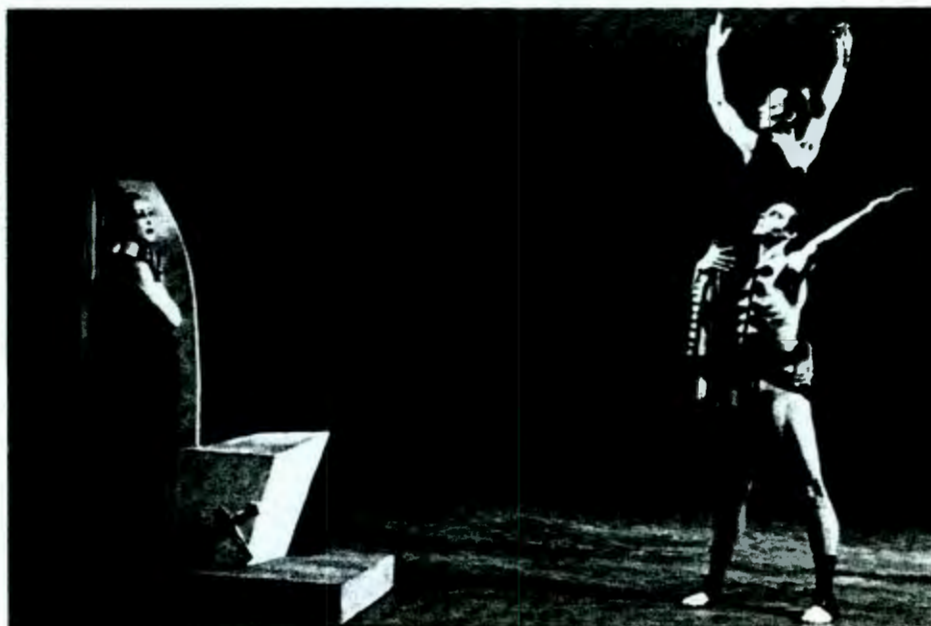


5.4. *La Primavera de los Apalaches*. De Martha Graham, 1968.

En los años 30, la danza moderna sufrió un verdadero cambio de rumbo. Al igual que en otras corrientes artísticas, especialmente el teatro, el agitado clima político y social de la década influyeron de manera decisiva. Los nuevos coreógrafos mostraban un gran compromiso social y un deseo de llevar la danza a una mayor cantidad de público. A su vez, crecía entre ellos un fuerte desprecio hacia el ballet de *establishment* y la liviandad de sus argumentos, que sólo reproducían el romanticismo del siglo XIX y estaban dirigidos a una élite.

"Sus trabajos *Heretic* (Herejía) y *Sketches for the people* (Trazos para la gente); eran estudios sobre la rebelión de masas. Además, apoyó a la resistencia española en contra del alzamiento militar del general Franco y al levantamiento obrero en Estados Unidos durante la depresión del '30." (Dood, 1980:90).

Su trabajo fue realmente revolucionario, consiguió expresar la realidad americana y lograr un estilo que se diferenciara del ballet europeo. En sus obras *Frontier* (Frontera, 1935) y *Appalachian Spring* (La primavera de los Apalaches, 1938), la coreógrafa reflejó, a través del argumento, los movimientos y el vestuario, la vida cotidiana del pueblo estadounidense.



5.5. Martha Graham en *Clitemnestra*, 1968.

En la década de 1940 Graham, comenzó a diseñar sus célebres danzas inspiradas en la angustia de la existencia humana, "...como *Cave of the Heart* (Cueva del corazón, 1940); que es una interpretación de un pasaje de la mitología griega: Medea, loca de odio, se traga sus propias entrañas, en un pavoroso y escalofriante solo; como en *Clitmnestra* (Clitemnestra, 1958); que ha sido considerada por muchos críticos como su obra maestra, en ella Graham logra transmitir la locura de Clitemnestra, su agonía y la maldad de su amante Egisto, así como el miedo y el odio que empujan a Orestes a asesinar a su madre." (Dodd,1980:92).

En 1968, a los setenta y cuatro años, Martha Graham dio su última función como bailarina. Desde hacía ya mucho tiempo, la crítica y sus propios compañeros la presionaban para que dejase el escenario. Aunque continuó trabajando al frente de su compañía hasta su muerte en 1991 a los 97 años de edad. Sus arreglos coreográficos pasan del centenar, introdujo elementos étnicos de su país y otros ciertamente eróticos en la danza, que sorprendieron y fueron adoptados por la danza contemporánea desde su época. Este estilo coreográfico imprimió en sus obras un diseño duro y angular, con reminiscencias cubistas; como lo demuestra su célebre obra *Lamentation* (Lamentación, 1930); en la que la bailarina expresa la angustia de una mujer, envuelta en un largo tubo de tela elástica, que sólo dejaba su cara expuesta. Estas formas eran muy poco familiares para el asiduo público de ballet, quien en un principio, la acusó de bailar en forma antiestética.

Martha Graham, consideraba a la danza como un arte básicamente femenino y no admitió hombres en su compañía, hasta 1938, cuando se unió a su grupo Eric Hawkins. Para 1940 ya se habían integrado más hombres incluyendo a Paul Taylor y a Merce Cunningham.

"...mi ballet representa el punto exacto entre lo corporal y lo espiritual, logrado con una disciplina estricta: tal cual viven las mujeres para subsistir. Por eso privilegio la danza antes que la música, la danza es esencialmente femenina." (Graham, en Dante, 1987:19).

Merce Cunningham (1919).

Nacido en 1919 en Centralia, Washinton, estudió folklore, tap y bailes de salón, en su ciudad natal. En 1938 coincidió con el compositor vanguardista John Cage (1912-1992), en una clase de danza en la *Cornish School of Fine and Applied Arts* (Escuela Cornish de Artes Aplicadas) en Seattle, en donde recibiría un entrenamiento formal. El encuentro con Cage resultó fundamental para su creación artística, ya que juntos trabajaron en la idea de liberar a la danza de la dependencia del impulso generado por el ritmo musical.



5.6. De derecha a izquierda Merce Cunningham, Ellen Cornfield y Charles Moulton en *Señales, elección y oportunidad*. Coreografía de Cunningham estrenada en 1970.

Cunningham bailó como solista en la compañía de Martha Graham de 1939 a 1945 y formó su propia compañía en 1953. Alejándose de los temas psicológicos y literarios de Graham, le dio un valor preponderante al movimiento puro. Su técnica coreográfica consiste en la combinación aleatoria de secuencias de movimiento preestablecidas, que se pueden determinar por medio del azar, cuando el público interactuando con apoyo de diferentes elementos como dados,

monedas y números, establece el orden de la secuencia, en la que se pueden presentar las frases de movimiento que constituyen la coreografía. Cunningham trabajaba estas frases con anticipación independientemente de la música utilizada, que si bien se componía paralelamente a la coreografía, no ejercía una influencia directa en ella. En muchos casos Cunningham no escuchaba la música, sino hasta el momento del estreno de sus coreografías. A partir de 1973 Cunningham incursionó con el uso de elementos multimedia que integró a sus creaciones.

A lo largo de su carrera colaboró con importantes pintores vanguardistas como Robert Rauschenberg y Andy Warhol y con compositores como Jonh Cage, David Tudor y Christian Wolf.

Destacan entre muchas de sus coreografías: *Collage* (1953), *Moneda y danza* (1953), *Variaciones V* (1965), *Cómo pasar*, *Puntapié*, *Caer y correr* (1965), *Bosque Tropical* (1968), *Canfield* (1969), *Solo 2* (1973), *Sonido de danza* (1974), *Pasos que cambian* (1975), *Duetos* (1980), *Canales/Insertos* (1981) y *Entradas 2* (1984).

Cunningham desarrolló su propia técnica con la que se han formado y entrenado bailarines virtuosos en todo el mundo. A lo largo de su extensa trayectoria como coreógrafo, creó un lenguaje coreográfico que revolucionaría la historia de la danza, tendiendo un puente entre la danza moderna y lo que hoy se conoce como danza contemporánea.

Entre los creadores que se consideran fundamentales en la historia de la danza, porque han desarrollado nuevos principios coreográficos, se encuentran: Lester Horton (1906-1953); Coreógrafo americano que formó su propia compañía en los Ángeles, incorporó movimientos de los indios americanos y de jazz a la danza moderna. Creó su propia técnica de movimiento basada en el manejo geométrico espacial. En 1928 fundó su propia compañía *Lester Horton Dance Theater*, que continuó dando funciones después de su muerte hasta 1960. Sus coreografías eran de carácter básicamente dramático; Horton ha ejercido fuerte influencia en un grupo importante de bailarines, asociados con Alvin Aley y su compañía.

José Limón (1908-1972); José Arcadio Limón Taslaviña. A pesar de haber nacido en Sinaloa, México, su vida como bailarín y coreógrafo transcurrió en Estados Unidos. Estudió con Doris Humphrey y Charles Weiman en Nueva York, para 1945 fundó su propia compañía con Humphrey como directora artística, a pesar de haber visitado México con su compañía en 1950 y 1960 y de haberse presentado en 1950, 1951, 1960 y 1961 en la temporada de la danza moderna mexicana con el *Ballet Mexicano*; Limón pertenece a la escuela norteamericana de danza moderna; sus aportaciones son: la de recatar la masculinidad de los bailarines y su participación en la creación de la técnica de entrenamiento Humphrey-Weidman-Limón, que se conoce solamente como técnica Limón.



5.7. *La pavana del Moro. Variaciones sobre el tema de Otelo.* Coreografía de José Limón, 1949.

Katherine Dunham (1909); líder influyente de la danza teatral afro-americana. Se considera aportación de Dunham a la danza, la forma de bailar, seccionando el cuerpo para moverlo en oposiciones y torsiones.

Alwin Nikolais (1910-1993); fue coreógrafo, compositor y diseñador. En sus coreografías de carácter lúdico, le daba relevante importancia a los efectos visuales, apoyados en elementos técnicos; por lo que se le llamaba el Mago. Fue pionero en lo que ahora se identifica como danza abstracta.



5.8. *The Nikolais Dance Theatre en Imago* de Alwin Nikolais, 1963.

Alvin Ailey (1931-1989); nacido en Texas, estudió en los Ángeles con Horton en 1949 y fue de 1953 a 1955, director del *Dance Theater*. Después se mudó a Nueva York, donde estudió con Martha Graham, Charles Weidman y Doris Humphrey entre otros. En 1958 formó su propia compañía, el *Alvin Ailey American Dance Theater*, que se unió al *New York City Center* en 1972.

Paul Taylor (1930); en 1954 formó su propia compañía. Participó como solista de la *Martha Graham Company*. Bailó con la compañía de Merce Cunningham desde 1953, donde en participación con Robert Rauschenberg, realizó diversas coreografías para las que también diseñó el vestuario. Colaboró como

bailarín y coreógrafo en la compañía de Balanchine, cautivando al público con la presentación de su coreografía *Tres Epitafios* estrenada en 1959.



5.9. *London Contemporary Dance Theatre* en *Tres Epitafios*. Coreografía de Paul Taylor con vestuarios de Robert Rauchenberg. Estrenada en 1959.

Pina Bauch (1940); directora de la principal compañía de Danza-Teatro del mundo. Generó un lenguaje donde las artes escénicas convergen para expresar el sentir del hombre y que a partir de 1973 recibió el nombre de Danza-Teatro. Bauch estudió en Nueva York, en la Julliard School of Music, entre sus maestros destacan José Limón y Anthony Tudor.

Twyla Thrap (1942); coreógrafa estadounidense que combina diferentes disciplinas de la danza, para generar un lenguaje propio donde cohabitan el ballet, el jazz, el tap y los bailes de salón. Estudió con Martha Graham, Merce Cunningham, Alwin Nikolais y Paul Taylor, perteneciendo a la compañía de éste último desde 1963 hasta 1965, año en el que fundó su propia compañía.

Louis Falco (1943-1993); en 1950 se unió a la compañía de Charles Weidman, en 1960 bailó en la compañía de José Limón y en 1967, fundó su propia compañía. Falco generó lo que muchos bailarines no consideran del todo una técnica formativa, pero sí un estilo muy característico que continúa vigente.

En este capítulo se han mencionado a aquellos personajes que han sido claves para el desarrollo y evolución de la danza moderna.

De alguna manera la danza moderna en México ha abrevado de la mayor parte de estas propuestas aunque, sin duda, es Martha Graham quien ha determinado en mayor medida una relación directa con Federico Castro ya que la técnica Graham es el eje de entrenamiento del *Ballet Nacional de México* y por lo tanto de Federico Castro, quien entre 1963 y 1982 viajó a Nueva York para tomar los cursos que en diciembre se imparten en la *Martha Graham School* y ocasionalmente durante esas estancias, tomaba las clases de Falco.

VI. LA DANZA MODERNA EN MÉXICO

En México, como en el resto del mundo, el arte conserva la necesidad de expresar sentimientos y emociones que reflejan el sentir de sus realizadores dentro de su contexto social, por esto, el surgimiento de la danza moderna en nuestro país es inseparable del momento histórico y político que se desarrolló a principios del siglo XX; en un México que caminaba a grandes pasos hacia la codiciada modernidad.

Una vez normalizadas las relaciones con Estados Unidos, con el final de la época de inestabilidad política de los años 20, México volvía a ser un país atractivo para los industriales y turistas estadounidenses -cuyo número aumentó considerablemente en los años 30-, pero también para un buen número de intelectuales integrados por la efervescencia política que en ese entonces reinaba en México. Las descripciones que hacían del país suscitaban la curiosidad en torno a su rico folklore, su muralismo y sus grandes movilizaciones.

De esta relación que tienen la cultura en general y la danza en particular, con las políticas culturales de nuestro país, Margarita Tortajada hace un exhaustivo análisis en su libro *Danza y poder*, en el cual enlista las diversas circunstancias que impulsaron el surgimiento de la danza moderna en México a finales de 1930:

- "1.-Ebullición del campo cultural, donde predominaba la tendencia nacionalista radicalizada y estimulada por el cardenismo.
- 2.-Profesionalización y formalización de la danza académica que se desarrolló y logró las condiciones técnicas para contar con bailarines formados dentro de la Escuela Nacional de Danza y otros artistas independientes.
- 3.-La creación de obras dancísticas de marcada tendencia nacionalista y otras que retomaban los temas mexicanos (prehispánicos y folclóricos).
- 4.-El impulso concreto que recibía la danza por parte de notables artistas e intelectuales mexicanos con influencia en los campos cultural y político. Ellos apoyaban una danza con un lenguaje propio y técnicas modernas que hablara de la vida contemporánea.
- 5.-La formación de un público asiduo a la danza que, todavía reducido en su número, se mostraba entusiasta respecto a la creación de una danza nacional, lo que era motivo de discusiones y polémicas públicas.

6.- La llegada a México de dos artistas norteamericanas con una sólida formación dancística y propuestas coreográficas innovadoras: Anna Sokolow y Waldeen." (Tortajada, 1995:107).

Se puede afirmar que la danza moderna se originó en México en 1939, gracias a estas dos coreógrafas norteamericanas: Waldeen von Falkenstein Broke (1913-1993), de la escuela alemana, y Anna Sokolow (1910-2000), de la escuela estadounidense. Ellas llegaron con un lenguaje nuevo, que había de revelarse inmensamente más fecundo que las evoluciones clásicas o gímnicas, para expresar el proyecto nacionalista del Estado Mexicano.

Waldeen von Falkenstein (1913-1993).



6.1. Waldeen ,1940.

Waldeen llegó a nuestro país en 1934 con el bailarín japonés Michio Ito. "...había tenido una formación académica dentro del ballet y después entró en contacto con la escuela alemana de la danza, (la otra corriente que dio origen a la danza moderna mundial). Ingresó como bailarina y coreógrafa a la compañía de Michio Ito. En 1938 se independizó y viajó a Nueva York donde dio funciones y clases; recibió la invitación para volver a México, no solo como bailarina, sino para establecer una compañía de danza moderna en nuestro país." (Tortajada, 1995:113). En 1939 Celestino Gorostiza,¹⁹ invitó a Waldeen a presentarse como solista, con una temporada en el Palacio de Bellas Artes del 16 de febrero al 12 de marzo del mismo año. Gorostiza también la invitó a dirigir la segunda versión del *Ballet de Bellas Artes*, ahí se rodeó de jóvenes bailarinas quienes recibieron un fuerte impacto de su maestra. *El Ballet de Bellas Artes* que ella constituyó, realizó sus primeras presentaciones a finales de 1940.

El espectáculo se componía de seis obras exclusivamente mexicanas cuya escenografía, vestuario y música, habían sido elaborados en su totalidad por artistas nacionalistas. El punto culminante de la función era la coreografía *La Coronela*, que marcaría la primera tentativa seria de crear un ballet mexicano de manufactura moderna. A esta coreografía siguieron otras, integradas al repertorio del *Ballet del Teatro de Bellas Artes*, escuela y grupo formado por Waldeen y patrocinado por el Sindicato Mexicano de Electricistas.

Para 1942, Waldeen y su grupo lograron establecerse en la *Escuela de Danza del Teatro de las Artes*, dirigida por Waldeen. En esa escuela daban clases ella y sus ayudantes conocidas como *las waldeenas*; Dina Torreglosa, Guillermina Bravo y Lourdes Campos, únicas autorizadas en México para enseñar su técnica. "En 1945 Waldeen realizó *Siembra*, ballet de masa, estrenado el 2 de septiembre y financiado por Jaime Torres Bidet, entonces Secretario de Educación Pública, se creó para apoyar una campaña de alfabetización. Entre tres y cinco mil niños, jóvenes y gimnastas guiados por el núcleo de bailarines profesionales de

¹⁹ Entonces jefe del Departamento de Bellas Artes.

Waldeen, participaron en esta combinación de danza, teatro, música, cantos.”²⁰ Para entonces el grupo llevaba el nombre de *Ballet Waldeen* y sus integrantes tenían nombramientos de la Secretaría de Educación Pública.

“El ballet de Waldeen estaba formado por varios grupos de bailarines, por un lado aquéllos que habían trabajado con ella desde 1939; además estaba Ana Mérida, ex sokolova, y el grupo de bailarines que había salido del Ballet de la Ciudad de México. Waldeen logró aglutinarlos a todos, a pesar de las diferencias existentes.” (Ibid:162). Tras un gran éxito en la temporada del 22 de noviembre al 15 de diciembre de 1945, en el Palacio de Bellas Artes (producción para la cual habían recibido un fuerte sustento monetario), la Secretaría de Educación Pública les retiró definitivamente su apoyo.

En 1946 Waldeen se fue de México y el grupo que había formado siguió bajo la dirección de Guillermina Bravo y de Ana Mérida. En lo general se mantuvieron trabajando en el lenguaje nacional, ya que reconocían a Waldeen como la iniciadora en la creación de un verdadero ballet mexicano.

Waldeen volvió y se mantuvo en México desde 1948, “...exceptuando cuatro años que dedicó a formar una escuela de danza en cuba. En 1956 se naturalizó mexicana. La última compañía que dirigió Waldeen en México fue el *Ballet Waldeen*, que se desintegró cuando ella y su esposo, Rodolfo Valencia, viajaron a cuba en 1962. Por invitación del gobierno revolucionario y con el apoyo de las bailarinas mexicanas Colombia Moya y Clara Carranco; fundó la *Escuela de Danza Moderna* en la *Escuela Nacional de Arte* de ese país.” (Tortajada, 2001:397). Waldeen regresó a México en 1969 y permaneció en nuestro país hasta el día de su muerte.”Waldeen y Bravo se habían convertido en adoradas enemigas y nunca se reconciliaron a pesar de haber tenido una relación tan cercana.” (Ibid:399).

²⁰ <http://www.danzar.com/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=62>



6.2. Guillermina Bravo, Ana Mérida, Evelia Beristain y Lourdes Campos en *Sonatas Españolas* de Walldéen, 1940.

Anna Sokolow Kagan (1910- 2000).

Sokolow, nacida en Nueva York, provenía de la corriente norteamericana de danza moderna iniciada por Martha Graham, además de la *Workers Dance League* (1932), que pugnaba por una danza con "...significado social de protesta y expresión revolucionaria de los trabajadores." (Tortajada, 2001:394). Marcada profundamente por las concepciones de Graham, Anna Sokolow había buscado, sin embargo, una tendencia menos psicologista, capaz de establecer un contacto más directo con la comunidad y es esta orientación la que va a desarrollar en México.

Anna Sokolow llegó a México en 1939 con su propia compañía *Dance Unit*, gracias a la invitación de Carlos Mérida; ese mismo año se le invitó para fundar y dirigir el Ballet de Bellas Artes por encargo del Departamento de Bellas Artes; Sokolow decidió quedarse en México un tiempo, para enseñar su técnica y elaborar sus creaciones personales, vivificadas por la efervescencia que había invadido nuestro país.



6.3. Anna Sokolow, 1945.

Logró que los artistas mexicanos se reconocieran en su trabajo. Debido a ello, los integrantes del *Taller de Gráfica Popular* y artistas españoles refugiados, se acercaron de inmediato y Celestino Gorostiza, director del departamento de Bellas Artes, la invitó a iniciar una compañía con bailarinas mexicanas. Rosa Reyna, Ana Mérida, Martha Bracho y Raquel Gutiérrez, entre otras, se convertirían en las *sokolovas*.

Alrededor de Sokolow se formaron el *Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas*, la primera versión del *Ballet de Bellas Artes*, y el patronato *La Paloma Azul*. Trabajó con José Bergamín, Rodolfo Halffter, Antonio Ruiz,

Gabriel Fernández Ledesma, Ignacio Aguirre, Blas Galindo, Adela Formoso de Obregón Santacilia, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Chávez, Carlos Obregón Santacilia, Silvestre Revueltas, Carlos Mérida y Federico Canecí.

"El Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas que fundó inmediatamente con las alumnas de la Escuela Nacional de Danza, dio la sorpresa al público y a la crítica por su fuerza expresiva, inédita en México, en su primera presentación en un teatro de zarzuela en México. Su éxito le permitió acceder meses más tarde al Teatro de Bellas Artes, y suscitará la creación de una asociación, La Paloma Azul, que patrocinará una nueva serie de funciones en el otoño de 1940; esta asociación produjo Don Lindo de Almería, Los pies de pluma, Entre sombras anda el fuego, La madrugada del panadero, Antígona, Lluvia de toros y El renacuajo paseador inspirada en un cuento infantil mexicano y con partitura musical del compositor nacionalista Silvestre Revueltas. Esta obra recibió los elogios de la crítica unánime y para algunos de los bailarines como Rosa Reyna, representó el descubrimiento de que: por fin poníamos algo de mexicano en la danza." (Tortajada, 2001:396).

Debido a la disolución del patronato *La Paloma Azul*, Anna Sokolow volvería rápidamente a Estados Unidos, sin embargo, viajará a México con mucha frecuencia, particularmente hasta 1945, vivificando como consecuencia la corriente que había impulsado;

"...las sokolovas originales (Ana Mérida, Rosa Reina, Martha Bracho, Raquel Gutiérrez, Carmen Gutiérrez y otras figuras de la danza mexicana) siguieron trabajando...ese grupo de bailarinas mexicanas optó por el camino de su maestra y se mantuvo unido en torno a ella por muchos años". (Tortajada, 2001:363).

Las waldeenas y las sokolovas

Para 1940 la danza moderna en México se había dividido en dos grupos conocidos como las "waldeenas" y las "sokolovas". Anna Sokolow enseñaba técnica Graham y pretendía que sus alumnas con el tiempo fueran capaces de asimilar dicha técnica para crear un ballet mexicano; en cambio Waldeen creía que la rica tradición del baile popular mexicano, debía sentar las bases para la creación de un ballet nacional.

"Waldeen y sus discípulos querían transitar el camino nacionalista para construir la danza, el mismo que ya muralistas y músicos habían recorrido." (Tortajada, 1995:118).

"Waldeen y sokolovas se valían de formas nuevas y revolucionarias, expresivas y vitales, cargadas con la fisicalidad de la danza moderna. Ésta se convirtió en una danza combativa de mujeres que retaba las formas y concepciones de arte y danza predominantes: como alguna vez lo hiciera Martha Graham, waldeen y sokolovas se convirtieron en *herejes*. Salvador Novo consideraba que la danza moderna: no ofrece otro espectáculo que los pies descalzos (con la imposibilidad consiguiente de pararse de puntas o de girar en ellas), la falda larga y las actitudes entre hieráticas y sexuales en que quedan las danzarinas después del pujido y el empujón en que para el profano parece consistir esta danza." ²¹

Las diferencias ideológicas entre Waldeen y Sokolow fueron determinantes, ambas encontraron una forma distinta de enfrentar la labor de la danza en un país extranjero, aunque ambas pensaban en la danza como un arte de compromiso social; Waldeen sostenía que toda manifestación artística, tiene que estar comprometida con la cultura en la cual se genera y por lo tanto la danza moderna mexicana debía tener un compromiso de comunicación sociocultural con México. Anna Sokolow pensaba en el arte como una manifestación de carácter universal que debía ser moderno, alejado de la tradición y manejar un lenguaje que pudiera ser válido en cualquier parte del mundo.

La danza moderna llegó a México en un momento clave y logró cumplir la exigencia de la cultura mexicana, de desarrollar un nuevo arte que le diera una fisonomía propia y la fortaleciera, pero que al mismo tiempo apelara a la lucha de clases, a la revolución y a las reivindicaciones sociales. Así, ambas artistas encontraron un terreno fértil para sus ideas y a un grupo de bailarinas dispuestas a correr el riesgo de hacer una danza antiestética y combativa.

²¹ <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/julio2004/tortajada.html>

Falta comprender por qué el Departamento de Bellas Artes apoyó a las coreógrafas, manteniendo temporadas y subsidios para las dos compañías, en lugar de centrar sus recursos y energía en un solo Ballet de Bellas Artes. Como dice Tortajada:

“...él interés oficialista pudo haber sido mantener una compañía donde participaran diversos coreógrafos, por que en la realidad la mayoría de los artistas que conformaron los equipos de trabajo lo hacían para ambas artistas norteamericanas.” (Tortajada, 1995:62).

La Academia de la Danza Mexicana

En 1947, Guillermina Bravo fue nombrada directora de la *Academia de la Danza Mexicana* y Ana Mérida subdirectora de la misma. La academia debía cumplir las funciones de crear, investigar y difundir la danza, el Instituto Nacional de Bellas Artes, proporcionaba becas a manera de sueldos para sus integrantes, quienes eran los mismos del *Ballet Waldeen*, por lo que las *sokolovas* no tenían representación en la danza oficial.

La *Academia de la Danza Mexicana* se constituyó como una compañía profesional de danza, que realizaría trabajos de investigación, creación y experimentación, con base en danzas y bailes populares e indígenas. Sus primeros productos fueron estrenados en noviembre de 1947: *El zanate* de Guillermina Bravo, *La balada del pájaro* y *las doncellas o Danza del amor y la muerte* de Ana Mérida y *Día de difuntos o El triunfo del bien sobre el mal* también de Mérida. Como obras de danza pura se presentaron *Suite provenzal* de Josefina Laval, *Preludios y fugas* de Bravo y *Sonatas* de Amalia Hernández.

Desde la fundación de la *Academia de la Danza Mexicana*, se presentaron diferencias ideológicas entre Ana Mérida y Guillermina Bravo. Bravo pensaba que la danza debía tener un compromiso social, por otro lado, Mérida buscaba un lenguaje más formal y no político; creía que la danza tenía valor en sí misma.

A pesar del trabajo realizado, de la participación de numerosos pintores, escritores y compositores y de la convicción de todos sus integrantes; de que el camino era la danza nacionalista, en 1948, un grupo de bailarines encabezados por Guillermina Bravo se separaron de la *Academia de la Danza Mexicana*, para formar un nuevo grupo que pensaba que la danza debía ser autónoma de las políticas del Estado²². Esta compañía tomó el nombre de *Ballet Nacional de México* y la codirección estuvo a cargo de Guillermina Bravo y de Josefina Lavalle.

"La *Academia de la Danza Mexicana* recibió entonces a las *sokolovas* que se habían mantenido apartadas de su proceso de formación. En 1949 los estrenos fueron *Suite* de Rosa Reyna y Martha Bracho; *La balada de la luna y el venado* y *Norte* de Mérida; *Sinfonía india* de Amalia Hernández; *Fecundidad* y *Don Juan* de Guillermo Keys; y *Danza fúnebre* de Beatriz Flores, además de *Tata Vasco* del maestro misionero Marcelo Torreblanca, quien para ese momento se había incorporado a la *Academia de la Danza Mexicana*." ²³

La danza moderna nacionalista, que desarrollaban tanto la *Academia de la Danza Mexicana*, como el *Ballet Nacional de México*, además de otros grupos; logró alcanzar su máxima expresión cuando Miguel Covarrubias encabezó el Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes (1950-1952). Existía el apoyo estatal, la infraestructura teatral, un equipo de artistas de todas las áreas dispuestos a realizarlo y un público cautivo. En la versión oficial se dice que "Covarrubias logró conjuntar esos elementos, diluir antagonismos, obtener recursos económicos, atraer maestros extranjeros e impulsar a los jóvenes bailarines a la creación"²⁴. Sin embargo los grupos siempre tendrían sus marcadas rivalidades.

En 1950 llegó a la *Academia de la Danza Mexicana* el bailarín, maestro y coreógrafo norteamericano Xavier Francis, quien sentó las bases en México de la técnica que lleva su nombre. También en ese año, se presentó proveniente de Estados Unidos, la compañía del mexicano José Limón, con un concepto de

²² Esta independencia no ha sido total porque el Ballet Nacional de México ha recibido un subsidio a manera de becas con el cual se mantiene hasta la fecha. Ese mismo año se fundó el Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes.

²³ <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/julio2004/tortajada.html>

²⁴ http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=9915112

danza moderna que revaloraba el carácter masculino de los bailarines en la danza moderna, lo que le otorgó una incuestionable aceptación del público, de la crítica y de los bailarines mexicanos. Un año después y contando con Limón como bailarín, maestro, coreógrafo y director, el *Ballet Mexicano* de la *Academia de la Danza Mexicana* estrenó *Los cuatro soles*, *Tonantzintla* y *Diálogos*. Entre 1951 y 1952 la compañía estrenó numerosas obras de los jóvenes talentos, como *Fiesta perpetua* de Francis; *La manda* y *La hija del Yori* de Rosa Reyna; *El sueño y la presencia* de Guillermo Arriaga; *El chueco* de Guillermo Keys y *Tierra* de Elena Noriega, entre las más importantes. Federico Castro Bailó *Tierra* de Elena Noriega y en *El Chueco* apareció como solista, aunque de esta última no se han encontrado críticas favorables.

En colaboraciones interdisciplinarias se aglutinaron alrededor de la danza, artistas como: Rufino Tamayo, José Chávez Morado, Carlos Mérida, Guillermo Meza, Miguel Covarrubias, Arnold Belkin, Julio Prieto, Luis Covarrubias, Antonio López Mancera, José Morales Noriega, Rosa Covarrubias, Santos Balmori (director de la Academia de la Danza Mexicana en esa época). José Reyes Meza y Graciela Arriaga, de la plástica. Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, Candelario Huízar, Carlos Jiménez Mabarak, Miguel Bernal Jiménez, Francisco Domínguez, José Pablo Moncayo, Eduardo Hernández Moncada e Ignacio Longares, de la música. Salvador Novo, José Durand, José Revueltas, Emilio Carballido y Arrigo Coen Anitúa, de la literatura y el teatro.

"El Ballet Mexicano logró traspasar el país y fue objeto de menciones en las revistas especializadas de Estados Unidos, además de que algunos de sus integrantes realizaron estudios y presentaciones en el American Dance Festival (1951 y 1952) y el Festival de Danza de Jacob's Pillow (1952). También el movimiento dancístico que se desplegó atrajo a artistas extranjeros que se incorporaron al esfuerzo colectivo e hicieron aportaciones a la danza moderna nacionalista; fue el caso de la danesa Bodil Genkel, el canadiense Arnold Belkin y los norteamericanos John Fealy y John Sakmari."²⁵

²⁵ <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/julio2004/tortajada.pdf>

En 1953, surgió la obra cumbre de la danza moderna nacionalista, *Zapata*, de Guillermo Arriaga, con música de José Pablo Moncayo y escenografía de Miguel Covarrubias. Se estrenó el 10 de agosto de 1953 en el *Teatro Nacional Studio*, dentro del Cuarto Festival Mundial de la Juventud, en Bucarest, Rumania. En México se presentó por primera vez, dos meses después en el Teatro Juárez de Guanajuato y posteriormente en noviembre de ese mismo año en el Palacio de Bellas Artes. Este dueto, con Guillermo Arriaga representando al caudillo revolucionario y Rocío Sagaón a la madre-tierra, fue considerado como "...primera realización plena de la danza moderna mexicana, a la vez que la más auténtica expresión viril hasta ahora lograda en la historia de la danza contemporánea". (Flores-Guerreo, 1953:4). A esta obra seguirían muchas más, de diversas compañías, que buscaban expresar también ese sentimiento apegado a la nación y sus problemáticas. Algunas de las más importantes fueron: *La nube estéril* (1953); *Danza sin turismo* núm. 1 (1955); *El demagogo*. *Danza sin turismo* núm. 2 (1956) y *Braceros*. *Danza sin turismo* núm. 3 (1957); de Guillermina Bravo; *La maestra rural* (1953) y *Juan Calavera* (1956); de Josefina Lavalle; *Provincianas o Titeresca* (1953); de Evelia Beristáin; *Cinco murales de Orozco* (1953); de Magda Montoya; *El maleficio* (1954) y *Tres juguetes mexicanos* (1954); de Elena Noriega y *Los gallos* (1956); de Farnesio de Bernal.

A fines de los cincuenta ocurrieron cambios en el campo dancístico; la propuesta nacionalista terminó por agotarse y se inició una búsqueda hacia la experimentación de los elementos básicos de la danza.

El cuerpo, la energía y el movimiento ocuparon un lugar central, dejando de lado los argumentos narrativos y el sustento de otras artes. Paralelamente, el Estado impulsó otras formas dancísticas más exportables, como fueron el ballet clásico y la danza folklórica. Esta última, representada fundamentalmente por el Ballet Folklórico de México dirigido por Amalia Hernández, quien retomó el discurso nacionalista y se convirtió en la embajadora de la cultura mexicana.

La danza se valió del Estado para conformarse y consolidarse como un campo artístico autónomo y una profesión respetable y fue gracias al nacionalismo que se dieron los criterios que ahora se desarrollan en el país.

Nota: Para conocer la cronología de las compañías de danza en México, ver cuadros 6.1 y 6.2 en los apéndices.

VII. EL BALLET NACIONAL DE MÉXICO



7.1. Logotipo de *Ballet Nacional de México*, 1948.

El *Ballet Nacional de México* es la compañía de danza con mayor antigüedad en América Latina. Desde su fundación en 1948, ha sido protagonista constante de la cultura en México.

Impulsora tenaz de la danza contemporánea en nuestro país, su directora Guillermina Bravo, en colaboración con Federico Castro; creó una escuela de formación profesional por la que, en un momento u otro, han caminado la mayoría de los bailarines destacados de nuestro país. El Lenguaje coreográfico de *Ballet Nacional de México* se ha inclinado desde sus orígenes a la crítica social y al enaltecimiento de la nación, sin embargo en repetidas ocasiones algunos de sus coreógrafos como Castro se alejan de estos principios para crear obras de carácter abstracto y geométrico.

Antecedentes

En 1948, Guillermina Bravo funda junto con un grupo de disidentes de la Academia de la Danza Mexicana, el *Ballet Nacional de México*; compañía de danza que dirige hasta la fecha. Lin Durán, Evelia Beristáin, Áurea Turner, Eva Robledo, Enrique Martínez y Josefina Lavalle como codirectora, iniciaron su peregrinar para encontrar un local y apoyos económicos.



7.2. *Amor para Vivaldi* de Guillermina Bravo. Federico Castro en el piso, 1968.

Al fundarse el *Ballet Nacional de México* sus integrantes emitieron la siguiente declaración de principios:

"El Ballet Nacional es una organización que trabaja sobre la base de que el arte coreográfico no constituye una simple expresión cultural abstracta, sino debe cumplir con la misión de coadyuvar al desarrollo y a la integración cultural, social y nacional de México. Con esa base el Ballet continúa la obra de creación de una danza moderna mexicana, lo suficientemente sólida para que se extienda y perdure en progreso constante, lo suficientemente fuerte para adquirir alcances universales, lo necesariamente auténtica para conmover y estimular al pueblo mexicano. Para ello, el Ballet Nacional marcha sobre dos líneas directrices: técnicamente trabaja por asimilar todo lo que la danza ha creado en sus formas históricas, clásicas o modernas, proyectándolo en una nueva técnica; conceptualmente se esfuerza por expresar la tragedia y el vigor de México, los problemas y las angustias, las esperanzas y anhelos de nuestra Nación genuina."²⁶

²⁶ Comunicado escrito por Raúl Flores Guerrero Archivo del Ballet Nacional de México.

"Las primeras funciones que dio el Ballet Nacional de México fueron en 1949, en marzo participaron en las fiestas de la primavera que organizaba el Mayor Haro Oliva, bailando en el Palacio de Bellas Artes en la obra de teatro La doma de la fiera, dirigida por Seki Sano. La coreografía era de Waldeen y los interpretes: Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Evelia Beristain, Amalia Hernández, Lin Duran, Eva Robledo, Ofelia Ramos, Cecilia Saldé, Herminia Guerrero, Rosaura Revueltas, Enrique Martínez y Carlos Gaona." (Tortajada, 1995:192).

En 1950, se legaliza la compañía como asociación civil, y se ubica en el famoso salón de la calle 57. Cede del Ballet Nacional hasta su traslado a la ciudad de Querétaro en 1991. En noviembre del mismo año inaugura la Plaza de Danza de la Ciudad de Oaxaca, impulsando la creación de la Escuela de Danza de Oaxaca; escuela con la que el Ballet Nacional y Guillermina Bravo continúan su relación hasta la fecha. "El Ballet Nacional de México realizó varias giras por el país gracias al apoyo de los gobiernos federal y estatales, así como con políticos de gran peso, como Lázaro Cárdenas, uno de sus patrocinadores en los años cincuenta. Sus obras coincidían con el discurso oficial nacionalista demagógico y populista, y aunque cuestionaban al régimen éste les garantizó total libertad de expresión, a pesar de ser el de Miguel Alemán un gobierno tan reaccionario."²⁷ Si bien el discurso artístico del Ballet Nacional de México no ha estado al servicio del gobierno, es claro que la compañía de danza requiere de su apoyo para subsistir tanto en la percepción de becas que recibe desde 1948 para sus bailarines como el apoyo en la producción de sus obras.

En julio de 1957 se realizó en Moscú el *VI Festival Mundial de la Juventud Democrática*. Los bailarines de danza moderna de México vieron en este evento la posibilidad para poner a consideración de otros públicos su trabajo artístico.

²⁷ <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/julio2004/tortajada.html>



7.3. *Serpentina* de Luís Fandiño. Federico Castro al Fondo, 1970.

El *Ballet Nacional de México* de Guillermina Bravo y el *Ballet Contemporáneo* de Elena Noriega y Rosa Reyna salieron del país, según cuenta Emilio Carballido, "...entre una furiosa y adversa campaña de prensa que aún nos resulta inexplicable. Se esparcían rumores equívocos, que se daban como auténticos con absoluta falta de responsabilidad. Se dijo, por ejemplo, que el gobierno pagaba nuestro viaje; desgraciadamente no es cierto. Se dijo también que los gobiernos extranjeros nos ayudaban con cantidades fabulosas y tampoco es cierto; salimos con nuestros propios recursos y con la sólida esperanza de que el arte mexicano interesara en países extranjeros." (Carballido, 1957:10). La aventura poética como la llamaron algunos, la vivieron Guillermina Bravo, Rafael Buitrón, Raúl Flores Canelo, Juan Casados, **Federico Castro**, Valentina Castro, Elsie Cota, Armando Chavarri, Héctor Fink, Beatriz Flores, Carlos Gaona, Raquel Gutiérrez, Enrique Martínez, Elena Noriega, Gladiola Orozco, Rosalío Ortega, Guillermo Palomares, Guillermina Peñalosa, Rosa Reyna, Eva Robledo, Rocío Sagaón, Adriana Siqueiros, Aurea Turner, Guido del Valle, Graciela de Velasco.

Fuerón los bailarines como directores de escena Dagoberto Guillaumín y Mario Vázquez como director de orquesta Jorge Delezé y como representante José Solé. Además participaron el compositor Rafael Elizondo, el pintor Mario Orozco Rivera, los dramaturgos Sergio Magaña y Emilio Carballido. Como invitados asistieron Francisco Vizcaíno y José Cava.

"El festival de la juventud -afirma Emilio Carballido- fue un evento que abrió las puertas de Moscú a todos los que quisimos cruzarlas. Tuvimos así todas las razones para asistir, tantas como individuos formamos el grupo. Sobre todo, artistas interesados en ser vistos." (Carballido, 1957:10).

El *Ballet Nacional de México* en sus inicios difundió su trabajo ante numerosos públicos citadinos y rurales con quienes logró identificarse porque sus obras revaloraban elementos de la cultura popular. Bailaron literalmente donde les fue posible en ciudades, pueblos y comunidades; difundieron la danza nacionalista con las coreografías; *La Coronela*, *La doncella de trigo*, *En la boda*, *Tres ventanas a la vida patria* y *Allegretto de la Quinta Sinfonía de Shostakovitch*, todas de Waldeen; *El zanate* y el ballet de masas *Fuerza motriz* de Guillermina Bravo y *Fuerzas nuevas*, *Suite mexicana*, *Madres* y *Juan al mar* de Josefina Lavalle.

De 1953 a 1957 Eva Robledo se hace cargo de un grupo de alumnos de Danza con los que se busca establecer la Escuela de Danza del Ballet Nacional, sin embargo tras su salida este intento de hacer una escuela profesional se suspende hasta que en 1961 Federico Castro integra a un pequeño grupo de alumnos y retoma la idea de crear una escuela donde se formen profesionalmente los futuros integrantes de Ballet Nacional; es entonces cuando se da inicio a una larga tradición formativa; que gracias al apoyo (aunque precario) de la Universidad Nacional Autónoma Metropolitana en 1966 se da inicio al Colegio de Ballet Nacional bajo la dirección de Lin Duran.

En 1960 El Instituto Nacional de Bellas Artes invitó a David Word, a impartir clases a las compañías entonces oficiales, es cuando Guillermina Bravo establece contacto con la escuela Graham de danza contemporánea en Nueva York; a partir de entonces se introduce en México este método de entrenamiento como base del Colegio de Danza Contemporánea del Ballet Nacional y del Ballet

Nacional de México. Desde ese año hasta la fecha, se ha criticado al Ballet Nacional por realizar su entrenamiento en base a una técnica extranjera, a lo que Guillermina en 1990 responde: "Aquél que diga que tenemos una técnica estadounidense, está mal. Martha fue lo bastante inteligente para tomar la raíz de las culturas más primitivas, fundamentalmente de Asia y de América Latina. Esto es muy atractivo en la técnica. Aparte de que forma los cuerpos con gran fuerza y con gran concentración de energía que es la que sirve para bailar, funciona muy bien. ¿Por qué tengo que inventar una técnica si ya hay una muy buena, que me acomoda muy bien?" (Delgado, 1990: 28).



7.4. Miguel Añorve, **Federico Castro** y Raquel Vázquez, en clase con Ballet Nacional, 1968.

En marzo de 1991, la sede de *Ballet Nacional de México* se traslada a la ciudad de Querétaro y se funda el *Centro Nacional de Danza Contemporánea* (CENADAC), que consiste en la integración del colegio y la compañía²⁸. "En esta

²⁸ En el CENADAC se ofrecen seis licenciaturas en danza contemporánea con diferentes especialidades y se han graduado 9 generaciones de 1995 al 2004.

determinación converge todo el trabajo anterior desarrollado en el *Ballet Nacional*, lo que tiene que ver con la profesionalización del bailarín. Guillermina, después de algunos años de lucha, por fin pudo conseguir los apoyos necesarios para el cambio, para lo cual contó con la colaboración del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Gobierno del Estado de Querétaro.” (Delgado, 1994:40). Los apoyos incluían la construcción del edificio que aun alberga al *Ballet Nacional*, al que desde 1991 se le han hecho dos pequeñas ampliaciones; también se construyeron casas y departamentos y se les consiguió un crédito hipotecario a los integrantes de la compañía que desearán descentralizarse, como era de esperar la mudanza fracturó al grupo y algunos de sus integrantes renunciaron para conservar su residencia en la ciudad capital. Con la llegada del *Ballet Nacional* Querétaro continuó con su larga tradición de ser semillero de bailarines; gracias a la presencia de *Ballet Nacional de México* en Querétaro; la ciudad cuenta con diez compañías de danza contemporánea independiente y se ofrecen licenciaturas en danza en el Centro Nacional de Danza Contemporánea y en la Universidad Autónoma de Querétaro.

En noviembre de 2004 Guillermina Bravo despidió por motivos personales a Federico Castro del *Ballet Nacional de México* y en diciembre del mismo año decidió disolver la asociación civil que conformaba *Ballet Nacional de México*. Se transcribe la entrevista que Bravo dio a la revista Proceso, con motivo del cierre de su compañía y comentarios sobre la nota del periódico *Universal*. Ver apéndices 7.1, 7.2, 7.3, 7.4, 7.5, 7.6 y 7.7.

Al respecto de la fundación del *Ballet Nacional de México* Alberto Dallal escribió:

“La acción incrementa notablemente la preparación y la creatividad de los bailarines y coreógrafos mexicanos, sobre todo con base en dos actitudes fundamentales que habrían de permear la producción del nuevo grupo durante muchos años: la oposición a las formas meramente ilustrativas y superficiales de la danza clásica y la asunción de que la expresión artística **la obra** debe cuestionar crítica y tal vez políticamente la realidad social” (Dallal, 1994: 86).

Y Con respecto a su disolución comenta:

"Aunque seas la máxima coreógrafa de la danza mexicana de todos los tiempos, y Guillermina Bravo lo es, no puedes trabajar por más de 50 años con un grupo de personas que ha cambiado con el tiempo, y decir impunemente -soy dueño de esta estructura y me deshago de ella o la extingo-." (Dallal en Sierra, 2005:1).

"...Dallal ahonda al señalar que vislumbró las intenciones de Bravo como consecuencia de un conflicto con el coreógrafo Federico Castro quien, después de 52 años de trabajo con ella, fue presuntamente liquidado del Ballet Nacional. Discutió fuertemente con Bravo, a la que le dijo:

"Si de verdad liquidas a Federico Castro estás cometiendo un error garrafal y en ese caso yo retiraría públicamente mi nombre de la biblioteca del Centro Nacional de Danza Contemporánea. Por lo pronto, me quitas de colaborador. Creo que la edad ya te hace pensar mal."

Y es que -continúa para Proceso- "Federico es la única persona que la acompañó 52 años, que la soportó incluso. Pero Guillermina tiene sus razones. La gente podrá pensar que estoy de acuerdo con ella para decir cosas, como para no dejarla que haga lo que está haciendo, pero no es así." (Dallal en Manzanos, 2005:17).

Raquel Timol Comenta sobre el mismo tema:

"...Guillermina tuvo a Federico Castro, un coreógrafo de primerísimo nivel que no la imitaba sino que era libre frente ella. No obstante lo expulsó hace poco. Guillermina había dado preferencia a los coreógrafos que hacían cosas parecidas a las que ella había creado, pero que parecían no digo caricaturas pero sí ecos de mucho menor valor."

Y continúa:

"...Yo que los acompañé en esos momentos creo que lo mejor, lo más saludable, es cerrar la puerta de todo y cada quien haga su camino. Algunos están preparados lo suficiente para seguir adelante. Quedará en la memoria cultural de México lo que el Ballet Nacional entregó durante varias décadas. Durante más de medio siglo entregó el más alto nivel dancístico que se ha logrado en México." (Tibol en Manzanos, 2005:25).

Guillermina Bravo

Hace mil años, cuando me vi envuelta en el movimiento, hice un pacto sellado con la danza... Guillermina Bravo.



7.5. Guillermina Bravo, 1986.

Federico Castro Castillo, coreógrafo y maestro de *Ballet Nacional de México* fue integrante del mismo desde el 14 de abril de 1954 hasta agosto del 2004, por lo que no se puede hablar de él sin antes referirse a Guillermina Bravo.

Guillermina Bravo Canales nació en Chacaltianguis, Veracruz, en 1920, estudió la carrera de música en el Conservatorio Nacional y se inició en la danza en la escuela de Nellie y Gloria Campobello. En 1939 conoció a Waldeen Falkenstein y se unió a su grupo, el *Ballet de Bellas Artes*, que escenificó *La Coronela*, coreografía que marcó el inicio de la danza moderna en México. Junto con Ana Mérida en 1947 participó en la creación de la *Academia de la Danza Mexicana* de la cual fue directora y en 1948 fundó el *Ballet Nacional de México*, que hasta la fecha dirige. Coreógrafa desde 1946 ha realizado más de 70 obras ²⁹

²⁹ En el apéndice 7.8 se enlistan cronológicamente las coreografías que Guillermina Bravo realizó para el Ballet Nacional de México.

entre las que se incluyen coreografías para teatro; transitando por distintas y variadas etapas estilísticas y conceptuales, ha frecuentando distintos géneros dancísticos, siendo siempre consciente de que, la danza debe cuestionar la realidad social y reflejarla a través de su lenguaje.



7.6. Federico Castro en clase con el Ballet Nacional de México, 1955.

Guillermina Bravo ha elaborado numerosos programas de enseñanza de la danza siendo un pilar para la educación dancística de nuestro país. Desde 1991 dirige el Centro Nacional de Danza Contemporánea que abriga tanto al Ballet Nacional de México, como a las licenciaturas en danza contemporánea con diferentes especialidades; de donde han egresado seis generaciones de bailarines profesionales.

Impulsora incansable de la danza contemporánea en México, ha dado múltiples cursos y conferencias. Sus obras han sido registradas por reconocidos críticos a nivel mundial. Merecedora constante de homenajes y premios, se hizo digna entre otros, al *Premio Nacional de Ciencias y Artes*, (1979). A la medalla *Una vida en la Danza*, (1985); al *Premio José Limón*, (1990); *Creadora Emérita del*

Una vida en la Danza, (1985); al *Premio José Limón*, (1990); *Creadora Emérita del Sistema Nacional de Creadores de Arte* desde 1994, recibió en 1996, el Doctorado Honoris Causa de la Universidad Veracruzana.



7.7. Guillermina Bravo, 1947.

Al estudiar la historia de la danza en México encontraremos frecuentemente el nombre de Guillermina Bravo; se sabe que cualquier bailarín de danza contemporánea de nuestro país tendrá un vínculo directo o indirecto con ella por lo que, se le puede considerar, como el mismo Federico Castro habrá dicho, el *Tronco de la danza* título que Federico le dio a la coreografía que realizó en su honor; estrenada en 1999 por el *Ballet Nacional de México*.



7.8. *El Tronco de la danza* de Federico Castro, 1995.

VIII. FEDERICO CASTRO CASTILLO



8.1. Federico Castro, 1989.

Datos Biográficos

José Federico Castro Castillo nació el 30 de diciembre de 1933 en Acolman, Estado de México, hijo de Roberto Castro y de Celia Castillo; quinto de diez hermanos. Estudió primaria y secundaria en el Distrito federal entre 1942 y 1950, en 1951 estudió en la Escuela Nacional para Maestros de donde se tituló como profesor de educación primaria en 1963 profesión que ejerció durante doce años (1954-1966).

En su casa mantuvo oculto el hecho de que era bailarín "...mi mamá pensaba que yo iba a clase de gimnasia hasta que salió la gira de 1955 al *Festival Mundial de la Juventud*" (Castro, 2005, comunicación personal); ese día Federico tuvo que pedir permiso para ausentarse del país, e informar a sus padres que

había escogido la no muy respetada profesión de bailarín desde entonces su padre presentaría a su familia ante sus amistades diciendo: estoy aquí con mis hijas, hijos y *El bailarín*.

Castro fue miembro fundador del *Grupo Mexicano de Danza* de la *Escuela Nacional para Maestros* (1952-1955), del *Seminario de Danza Contemporánea del Ballet Nacional de México* (1963-1980) y del *Colegio del Ballet Nacional de México* (1980 a la fecha). Maestro y director de su propia escuela (1967-1991), maestro de técnica Graham en el Ballet Teatro del Espacio (2000 a la fecha); a lo largo de su trayectoria artística se ha destacado como docente impartiendo cursos de danza y coreografía en Cuba y en México.



8.2. Federico Castro bailando con Rossana Filomarino el *Dúo del Absurdo* de Raquel Vázquez, 1969.

De su formación como bailarín, destaca la presencia de importantes figuras del mundo de la danza contemporánea de su época, como son Waldeen Falkenstein, Rodolfo Arana, Carlos Gaona, Javier Francis, David Wood, Robert Coham, Helen Mc Gehhee, Ethel Winter, Bertram Ross, Gené Mc Donal, Yuriko

Kikuchi, Kasuko Hirabayashi, David Hatch-Walker, Takako Asakawa, Juan Antonio Rodea, Ranko Yokoyama, Alan Sener, Tim Wengerd, Dianne Gray, Steve Rookes, Donlin Foreman, Christine Dakin, todos ellos maestros en técnicas de danza contemporánea y en su mayoría de la escuela de Martha Graham. También tomó clases con Luisa Josefina Hernández y Héctor Mendoza de análisis teatral, con Arturo Padilla de iluminación y de música con los maestros Guillermo Noriega, Luís Rivero y Alicia Urreta.



8.3. Federico Castro y Rossana Filomarino en clase con Ballet Nacional de México, 1968.

Ha trabajado como coreógrafo en el interior de la república y en el extranjero. Para el *Ballet Nacional de México* compuso más de cuarenta obras, participado en diversos festivales nacionales e internacionales. Federico es un coreógrafo activo, que se renueva constantemente. Dinámico e incansable, enfrenta cada montaje como una aventura. A lo largo de años de convivencia mutua, observé el aprecio que tiene por los bailarines que interpretan sus montajes, ya fuera que estos pertenecieran o no al *Ballet Nacional de México*.



8.4. Federico Castro en *Serpentina* de Luís Fandiño, 1970.

Desde la experiencia, Federico es promotor del movimiento generador de la conciencia de lo vivo. Dotado de una extraordinaria memoria, recuerda cada una de sus coreografías y a todos y cada uno de los bailarines que han colaborado con él, en la creación de cuadros escénicos que aunque efímeros como toda coreografía, quedan indiscutiblemente grabados en la historia y evolución de la danza contemporánea de nuestro país.

Como coreógrafo y maestro, Federico Castro ha impulsado el desarrollo de grandes bailarines, entre ellos: Antonia Quiroz, Miguel Ángel Añorve, Norma Moreno, Juan Antonio Rodea, Isabel Hernández, Efraín Moya, Alma Guillermo Prieto, Gilberto Ruiz, Victoria Camero, Rosa Romero, Lidia Romero, Lorena Glins, Claudia Lavista y Eloisa Green.



8.5. Federico Castro, 1981.

En sus primeras coreografías reflejó sus vivencias como maestro de educación primaria y sus recuerdos de la infancia, pensando como niño su trabajo expresaba; sueños, juegos y sentimientos ambivalentes. En su madurez Federico Castro sigue siendo inquieto como un niño, pero como un niño que cuenta con una larga experiencia en quehacer coreográfico; Federico se renueva constantemente creando espacios y personajes imaginarios, fantasmas que se materializan; aparecen en sus coreografías y nos dejan con la sensación de que hemos tenido una experiencia irrepetible.

Por su infatigable labor como artista se le han otorgado numerosos premios y reconocimientos; en 1989 se le premia con el patrocinio de la operadora de bolsa CBI para la producción de una obra en el marco del Primer Gran Festival de la Ciudad de México, patrocinio con el cual Federico realizó para *El Ballet Nacional de México* la coreografía *La vida genera danza- los constructores*.

El Ballet Nacional de México ofreció en 1990 una temporada de funciones entre el 30 de marzo y el 8 de abril en la sala Miguel Covarrubias titulada: *Temporada en homenaje a Federico Castro en sus 35 años de vida artística*. En la primera función de dicha temporada se contó con la presencia del dramaturgo Emilio Carballido quien dirigió un discurso en honor a Federico y el programa se

conformó de una retrospectiva de sus coreografías; *Planos, Reflexiones, Trifásico, Metamorfosis, Acuarimantima y la Vida genera danza*.

Se hizo merecedor, en 1991, al homenaje *Una vida en la danza*, otorgado por el Instituto Nacional de Bellas Artes entregado en el Palacio de Bellas Artes y ese mismo año el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes le otorgó un reconocimiento especial por su trabajo artístico dentro de la danza. Castro se integró en 1993 al Sistema Nacional de Creadores de Arte y en 1996 revalidó su participación en el mismo. Recibió el premio *Raúl Flores Canelo* en 1997, en el marco del XVII Festival de la Danza de San Luís Potosí y a finales de ese mismo año recibió del Instituto Superior de Arte de La Habana, la categoría especial de *Profesor Invitado*. Se hizo acreedor del premio nacional *José Limón* en 1999.

Federico Castro cumplió en el 2001, 50 años de vida artística y la Universidad Autónoma de Querétaro le rindió un homenaje por su trayectoria en la danza contemporánea y la *Sociedad Mexicana de Coreógrafos* le dio un reconocimiento como coreógrafo y docente.

El Centro Cultural Nicolás Guillén de Camaguey Cuba, le otorgó la distinción *Esteban Borrero* en 2002 y la Dirección provincial de Cultura de Camaguey Cuba, le otorgó en 2003 la distinción *Espejo de paciencia*.

Recientemente el 22 de enero del 2005, el ministro de cultura de la Habana Cuba, Licenciado Abel Prieto le otorgó el reconocimiento y medalla de honor entre seis de los más destacados maestros de la Habana titulado *Distinción por la Educación Cubana*, en el Teatro Auditorio Amadeo Roldán de la Habana.

Federico Castro bailarín

La casa artística de Federico Castro ha sido y es el Ballet Nacional de México. A esta compañía entró con una vocación bien definida en 1954. Ahí maduro primero como bailarín y después como coreógrafo, convirtiéndose en uno de los más notables en el panorama dancístico del país en la segunda mitad del siglo XX. Raquel Tiból.



8.6. Federico Castro en *Estampas de la Revolución*; Rescoldo de Guillermina Bravo, 1955.

Ser bailarín requiere de entrega y pasión, pero sobre todo de autodisciplina, para dedicarse profesionalmente a la danza es necesario el dominio de una técnica formativa de base; que en el caso de Federico Castro es el Graham, dominar la técnica Graham toma siete años (a las personas con facilidad para ello); en estos años de formación se le deben dedicar entre cuatro y seis horas al entrenamiento diario, pasado ese periodo el entrenamiento continúa en el desarrollo de un lenguaje, es decir, en ese momento el intérprete ya utiliza su cuerpo como un instrumento de comunicación no verbal y dedica su

entrenamiento para la creación de su personalidad como artista, al término de este periodo se considera que el bailarín es un *bailarín completo*; A lo largo de su vida como profesional no puede dejar el entrenamiento constante, ya que con sólo cuatro días de descanso se pierde fuerza y elasticidad; las personas que se dedican a la danza lo hacen de tiempo completo, evitando los periodos prolongados de descanso. Paradójicamente al tiempo de preparación requerido para formar un bailarín profesional, está el hecho ineludible del deterioro del cuerpo al avanzar la edad, por lo que, el periodo de vida profesional de un bailarín activo es corto en relación a las demás ramas del arte. Federico Castro le dedicó treinta años de su vida a la ejecución dancística.

El constante entrenamiento técnico que Federico Castro recibió desde muy joven, su fortaleza física, el amor y entrega que ha dedicado a la danza lo hicieron destacar como ejecutante; con calidad técnica e interpretativa. Dada su personalidad inquieta y sus características físicas, Castro participó como interprete solista representando personajes de niño y de hombre joven, como en el *Paraíso de los ahogados* y *Recuerdo a Zapata* de Guillermina Bravo.

Un intérprete es aquel que lleva con claridad el mensaje del coreógrafo, por lo que es necesario ser dúctil a las propuestas de los coreógrafos y asumir que el bailarín es sólo el instrumento por medio del cual el coreógrafo se comunica.

Disciplina y respeto es lo que Federico entregó a los que fueron sus coreógrafos entre los que destacan además de Guillermina Bravo: Waldeen, Carlos Gaona, Josefina Lavalle, Raúl Flores Canelo, Rossana Filomarino, Luis Fandiño, Guillermina Peñalosa, Guillermo Keys, David Wood, Bodil Genkel, Joan Gainer, Yuriko Kikuchi, John Fealy, Jesús Romero, Rosa Reyna y Elena Noriega.³⁰

³⁰ En el apéndice 8.1 se enlistan cronológicamente todas las coreografías en las que Federico Castro participó como bailarín.



8.7. Federico Castro, 1975.



8.8. Federico Castro en *Interacción y recomienzo* de Guillermina Bravo, 1972.

Por haber sido él mismo durante treinta años un bailarín al servicio de distintos coreógrafos, Federico Castro tiene profundo conocimiento del trabajo interpretativo, por lo que ha desarrollado un enorme respeto por los bailarines, que interpretan sus coreografías; conocedor del entrenamiento y las capacidades interpretativas de sus bailarines, obtiene de ellos lo mejor de su técnica y sensibilidad, fomentando el virtuosismo y brillantez en escena, para alcanzar en sus coreografías una de las principales finalidades de las artes escénicas: la espectacularidad.



8.9. Federico Castro arriba en *Juego de Pelota* de Guillermina Bravo, 1968.

A continuación se enlistan algunas de las coreografías más significativas en la historia de la danza en México en las que Federico Castro participó como bailarín.

Tierra de Elena Noriega (1951).

El Demagogo (danza sin turismo) de Guillermina Bravo (1956).

El Paraíso de los ahogados de Guillermina Bravo (1960).

En la boda de Waldeen (1962).

Complementarios a la naturaleza de Guillermina Bravo (1967).

Juego de Pelota de Guillermina Bravo (1968).

Apuntes para una Marcha Fúnebre de Guillermina Bravo (1969).

Serpentina de Luis Fandiño (1971).

Interacción y Recomienzo de Guillermina Bravo (1971).

Homenaje a Cervantes de Guillermina Bravo (1972).



8.10. *Juego de Pelota* de Guillermina Bravo. (Federico Castro arriba), 1968.

Federico Castro, maestro

Para ser maestro de danza se requiere primero ser un buen bailarín, sin embargo no todos los buenos bailarines pueden ser buenos maestros; se necesita tener vocación docente. Federico Castro fue maestro de educación primaria por doce años, periodo en que empezaba a formarse como bailarín, vinculando su vocación didáctica al fenómeno dancístico. Inquieto y ávido de transmitir a las nuevas generaciones sus conocimientos, imparte clase de técnica de danza desde hace cincuenta años y de coreografía desde hace treinta y dos.

Federico Castro, maestro de danza desde 1955, en un principio daba clase en talleres libres para aficionados; pero en 1960 reúne a un grupo de alumnos que tenían la intención de dedicarse en forma profesional a la danza y crea de esta manera el primer grupo de formación para bailarines, con la idea de que de allí, surgieran las figuras que nutriesen de intérpretes al *Ballet Nacional de México*; este grupo trascendió gracias a un limitado apoyo de la Universidad Nacional Autónoma de México, que sirvió para fundar el *Seminario de Danza Contemporánea*, éste en 1980 cambió su nombre por el de *Colegio de Danza Contemporánea del Ballet Nacional de México* y en 1991 al crearse las licenciaturas en danza, cambió de nuevo su nombre al de *Centro Nacional de Danza Contemporánea*.

Federico Castro fue miembro del cuerpo de maestros del *Ballet Nacional de México* de 1965 a 2004, en 1980 se inició como maestro de formas coreográficas en el *Colegio del Ballet Nacional de México*, continuando hasta la fecha en el *Centro Nacional de Danza Contemporánea* donde es maestro titular de coreografía de los alumnos que cursan las licenciaturas en danza que el Centro ofrece.

Castro fundó en 1967 su escuela particular de danza, *Academia Arte y Estética*, en la ciudad de México de la que fue maestro y director, impartiendo clases para aficionados, aspirantes a profesionales y profesionales de la danza, desde ahí apoyó económicamente a *Ballet Nacional de México* organizando en

diciembre de 1969 una función de danza a beneficio del *Ballet Nacional de México*.

Academia Arte y Estética

Escuela

Festival 69

En el Teatro del Bosque

Dir. 10. de 1969 a las 20:00 hrs.

a beneficio del Ballet Nacional de México

Nº ---660-

Boleto de acceso \$ 40.00

8.11. Boleto de acceso a la función a beneficio del *Ballet Nacional de México* organizada por Federico Castro en 1969.

Federico tomó la decisión de cerrar su escuela en 1991, para cambiar su residencia a la ciudad de Querétaro; donde se estableció la sede del *Ballet Nacional de México*, que fuera el proyecto fundamental de su vida.

Como maestro ha participado dando cursos en la escuela de perfeccionamiento *Vida y Movimiento* dirigida por Lin Duran, a la compañía de danza contemporánea de Jalapa Veracruz, al grupo *Andamio*, a la compañía de Danza Contemporánea de León y a otros grupos de los estados de Guanajuato, Oaxaca, Puebla y San Luis Potosí, a los maestros de danza contemporánea de Santiago de Cuba, así como a otras escuelas de arte en Cuba; colaborando en la organización de la compañía Danza-Teatro del Caribe.



8.12. Federico Castro y Claudia Cárdenas, 1989.

En la foto 8.12 se observa a Federico Castro indicando a Claudia Cárdenas como caminar en *La vida genera danza*, imagen que podemos comparar en la foto 8.13 cuando Claudia Cárdenas realiza el mismo movimiento como solista en función.



8.13. Claudia Cárdenas en *La vida genera danza*, 1989.

Federico Castro considera que "...los estudiantes de coreografía tienen que estar informados e investigar en qué mundo viven,... el producto del trabajo creativo es reflejo de la vida que llevas." (Castro, 2005: comunicación personal). Exigente en sus clases de coreografía pide sobretodo frescura en las ideas de sus alumnos y que se respete al creador por lo que a los trabajos colectivos les ha puesto el nombre de *organigrafías*. "...leer una danza tiene que ser como leer un poema, en estructuras que se parecen a las estructuras literales a mí me gusta aprender de mis alumnos su poesía,..Deben reconocer que el arte está fuera de contexto por que el exceso de violencia es demasiado como para llevar la realidad a escena" (Castro, 2005: comunicación personal).³¹



8.14. Federico Castro maquillando a Miguel Añorve, 1976.

³¹ En el apéndice 8.2 se enlistan las actividades que Federico Castro ha realizado como maestro en México y en el extranjero.

IX. FEDERICO CASTRO, COREÓGRAFO

Y luego está la inspiración. ¿De dónde viene?. Casi toda proviene de los estímulos vitales. Yo la encuentro en la diversidad de los árboles, en la ondulación del mar, en un trozo de poesía, en el espectáculo de un delfín que rompe la quietud del agua al enfilarse hacia mí. La encuentro en cualquier cosa que me estimule hacia el instante.
Martha Graham.



9.1. *El Tronco de la danza* coreografía de Federico Castro, 1999.

Profundo conocedor del espacio escénico y de los cuerpos femeninos y masculinos educados para la danza, Federico Castro se ha forjado como meta fundir sensualidad, plasticidad y virtuosismo, definiendo una poética corporal que fluye de una composición coreográfica bien pensada y elaborada. Su gusto por el rigor en el trazo, lo ha llevado en varias ocasiones a utilizar a los bailarines como piezas de una compleja estructura geométrico-dinámica (ver foto 9.2), como en su

coreografía *Trifásico*, donde, en torno a un tema abstracto se desenvuelve el germen del diseño triangular, evocando en más de un sentido las posibilidades de un triángulo.



9.2. *Trifásico*, 1977.

Federico Castro ha logrado desprender ilusoriamente, brazos, piernas y torsos de unos organismos para incrustarlos en otros (ver foto 9.3); que un sólo cuerpo gire con incontables extremidades, o lanzar al aire a sus intérpretes para sugerir que no se necesitan alas para volar (ver fotos 9.4, 9.5 y 9.6).

El sistema de formas geométrico-constructivas, fue el primer sustento de su rigor y sus audacias, utilizando elementos como la simetría y la asimetría (ver fotos 9.7 y 9.8), para comunicar el equilibrio y desequilibrio en sus coreografías. Castro aprendió a pulir su lenguaje poético por medio de proporciones elementales configuradas en el espacio, usando con precisión los cuerpos y elementos escenográficos a su alcance.



9.3. *Variaciones Barroca*, 1983.



9.4. *Sensaciones Lúdicas*, 2000.



9.5. *Sensaciones Lúdicas*, 2000.



9.6. *La vida genera danza*, 1989.



9.7. *Complementarios*; simetría en el diseño, 1970



9.8. *Cinco por Cinco*; asimetría en el diseño, 1965.

Castro utiliza la grácil flexibilidad de las telas en prolongaciones orgánicas de las gesticulaciones de los bailarines, como es el caso en su coreografías *Metamorfosis* (fotos 9.9 y 9.10) y *La vida genera danza, los constructores* (fotos 9.11 y 9.12) donde no se trata de una respiración magnificada en las gasas; como hiciera Isadora Duncan, sino de una monumentalidad simbólica, con participación de los objetos accionados por la dinámica de los bailarines y que se expande hacia todas las direcciones de la escena.



9.9. *Metamorfosis*, 1984.



9.10. *Metamorfosis*, 1984.

Con respecto al uso de las telas en escena Raquel Tibol escribió en ocasión del estreno de metamorfosis lo siguiente:

"En su ya abundante trabajo coreográfico Federico Castro ha demostrado siempre un respetuoso y detallado conocimiento del cuerpo y del potencial expresivo de cada bailarín. En Victoria Camero se da una muy personal mezcla de enorme energía física y extrema levedad corpórea, que Federico Castro ha sabido explotar. La manera como Victoria hilvana sin solución de continuidad extensiones, giros, contracciones y saltos le han ganado muchos ¡bravos! En prestigiosos teatros europeos. Los volvió a oír ahora en Bellas Artes por su interpretación de Metamorfosis, la nueva obra de Federico Castro, para cuya acertada espectacularidad sirvieron los buenos diseños de Jarmila Maserova. Viento y fuego, mariposa y crisálida, el vuelo y la caída. Un enérgico, elegante y preciso braceo sostenido por la música de Federico Ibarra, le permite a la Camero convertir una falda de amplísimo vuelo en ondas aéreas que inundan el espacio escénico y lo agrandan. Tanto para el viento como para el fuego el coreógrafo usa tres bailarines que operan como soportes en un primer periodo y como reproductores de energía en el segundo: José Luis Hernández, Sergio Morales y Miguel Ángel Zermeno. Este último promete convertirse en pocos años en uno de los mejores intérpretes de danza contemporánea mexicana." (Tibol, 1984:20).

En *La vida genera danza* Federico usa, una tela cuadrada que abarca casi todo el escenario, los bailarines entran por de bajo, la giran y la inflan como una gran burbuja, por esto los interpretes y el mismo Federico apodaron esta coreografía como *la burbuja* (foto 9.11). La tela tendrá en sí misma una participación como un elemento orgánico en el escenario; en la coreografía los desplazamientos y diseños de los bailarines irán interrelacionados con el uso de la tela; en la segunda parte en lo correspondiente al clímax de su obra, Federico usa tres telas de color, estas miden cada una metro y medio de ancho por diez de largo (foto 9.12). El coreógrafo usa de nuevo las telas para crear en el espacio, una serie de diseños que nos recuerdan los procesos evolutivos de naturaleza. Ver *La vida genera danza* impacta al espectador, quien recibe la coreografía de Castro como si fuera el recuerdo de nuestro origen en el universo.



9.11. *La vida genera danza*, 1989.



9.12. *La vida genera danza*, 1989.

Sus coreografías engloban movimientos, diseño y material sonoro hasta redondear las obras, que no se apoyan en argumentaciones progresivas o lineales. Federico desecha la narrativa pues prefiere la sucesión de parábolas coreográficas significantes plástico visuales, en movimiento sin equivalencias literales en una poética textual. Puede desarrollar cualquier tema desde obras de

gran formato (ver fotos 9.13, 9.14 y 9.15), hasta pequeñas piezas (fotos 9.16, 9.17 y 9.18), todas ellas plenas de refinamiento y exactitud.



9.13 y 9.14. *Equilibrio y Desequilibrio*, 1992.



9.15. *Mitos y Narraciones*, 2001.



9.16. *Escape*, 1993.



9.17. *Reflejos de un narciso*, 1994.



9.18. *La dualidad*, 1994.

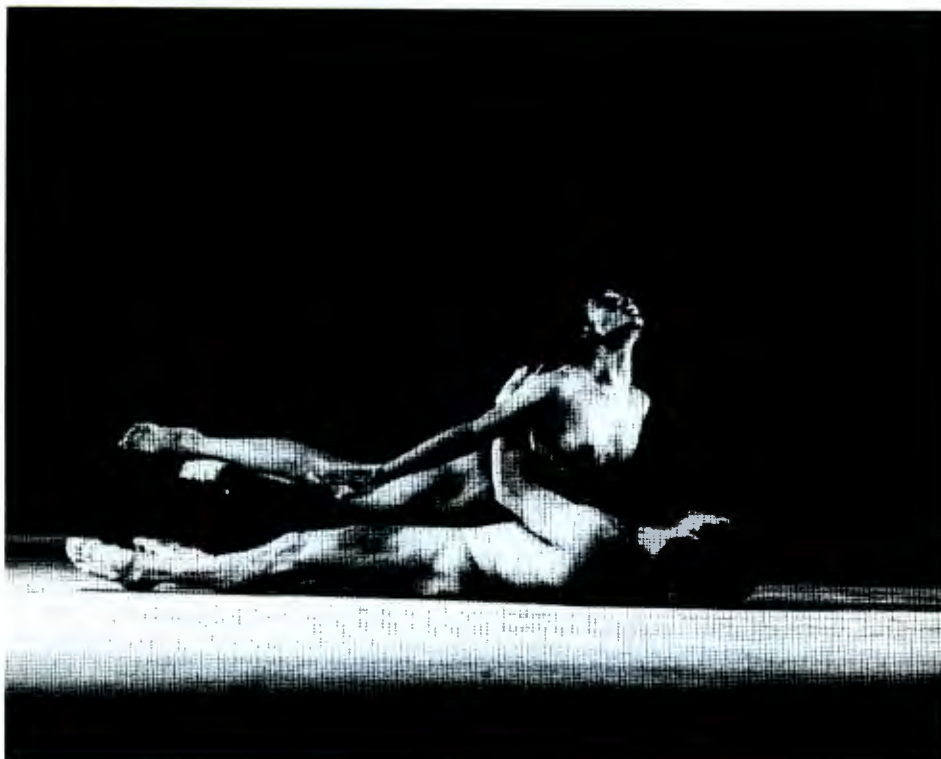
Los procesos de creación en Federico Castro se inician con el planteamiento de una idea fantástica, "Como cuando era niño y me asustaba con mis propios personajes." (Castro, 2005: comunicación personal). Luego construye esta idea en los cuerpos de sus intérpretes y esa idea primigenia se evapora y transforma en algo intangible que sólo penetra a los más sensibles.

Durante los periodos de creación Castro se angustia, se emociona, se entusiasma y cuando el trabajo está terminado todavía siente que tiene que hacer numerosas correcciones que se van puliendo con cada presentación. "Las obras se tienen que bailar tanto para que maduren y cuando maduran se pueden comer." (Castro, 2005: comunicación personal). Federico siente un aprecio especial por algunas de sus coreografías, coreografías que desde su modo de sentir son trabajos bien realizados; que le han causado mucha satisfacción estas son: *Complementarios*, *Metamorfosis*, *Acuarimantima*, *Trifásico*, *Variaciones Barrocas*, *La vida genera danza*, *Sensaciones Lúdicas* y *El tronco de la danza*.

Como todo artista Federico no es infalible y algunas de sus coreografías no lograron tener la solidez necesaria como para trascender y se dejaron de bailar pronto, como en el caso de *Intentos*, *Vamos a la feria*, *El sueño*. También está el caso de otras coreografías que se dejaron de bailar al poco tiempo del estreno a pesar de haber causado una buena impresión ante la crítica y el público, como en el caso de *Cuatro presencias*, *Espacios trazados*, *Desencuentro*, *Equilibrio y desequilibrio* y *Desencadenamiento*.

La calidad de una coreografía esta estrechamente ligada a las características de ejecución y la interpretación dramática de los bailarines por lo que puede salir del repertorio si alguno de sus intérpretes ya no participa en ella.³²

³² Esto ocurrió con algunas de las danzas de Federico en las que participaba Victoria Camero, quien dejó Ballet Nacional en 1991 para conservar su residencia en México D.F. Las coreografías de Federico Castro que se identifican completamente con Victoria son *Acuarimantima*, *Metamorfosis*, *Reflexiones*, *Cuatro presencias* y *La vida genera danza*.



9.19 y 9.20. *Acuarimantima*, 1974.

Al interactuar con sus bailarines Federico Castro dignifica sus singularidades y las incorpora a sus creaciones.

El trabajo de Federico Castro es fundamental en el desarrollo de la danza contemporánea en México por su relación más directa con el mundo contemporáneo. A diferencia de Guillermina Bravo el se alega del eje del discurso lineal narrativo y propone diseños plástico dinámicos, que suceden en espacios temporales que conducen al espectador al origen y esencia de la danza como explicación del ser; la propuesta contemporánea de Castro se considera como una ruptura paradigmática en donde se da cabida a que el espectador recree sus vivencias en el efímero transcurrir de la danza.

Se le puede considerar como el precursor de la danza contemporánea en nuestro país. Sus referentes no están en el nacionalismo vasconcelista; sino en una idea global del arte, Castro es el precursor en México de la idea universal de danza, donde el discurso coreográfico, no es exclusivo de una bandera o ideología sino que pertenece a la necesidad de hacer poesía en movimiento.



9.21. *Trifásico*, 1977.

"Federico Castro constituye, antes que nada, la prueba de su independencia creativa. Castro ha trabajado a la vera de Guillermina Bravo casi treinta años completos. Fáciles y localizables serían las influencias de la vigorosa creadora sobre Castro si se hubiese sabido por una parte, buscar un modo, un estilo muy suyo y, por otra, aplicar su enorme experiencia como bailarín y maestro. De esta manera, su trayectoria, cada vez más rica en muestras de madurez a toda prueba, señala un rumbo muy sólido e interesante dentro de la historia de la coreografía en México. Inclinado a utilizar música contemporánea, en ocasiones dodecafónica (asimismo haciendo uso de obras de compositores mexicanos como Revueltas). Castro aprendió a respetar paulatinamente las estructuras musicales, de tal forma que sus obras han ido adquiriendo la tendencia a conservar la estructura de la coreografía mediante la unión música-diseño. Esta es la característica más antigua y tradicional del arte coreográfico. Pero también la más segura y consistente." (Dallal, 1981:35).



9.22. *Cuatro presencias*, 1986.



9.23. *Desencadenamiento*, 1993.



9.24. *El tronco de la danza*, 1999.



9.25. *El tronco de la danza*, 1999.

Federico Castro formó parte del equipo de coreógrafos del *Ballet Nacional de México*, de 1965 al 2004 agrupación con la cual realizó 35 coreografías. A pesar de su retiro en noviembre del 2004 como coreógrafo del Ballet Nacional de México; Federico Castro continua su constante labor coreográfica, trabajando con compañías del país y el extranjero. La totalidad de los trabajos coreográficos que Federico Castro, efectuó para Ballet Nacional de México; se enlistan en el apéndice 9.1 en orden cronológico con el elenco del estreno, aunque hubo reposiciones de muchas de sus coreografías, éstas se enumeran en su versión original y en el apéndice 9.2 se enlistan las coreografías que realizó para otras agrupaciones.

X. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

A pesar de que envejecer es inevitable y de que el bailar es efímero, el bailarín carga en su cuerpo, con su experiencia de trabajo y con la historia de su evolución.

Haber hecho un breve recorrido por la historia de la danza, nos permite afirmar que ésta se encuentra íntimamente ligada a todas las culturas que han venido representando a la humanidad; la necesidad del movimiento y el movimiento mismo, habitan en la naturaleza de todo hombre. La creatividad y la manera de desarrollar ese movimiento marcan diferencias, sin embargo, como el instrumento es el cuerpo, las posibilidades de desarrollo creativo, estarán siempre ligadas a los hábitos corporales y a las habilidades físicas de cada intérprete. Realizamos un recorrido histórico de la danza para seleccionar las ramas de la danza que de una u otra forma se fueron sumando para llegar a nuestro país, gracias a personas como Federico Castro, han evolucionado hasta convertirse en un lenguaje original y contemporáneo.

Los personajes de la historia de la danza a los que nos hemos referido decidieron dedicarse a ser profesionales de la danza, hombres o mujeres, aceptaron el hecho de no poder conservar su trabajo; entrenaron su instrumento: cuerpo y espíritu, para construirse a sí mismos como interpretes, y dominando la técnica se transformaron en comunicadores a través de sus coreografías. Dedicaron su vida a realizar creaciones que viven en el tiempo y el espacio y mientras se construyen, en ese mismo momento, se viven por única vez y dejan de existir, la crueldad del hecho; es que no se conservan en forma tangible y después, después no se puede vivir sin ellas.

Ballet Nacional de México fue el proyecto de vida de Guillermina Bravo, fundado en 1948 ha representado *el Tronco de la danza* contemporánea en nuestro país; en su escuela se formaron la mayoría de los maestros y coreógrafos de México; a su salón de clase llegó Federico Castro en 1953, momento en el cual eligió la difícil y mal entendida profesión de bailarín, cuando bailar ni siquiera se consideraba profesión, si no que además se le relacionaba con la prostitución y el

homosexualismo. Si dedicarse a la danza en el México de los cincuentas era difícil para una mujer; lo era más para un hombre. Federico no tuvo que defender su necesidad de bailar; ni por un momento se lo cuestionó, simplemente se dedicó a ello, como lo sigue haciendo. Porque la danza es su forma de vida o por que su vida es la danza o por que la vida genera danza.

Federico tampoco se cuestionó el hecho de caminar al lado de Guillermina Bravo, caminó al lado y no atrás, como una línea paralela que se mantiene fiel; pero traza su propia senda. Federico no siguió los pasos de Guillermina Bravo en cuanto al discurso coreográfico y esa es su gran aportación a la danza de nuestro país; alejado de la propuesta nacionalista, Federico se dedicó a explorar en toda clase de género dancístico, siendo pionero en México del lenguaje coreográfico plástico dinámico; se apartó por completo del discurso coreográfico narrativo de la danza del México de la modernidad y se dedicó por completo a la creación de la danza contemporánea. Muchos jóvenes coreógrafos mexicanos y cubanos reconocemos su herencia; herencia que día a día nos entrega él mismo, preocupado por que el movimiento que genera la vida de la danza en el mundo no se detenga.

“Creo que mi permanencia en la danza ha sido el encontrar la comunicación. El poder comunicarme más directamente con mis semejantes, con el mundo. El privilegio de hablar con el cuerpo por medio del movimiento y tener la oportunidad de percibir más estrechamente a mis compañeros hacedores de danza. También el guiar, motivar y sensibilizar a nuevas generaciones, ya que ellos tendrán necesidades propias en su tiempo; propondrán cambios, renovarán estructuras y tendrán nuevos y propios lenguajes. La docencia y la investigación son mi pasión, compromiso que debo y deseo cumplir con mi país y el arte.” (Castro, 2004: comunicación personal).

De todos los coreógrafos que han trabajado en el Ballet Nacional de México (a excepción de Guillermina Bravo), Federico Castro, es el coreógrafo con mayor permanencia en el grupo (cincuenta años), respetuoso de las políticas internas del Ballet Nacional y fiel a la agrupación en los buenos y malos tiempos. Federico Castro fue despedido del Ballet Nacional de México en noviembre del

2004, lo que lamentablemente confirma que, las personas que dedican su vida a la danza; sólo conservan para ellas, esta esencia intangible que les hace sonreír mientras observan cómo se diluye su trabajo.

En diciembre de 2004 Guillermina Bravo, tomó la decisión de disolver la agrupación dancística que ella misma fundó 57 años atrás su decisión causó conmoción en el ámbito cultural del país.

Mientras se vive la intempestiva transición de la danza hacia nuevas formas de organización; se realizó este trabajo que abarca la carrera artística de Federico Castro y que pretende dejar constancia del trabajo creativo de uno de los constructores del camino que recorre la danza en nuestro país.

LITERATURA CITADA

Arbeau, Thoinot. seud. de Jehan Tabourot. 1981. Orquesografía tratado en forma de diálogo. Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Blair, Frederika. 1989. Isadora. Javier Vergara, Buenos Aires.

Bines, John y Pinch, Geraldine. 1996. Egipto, Grandes temas de la mitología. Debate, Madrid. Impreso en China.

Carballido, Emilio. 1957, 3 de noviembre. Detrás de la cortina de hierro la danza mexicana demuestra tener valor universal. México en la cultura, núm. 450. Suplemento de Novedades, México, D.F.

Cardona, Patricia. 1996. Guillermina Bravo Iconografía. Investigación iconográfica y documental. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

Dallal, Alberto. 1981. El Ballet Nacional. Balletomanía, México.

Dallal, Alberto. 1993. La danza contra la muerte. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Dallal, Alberto. 1994. La danza en México en el siglo XX. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Dante, Waldemar. 1987. 18 y 19 de mayo. Entrevista a Martha Graham. Unomasuno, México. D.F.

Delgado Martínez, César. 1990. "Guillermina Bravo: Hago danza por que no sé realizar otra cosa". Nuestra danza, núm. 8, San Luís Potosí, México.

- Delgado Martínez, César. 1994. Guillermina Bravo-Historia oral. INBA-Centro Nacional de Investigación, Documentación e información de la danza José Limón , México.
- Dodd, Craig. 1980. Ballet and Modern Dance. Elsevier-Dutton. [s.l]. Impreso en Honk Kong.
- Doeser, Linda. 1977. Ballet and Dance. Excalibur Books, New York.
- Duncan, Isadora. 1993. Mi Vida. Debate, Madrid.
- Flores-Guerrero, Raúl. 1953, 22 de noviembre. Tres opiniones sobre la nueva temporada de danza mexicana. Novedades, México en la cultura, México.
- Graham, Martha. 1991. Memoria de sangre, Autobiografía. INBA-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la danza José Limón (Cenidi-Danza), México.
- Langer, Susan. 1966. Los problemas del arte. Infinito, Buenos Aires.
- Lexová, Irena. 2000. Ancient Egyptian Dances. Dover, New York.
- Lommel, Andreas. 1966. El arte prehistórico y primitivo, el mundo del arte. Expansao, Brasil.
- Mavromataki, Maria. 1997. Mitología Griega. Xaitali, Atenas.
- Mompradé, Electra y Gutiérrez, Tonathiu. 1976. Historia General del Arte Mexicano, Danzas y Bailes Populares. Hermes, México.
- Novere, Juan Jorge. 1981. Cartas sobre la danza y sobre los ballets. Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Pontanari, Maribel. 1989. Historia de la danza. Nueva Frontera, Río de Janeiro.

Programas de mano de diversas fechas del Ballet Nacional de México.

Rameau, Pierre. 1981. El maestro de danza. Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Ramos Smith, Maya. 1990. La danza en México durante la época colonial. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Alianza Editorial Mexicana, México.

Sánchez, José Antonio. (Compilador). 2003. El Arte de la danza y otros escritos textos de Isadora Duncan. Akal, Madrid.

Sachs, Curt. 1944. Historia universal de la danza. Centurión, Buenos Aires.

Sagrada Biblia. 1978. Biblioteca de Autores Cristianos, Edica, S.A, Madrid.

Sierra Sonia y Ceballos Miguel Ángel. 2005, 4 de mayo. Dictatorial, el cierre del Ballet Nacional. El Universal, México.

Tibol, Raquel. 1984, 1 de septiembre. Clara elocuencia en Ballet Nacional. Proceso, México.

Tibol, Raquel. 1990. Programa de mano de Ballet Nacional para la Sala Miguel Covarrubias. Centro Universitario, marzo-abril 1990 (Temporada en homenaje a Federico Castro en sus 35 años de vida artística), México.

Tortajada, Margarita. 1995. Danza y Poder. Instituto Nacional De Bellas Artes, México.

Tortajada, Margarita. 1998. Mujeres de danza combativa. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, serie ríos y raíces, México.

Tortajada, Margarita. 2001. Frutos de mujer. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, serie ríos y raíces, México.

Willis, Roy. et al. 1996. Mitología- Guía ilustrada de los mitos del mundo. Debate, Madrid.

LITERATURA DE SOPORTE

- Abad, Ana Carlés. 2004. Historia del Ballet y de la danza Moderna. Alianza, Madrid.
- Bravo, Guillermina. 1970, 12 de julio. La composición coreográfica. El Nacional, Revista Mexicana de Cultura, México.
- Bravo, Guillermina. 1980, julio. Los avatares del Ballet Nacional. Aniversario de Antonia Quiroz. Instituto Nacional De Bellas Artes, Semanario. México.
- Cardona, Patricia. 2000. Dramaturgia del Bailarín. Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- Dallal, Alberto. 1988. Cómo acercarse a la danza. Plaza y Valdes, México.
- Diccionario de la Mitología Clásica. 1989. Alianza editorial, México.
- Duncan, Isadora. 2003. El Arte de la danza y otros escritos. Akal, España.
- Islas, Hilda (Compiladora) 2001. De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Islas, Hilda. 1995. Tecnologías corporales: danza cuerpo e historia. Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- Bartenief, Inmgrad. 1982. El cuerpo Comunicador. Paidós, Barcelona.
- Davis, Flora. 1997. La comunicación no verbal. Alianza, Barcelona.
- Fux, María. 1999. Danza experiencia de vida. Paidós, México.
- Laban, Rudolf. 1989. Danza educativa Moderna. Paidós, México.

Ossona, Paulina. 1984. La educación por la danza. Paidós, Buenos Aires.

Schinka, Marta. 2002. Expresión corporal. Praxis, Barcelona.

Villanueva, Eric. 1995. La danza contemporánea, un problema sin resolver.
Gaceta, México.

Villoro, Luís. 1999. Características del pensamiento moderno. Fondo de Cultura
Económica, México.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

<http://memory.loc.gov/ammem/wwhtml/wwhome.html>

<http://michaelminn.net/andros/index.html>

<http://mipunto.com/temas/01/danza.html>

<http://servidor.esteticas.unam.mx/dallal.htm>

<http://www.absofacts.com/biografie/data/duseeleonoregiuliaamalie.shtml>

http://www.arts-history.mx/banco/index.php?id_nota=

http://www.artshistory.mx/login_pago.php?URL=/sitios/index.php?id_sitio=513837

http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=341211&categoria=9-31

http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=9915112

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/horton.htm>

<http://www.cablenet.com.ni/curiosidades/biografias/duncan.html>

<http://www.cablenet.com.ni/curiosidades/mitologia/griega/musas.html>

<http://www.cenart.gob.mx/centros/cenidid/espanol/html/splash.htm>

<http://www.cimacnoticias.com/noticias/04dic/s04120607.html>

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/subbellas/companias/cia danza/direct.html>

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/subbellas/companias/cia danza/presenta.html>

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/subbellas/companias/cia danza/produc.html>

<http://www.cndp.fr/ballettrusse/portraits/diaghilev.htm>

<http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/11abril/taylor.htm>

<http://www.danza.com.mx/>

<http://www.danzar.com/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=62>

<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/feb2002/tortajada.html>

<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/mar2003/tortajada.pdf>

<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/julio2004/tortajada.pdf>

<http://www.englishhistory.net/keats.html>

<http://www.highbeam.com/library/doc0.asp?docid>

<http://www.hispamerica.com/Utopia>

<http://www.hottopos.com/convenit4/sartre.htm>

<http://www.jopinet.com/pagearteP1.htm>

<http://www.jornada.unam.mx/2005/mar05/050328/mihoacan/04n2vdh.html>

http://www.kennedycenter.org/calendar/index.cfm?fuseaction=showIndividual&entity_id=3780&source_type=A

http://www.kennedycenter.org/programs/millennium/artist_detail.cfm?artist_id=VACOMWELUN

http://www.kennedycenter.org/calendar/index.cfm?fuseaction=showIndividual&entity_id=5882&source_type=A

http://www.lanciavicchio.it/percorsi_dattore.htm

http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/4_danza.htm

http://www.luciernagaclap.com.ar/articulosrevistas/7_marywigman.htm

http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/cultura_y_sociedad/arte/detalle.cfm?idpag=1944&idsec=14&idsub=53

http://www.mimsueca.com/docs/ricart_esp.pdf

<http://www.osiazul.com/seccion/Danzam-pro.html> - 8k -

<http://www.osiazul.com/seccion/Danza-macabra-index.html>

<http://www.prodigyweb.net.mx/ejulio/revupoli.html>

[http://www.reduc.cl/homereduc.nsf/0/97BFAD51C1B44FB804256DD5003D6A81/\\$File/Bibliograf%C3%ADa%20IEU.doc](http://www.reduc.cl/homereduc.nsf/0/97BFAD51C1B44FB804256DD5003D6A81/$File/Bibliograf%C3%ADa%20IEU.doc)

<http://www.rodoni.ch/OPERNHAUS/indesgalantes/utet3.html>

<http://www.saludmed.com/EdFisica/EdF-Hist.html>

<http://www.solonosotras.com/archivo/23/cult-muj-180402.htm>

<http://www.uhmc.sunysb.edu/surgery/waldeen.html>

<http://www.wayneturney.20m.com/daly.htm><http://www.geocities.com/Vienna/1854/index.html>

<http://www.yellow.com.mx/cgi-bin/yellow/espanol/Arte/Danza/e>

APÉNDICES

6.1 Cuadro. Compañías de danza en México que dieron origen a las compañías actuales.

DIRECCIÓN	COMPAÑÍA	AÑO
Anna Sokolow	Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas. (la primera versión del Ballet de Bellas Artes)	1939
Anna Sokolow	La paloma Azul	1940
Waldeen	Escuela de Danza del Teatro de las Artes	1942
Gloria y Nellie Campobello	Ballet Clásico de México	1942
Waldeeen, posteriormente Guillermina Bravo y Ana Mérida	Ballet Waldeen	1942
Guillermina Bravo y Ana Mérida	Academia de la Danza Mexicana	1947
Guillermina Bravo y Ana Mérida	Ballet de Bellas Artes	1947
Guillermina Bravo	Ballet Nacional de México	1948
Amalia Hernández	Ballet Moderno de México	1952
Waldeen	Ballet Concierto y Ballet Moderno de México.	1952
Magda Montoya	Quintero	1954
Amalia Hernández	Ballet Folklórico de México	1959
Aurora Agueria	Ballet México Contemporáneo	1962
Ana Mérida, Felipe Segura y Enrique Martínez	Compañía Nacional de Danza	1964
Rául Flores Canelo (entonces integrante del Ballet Nacional de México)	Ballet Independiente	1966
Gladiola Orozco (entonces integrante del Ballet Nacional de México)	Ballet Independiente de México (ahora Ballet Teatro del Espacio)	1966
Gloria Contreras	Taller Coreográfico de la UNAM	1974
Raquel Vázquez	Danza Contemporánea Universitaria	1980

6.2 Cuadro. Compañías de danza en México en la actualidad.

DIRECCIÓN	COMPañÍA
Socorro Meza	Academia de la Danza Mexicana
Víctor Hugo Reyes	Agave Azul
Duane Cochran	Aksenti
David Attie	Anajnu Veatem
Sonia Pabello	Andanzas 30-30
Miguel Mancillas	Antares
Antonio Salinas	Antonio Salinas
Jaime Camarena	Apoc Apoc Danza
Lourdes Luna	A-Quo
Reyna Pérez	Ardentia (infantil)
María Laura Zaldivar	Athos Danza Contemporánea
Manuel Medina	Ave Fénix
Juan Manuel Ramos	Bajo Luz
Arcelia de la Peña	Ballet de la Ciudad de México
José Rivera	Ballet Independiente
Guillermina Bravo	Ballet Nacional de México
Gladiola Orozco y Michel Descombey	Ballet Teatro del Espacio
Laura Rocha	Barro Rojo Arte Escénico
Oscar Velázquez	Caída Libre
Magdalena Brezzo	Camerino 4
Tania Álvarez	Centro de Investigación Coreográfica
Erika Suárez	Compañía Erika Suárez
María Elena Anaya	Compañía María Elena Anaya
Angélica Vázquez	Compañía Municipal de Orizaba Zazhil
Dariusz Blajer	Compañía Nacional de Danza
Cuauhtémoc Nájera	Compañía Nacional de Danza
Guillermo Maldonado	Conservatorio de Danza
Cecilia Lugo	Contempodanza
Verónica Cruz	Contraste
Antonio Sarmiento	Corpus Danza Contemporánea
Raquel Vázquez	Danza Contemporánea Universitaria
Montserrat Pairo	Darma
Gerardo Hernández	De Humani Corporis
Cristina Chino	Deja VU Danza Contemporánea
Claudia Lavista	Delfos
Aman-Rá Kadinar	Desde el Harem
Dolores Mendoza	Dolores Mendoza La Compañía
Mauricio Nava	El Circo Contemporáneo
Lidia Romero	El Cuerpo Mutable

Salomón Reyes	El gentío de Felipe
Ema Pulido	Emma Pulido
Gerardo Delgado	En Dos Partes (infantil)
Vicente Silva	Ensamble Tiempo de Bailar
Carlos Pastor Javier	Ensamble Trayectorias
Djahel Vinaver	Ensamble de Danza Clásica de la India
Erika Torres	Erika Torres
César Romero	Eros Ludens
Javier Juárez	Escuela Mexicana de Baile Fino de Salón
Patricia Belmar	Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea
Soledad Echegoyen	Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello
Esther Lopezllera	Eterno Caracol
Beatriz Madrid y Marcos Ariel Rossi	Foramen M. Ballet
Alberto de León	Fuera de Centro
Javier Santander	FV4
Gabriel Blanco	Gabriel Blanco
Bernardo Benítez	Gato
Cristina Medellín	Grosso Modo
Jorge Bartolucci	Íntimo tango
Berenice Páramo	Kardumen
José Rivera	La Cebra
Rosario Armenta	La fábrica
José Rivera	Lagarto Danza
Adriana Castaños	La Lagrima
Mirna de la Garza	M de Mar
Erika Méndez	Majín
Irene Martínez	Mandinga
Marcela Negrete	Marcela Negrete
María Antonia "La Morris"	María Antonia "La Morris"
Mariana Landa	Mariana Landa
Militzen Yuen	Metropolitana de Danza
Alcibiades Papacostas	Minotauro
Tizoc Fuentes	Mizoc
Aurora Agüeria	Momentos Corpóreos
Pilar Gallegos	Movimiento Perpetuo
Isabel Beteta	Nemian
Guadalupe Orellana	Núcleo-Danza
Gilberto González	Onírico
Oscar Ruvalcaba	Oscar Ruvalcaba
Cristina Maldonado	Políglotas del Cuerpo

Ricardo Rubio	Por la calle nueva
Javier Contreras	Proyecto Bará
Evié Sotelo y Benito González	Quiatora Monorriel
Ruby Tagle	Ruby Tagle
Araceli León	Sensodanza y Simbovisión
Hector Chavez	Sinalodanza
Gloria Contreras	Taller Coreográfico de la UNAM
Cora Flores	Talleres libres de la UNAM
Leticia Alvarado	Tandem
Rafael Garza	Tantra
Mauricio Nava	Tatiana Zugazagoitia
José Juan	Terra Morfos.
Gregorio Trejo	Último Tren
Ugo Ruíz	Unión Libre

7.1 Entrevista a Guillermina Bravo con motivo de la disolución del Ballet Nacional de México.

! Cierra Ballet Nacional!

"No hay ya impacto social": Guillermina

Por: Rosario Manzanos

Proceso No. 1487

Fecha: 2005-05-02

Un ciclo se está cerrando para el arte de la bohemia escudado en su buhardilla, y un ciclo se está abriendo para el arte social. Ya lo apuntó en estas páginas hace dos semanas el ceramista Gustavo Pérez. Ahora, con la clausura del Ballet Nacional, lo fundamenta Guillermina Bravo; lo analiza el pensador hispano José Luis Brea en un seminario en el Centro Multimedia, y lo describe la crítica de arte Blanca González Rosas en su reseña sobre la Marcha del Silencio.

QUERÉTARO, QRO.- Decepcionada ante lo que describe como pobre calidad coreográfica y ausencia de compromiso social, Guillermina Bravo, la matriarca de la danza moderna, pone punto final al Ballet Nacional de México que fundó en 1948.

"El día que alcé el telón en Bellas Artes en nuestra última temporada me dije 'no más', y así lo planteé en la junta de despedida de vacaciones en diciembre", dice ahora a Proceso la directora de la principal compañía mexicana de danza contemporánea, subsidiada parcialmente por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Bravo, de 84 años, exmilitante del Partido Comunista de México, dejó de crear coreografías desde hace más de una década, ya que el paso de los años hizo mermar sus posibilidades toda vez que su método de trabajo se sostenía en la fuerza y vigor de su propio cuerpo. Al mismo tiempo, en múltiples ocasiones declaró que tampoco le interesaba reponer las obras de su repertorio, alegando que se trataba de trabajos para un determinado momento histórico, estético y social. Desde entonces, a pesar de que continuó al frente del BNM, la mayoría de las obras que la compañía representaba pertenecían a sus colaboradores.

Ahora, tras de hacer frente a notario el trámite de disolución de la compañía, se prepara para transformar la Escuela del Ballet Nacional en un centro de capacitación dancística de excelencia.

Sus razones

—¿Por que dejó de creer en la propuesta coreográfica de sus colaboradores?

—El Ballet Nacional se basó en todos los conceptos vasconcelistas que venían del cardenismo, toda esta cosa social que ahora no les interesa a los coreógrafos.

Todo el mundo está pensando en otras cosas, sobre todo en la pareja, en cosas familiares, freudianas, filosóficas, pero ya no existe aquel grupo que tenía tanto impacto social. Pienso que Ballet Nacional ha cumplido ya con su ciclo. Además yo ya no estoy componiendo, no vale realmente entonces la pena seguir con el

asunto. Yo no culpo a nadie por lo que pasa, porque para la nación los nuevos coreógrafos no cuentan, no existen. Además ahora tenemos un país muy caótico. Entonces los estatutos con los cuales el Ballet Nacional fue creado ya no funcionan, hay que encontrar la problemática contemporánea del siglo XXI.

—¿No se enojaron los bailarines?

—Pues un poco, pero no tienen argumentos tampoco. Las danzas sociales y para el pueblo no les interesan. Hacen danzas aparentemente muy profundas pero que nadie entiende, cosas que no van con los principios fundamentales que están en nuestra acta de fundación. ¿Por qué dudas que tengo razón?

—No lo dudo, pero me imagino que debe haber sido un shock para ellos que usted dijera que no le convence lo que están haciendo después de llevar años así. Además me parece que no están acostumbrados a la crítica.

—Y menos a la autocritica. Yo hice una autocritica, en diciembre, de mi trabajo, de mi falta de composición actual. De que no soy una artista del siglo XXI, que mis principios son otros. Ahora hay bailarines que dicen "¿por qué me corres si yo no he hecho nada?" Y tienen razón, pero a los coreógrafos los mandé a hacer sus grupos. Me tomó la palabra Luís Arreguín. Él tiene ya su grupo pequeñito, lo indemniqué y se fue con dos bailarines y ya tiene a otros. Jaime Blanc no se atreve, es más apegado a sus clases, a estar aquí, pero si quiere crear tendrá que hacer buscar su propio camino. Todos los que quieran seguir creando tendrán que hacer sus propios grupos, con sus propios principios estéticos.

—¿Cuántos bailarines tiene el Ballet Nacional?

—La compañía tenía 20 bailarines pero algunos ya no están bailando. Por ejemplo Toña (Antonia Quiroz), que baila todavía pero pocos papeles. Jaime baila poco. José Luis (Castro), que le hicieron una cirugía muy complicada. Miguel Ángel Añorve, que desde hace tiempo no baila... es mucha gente. Y a los nuevos egresados que salen de la escuela como excelentes bailarines y que cumplieron una licenciatura de cinco años no tengo con qué pagarles. En fin, todo este año todavía vamos a bailar como Ballet Nacional.

"De cualquier manera ya hice el trámite de disolución del Ballet Nacional de México A.C. y se liquidará a todos los bailarines. Para cerrar el ciclo necesito un coreógrafo de afuera para que me haga una obra de despedida. Yo le había hablado a Tania Pérez Salas, que durante mucho tiempo me pidió hacer una obra aquí, pero parece que se va a operar de un ligamento de una pierna más el trabajo que tiene con su bebé, no puede hacerlo.

—¿No le duele terminar con este proyecto?

—Pues me duele y no. Cada vez que se alzaba el telón yo veía que no era ése el ideal de Ballet Nacional. Todo el mundo lo veía. Me puse a pensar: "Por qué estoy sufriendo viendo obras que simplemente ni funcionan ni gustan".

—¿Siente que las nuevas generaciones de coreógrafos no tienen mucho que decir?

Yo creo que tienen todo que decir pero no saben cómo, por dónde. Ni siquiera una obra por la paz que le encargué a Arreguín sirvió. No encontró cómo hacerla. Es difícil la situación.

—¿La decisión de dejar caer el telón para Ballet Nacional la fue madurando o fue de golpe?

—Fue poco a poco, siempre trataba de ser positiva, de encontrar valores. Pero el día de lo de Bellas Artes se acabó todo.

—¿Qué le dijeron en la junta que cita usted?

—Pues hubo muchos repelos. “¿Qué es esto?”, “¿por qué?”. Pero finalmente entendieron. Creo que todos sienten que las danzas no son las mismas. Aun bailarines que no son coreógrafos sienten. Además había un choque de entrenamiento, Luis Arreguín daba un tipo, Jaime daba otro. Ya no era consistente el trabajo. No se cómo se verán los bailarines, creo que se ven buenos, pero tampoco de excelencia, porque el entrenamiento no era del rigor que solía ser. Tienes que entender que el Ballet Nacional ya cumplió su ciclo. Ya no corresponde. Verás que van a salir otros grupos excelentes. Porque aquí en la escuela hay todos los elementos que pueden ayudar a los nuevos coreógrafos y a los nuevos bailarines eso si Saúl Juárez (director del INBA) no nos quita el dinero, porque Querétaro casi no nos ayuda.

—¿Qué va a pasar con el repertorio del Ballet Nacional?

—Ahora estamos bailando un programa con dos obras de Jaime, la Consagración de la primavera, los Cuatro Solos, y una de una nueva coreógrafa ya salida de la escuela.

—¿Y las obras de usted?

—La danza es efímera y a ti te lo he dicho muchas veces: No voy a hacer un museo de este Ballet Nacional como está haciendo Magnolia (Flores) con las obras de Raúl (Flores Canelo) que se bailan mal (en Ballet Independiente), es una traición a las obras de Raúl. Uno compone para el grupo que tiene. Ahora, tengo 84 años, no me pidan más, ya hice muchas obras, ya pasé por todo lo que hay que pasar y quiero dejar en Querétaro un verdadero instituto de arte.

—Usted ha sido declarada como la mejor coreógrafa mexicana del siglo XX. ¿Tuvo realmente discípulos en el sentido coreográfico o no se logró generar una escuela como fenómeno estético en el Ballet Nacional? ¿Se cumplió aquello que “debajo de un gran árbol sólo crece pastito”?

—Hay algo de eso. Yo pienso que en la coreografía se pueden enseñar ciertas cosas. Pero si tú no llevas en la sangre tu tema no puedes crear. Podemos enseñar tal instrumento, claro, estructura, espacio, dinámica, pero ¿qué enseñas de la coreografía? Ellos han visto coreografía toda su vida, han viajado por todo el mundo, han visto mucha danza, pero es la época, es la época, el país, ¿no ves cómo estamos?

—¿Cómo ve la situación del país en este momento?

—Muy caótica. No sé cómo vamos a salir de esto. Porque aun si el dichoso Peje llega a presidente... ¿puede con el país? ¿Podrá? Nunca olvidaré un libro que escribió Vargas Llosa. ¿Te acuerdas que se postuló para presidente? Escribió un libro que se llama El pez en el agua. Excelente. Diciendo cómo iba él a buscar la presidencia, con qué limpieza, con qué fuerza para ayudar. No pudo. Todos lo acosaban. Renunció. Ese es el problema. ¿Qué gabinete nos va a dar López Obrador, cómo va a estar el país?

—Y al sector cultura, ¿cómo lo ve?

—Pues mal, muy mal. En primer lugar la izquierda nunca se ha ocupado del arte. Nunca. Entonces ahora, me pregunto si con un gobierno de izquierda no irá a desaparecer el consejo.

—¿Cuánto tiempo militó en el Partido Comunista?

—Unos cuantos años. Me utilizaban en hacer pegas y pintas. Para ser militante se necesita ser a fondo. De otro modo eres simpatizante. Fui y soy simpatizante de la izquierda. Aun así, sé que la izquierda no se ocupa del arte.

Una nueva escuela

Guillermina Bravo habló con el director del INBA, Saúl Juárez, quien le señaló "que no se puede deshacer Ballet Nacional", que lo vea yo como una transformación. Hay algunos bailarines que ya no están bailando y deberán de ser liquidados y algunos de ellos tal vez recontratados como maestros. Estoy conectándome con la universidad para que éste sea un centro muy de excelencia, con grupos especiales de superdotados. En fin, estamos haciendo muchas cosas.

—¿Al deshacer la asociación civil no está usted en riesgo de que le quiten el subsidio?

—Es Marco (Silva) que quiere dar dinero a sus grupos. Pero no se puede desconocer el trabajo de nuestra escuela. Es demasiado importante.

—¿Y las plazas que tenían?

—Nunca hemos tenido plazas, jamás.

—Entonces, ¿cómo indemnizará?

—Por antigüedad. Es algo que me preocupa. No puedo mandar a la gente a la calle. No. No tienen ISSSTE o Seguro Social. No tuvieron nunca nada. Hemos vivido de la divina providencia. Entonces vamos a hacer una indemnización y a recontratar a la gente que sirva para el nuevo proyecto. Ahora sí con un contrato fijo, con derechos.

—Ha trascendido que la intención del INBA era hacer desaparecer las tres compañías subsidiadas (Ballet Nacional de México, Ballet Independiente y Ballet Teatro del Espacio).

—A mí nunca me han dicho nada. Marco Antonio Silva, insisto, es el que no nos quiere. Saúl Juárez jamás ha hablado de quitarnos el subsidio y menos ahora que además tiene que darme dinero para indemnizar a los bailarines. Ya hablé con él. Él dice que no le ha llegado el presupuesto, pero que le llegará. E insistiré para obtener ese dinero. Yo no puedo mandar bailarines como Antonia Quiroz a la calle sin nada. O al mismo Jaime Blanc.

—En las grandes compañías de danza del mundo el entrenamiento que se utiliza ya no es el de Graham, los bailarines se forman en el ballet. ¿Usted qué opina?

—Yo soy muy radical. Este será el centro que reivindique la técnica Graham.

—La compañía de Martha Graham es una compañía museo.

—Eso es lo que no quiero que pase con mis obras y sé que la escuela de Martha está mal. Se está perdiendo la técnica, es una lástima.

—¿No será que la técnica Graham ya cumplió su ciclo?

—No creo, es como la red tonal de la música. Tu puedes componer después lo que quieras pero la técnica Graham te construye. Hay bailarines que no toman esta técnica sino otras y a los dos o tres años ya creen que son coreógrafos.

—Usted se queja de que los bailarines no están formados con rigor.

—Toman release y has de ver. Es muy bonito y fácil, bailan y suben la pierna, pero no hay construcción interna de los músculos y eso se lleva siete años. Yo siento que este centro va a reivindicar la técnica sin que por eso dejen de conocer otras. Cuando tu cuerpo no está construido haces lo que puedes, cuando tienes una seguridad en tu cuerpo haces lo que quieres. Eso te lo aseguro y voy a tener aquí documentos.

—¿Cuándo arranca con el nuevo proyecto?

—Para 2006. Para ahora que se reciban vamos a ir empezando con ciertas cosas, como con los grupos de varones que ya estamos anunciando.

—¿De qué van a vivir los muchachos que egresen? No hay foros, no hay empleos.

—Para contradecirte te digo que no hay un lugar donde no quieran aprender, abrir un taller o bailar.

—Usted es optimista.

—Yo veo la realidad y veo que la gente quiere bailar y va a luchar por vivir de la danza. Al igual que cualquier profesionista, hay abogados que manejan taxis. El país está sin empleos. Además está el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Cuando yo me formé, cuáles becas había. Vivía de la divina providencia, por eso lo que hemos logrado no puede desaparecer. Cuando hay un clamor el gobierno cede. Fíjate cuánta gente vive de la danza sin bailar.

“Tardé en darme cuenta que el Ballet Nacional ya no era lo que debería ser. Me tardé. Siempre estuve tratando de encontrarle cualidades, de ver el talento. Hasta que dije: no puede ser. Cuando abrí ese telón en Bellas artes supe que ya no podía ser y dije hasta aquí. Había estado acumulando mucha frustración. Y el foro es así, muestra todo. El foro no compone las obras sino hace ver lo mal que están hechas. La escuela es otra cosa, es un semillero de verdaderos artistas.”

Tomado de la página de Internet de la revista proceso el día 2 de mayo de 2005.
<http://www.proceso.com.mx/revistaint.html?arv=136156&sec=10>

7.2 Entrevista a Guillermina Bravo con motivo de la disolución del Ballet Nacional de México.

Ballet Nacional de México no desaparece sólo se transforma: Guillermina Bravo.

Juan Hernández

DIARIO MONITOR, México, D.F.

Martes 3 de mayo de 2005.

La coreógrafa y bailarina Guillermina Bravo dijo a DIARIO MONITOR que Ballet Nacional de México no desaparece sólo se transforma, toda vez que los principios con los cuáles fue creada la compañía dancística no corresponden más a los intereses de los coreógrafos nuevos, que apuestan más a lo íntimo que a los problemas sociales.

Considerada la madre de la danza moderna mexicana, Bravo aclaró que Ballet Nacional de México se transformará en una compañía nueva que actualmente está perfilando con la idea de que sea una agrupación artística de excelencia, compuesta por bailarines de alto nivel, "los cuales estamos formando" en el Colegio de Danza, con sede en Querétaro.

Los objetivos estéticos y sociales que tenía Ballet Nacional de México, dijo la creadora emérita nacida en Chacaltianguis, Veracruz, el 13 de noviembre de 1920, ya no corresponden con lo que es ahora la compañía, por lo que es necesaria su renovación.

Pilar de la danza mexicana, Guillermina Bravo dijo que los coreógrafos nuevos ya no creen en lo nacional, "entonces no tiene caso seguir manteniendo el nombre de Ballet Nacional, porque ya no responde a los principios sociales" que sustentaban a la compañía subsidiada por el INBA.

La compañía dancística fundada en 1950, nació con una declaración de principios que dice: "Ballet Nacional de México es una organización que trabaja sobre la base de que el arte coreográfico no constituye una simple expresión cultural abstracta sino debe cumplir con la misión de coadyuvar al desarrollo y a la integración cultural, social y nacional de México. Con esa base el Ballet continúa la obra de creación de una danza moderna mexicana lo suficientemente sólida como para que se extienda y perdure en progreso constante, lo esencialmente fuerte como para adquirir alcances universales, lo necesariamente auténtica para conmover y estimular al pueblo mexicano. Para ello, el Ballet Nacional marcha sobre dos líneas directrices: técnicamente trabaja por asimilar lo que la danza ha creado en sus formas históricas, clásicas o modernas, proyectándolo en una nueva técnica; y conceptualmente se esfuerza por expresar la tragedia y el vigor de México, los problemas y las angustias, las esperanzas y los anhelos de nuestra nación genuina".

Cabe señalar que Ballet Nacional de México nació bajo la influencia del nacionalismo mexicano que impulsó José Vasconcelos; sin embargo, Guillermina Bravo busca la renovación de la compañía, adaptándola a los nuevos tiempos y a los intereses de los coreógrafos de la actualidad.

7.3 Noticia con motivo de la disolución del Ballet Nacional de México

Dictatorial, el cierre del Ballet Nacional

La fundadora Guillermina Bravo anunció la disolución de BNM; el INBA habla de una transformación, y Alberto Dallal dice que no se debe permitir acabar con la institución.

Sonia Sierra y Miguel Ángel Ceballos

El Universal

Miércoles 04 de mayo de 2005

Luego de que la coreógrafa y bailarina Guillermina Bravo anunció la disolución del Ballet Nacional de México (BNM), el crítico de danza Alberto Dallal colaborador del grupo desde hace varias décadas considera que la artista no puede acabar "impunemente" con los 57 años de historia de la compañía, que la convierte en la más longeva, en su género, en el país.

Por su parte, la crítica de arte Raquel Tibol, quien también vivió de cerca la consolidación del ballet, sostiene que desde hace varios años Guillermina Bravo perdió la brújula creativa.

A pesar de lo expresado por la coreógrafa de 84 años, en el Instituto Nacional de Bellas Artes una de las instituciones del Estado que lo financia, se informa que será una transformación no su cierre, y que no está contemplado quitar el subsidio al BNM. Su vocera de prensa, Patricia Pineda, afirma que "el INBA respeta la decisión artística de Guillermina Bravo".

La noticia tomó por sorpresa a algunos en el medio de la danza, aun cuando en los últimos años las tres agrupaciones de danza contemporánea subsidiadas por el INBA se han enfrentado a crisis económicas y la posibilidad de cerrar.

"Aunque seas la máxima coreógrafa de la danza mexicana de todos los tiempos, y Guillermina Bravo lo es, no puedes trabajar por más de 50 años con un grupo de personas que ha cambiado con el tiempo, y decir impunemente 'soy dueño de esta estructura y me deshago de ella o la extingo'", opina Alberto Dallal.

La artista hizo pública la disolución del grupo y su intención de transformar el proyecto en un centro de capacitación dancística. En declaraciones a un semanario, aseguró que ya hizo el trámite de disolución del BNM y que se liquidaría a los bailarines. Argumentó que "no soy una artista del siglo XXI y mis principios son otros".

Desde hace varios años, señala la crítica de arte Raquel Tibol quien acompañó el BNM en diversas giras internacionales al ver las funciones de la compañía más importante de danza contemporánea del país se preguntaba: ¿qué es esto?: "El ballet se le fue de las manos a Guillermina, no es cuestión únicamente de edad, llegó un momento en que, no sé si por cuestiones subjetivas, pero dejó de inventar. Perdió la brújula creativa; aferrarse demasiado a la técnica fue un peso negativo para el Ballet Nacional".

Pero, según Alberto Dallal, no es Bravo la única que ha decidido acabar con el ballet. Afirma que tanto el INBA como el Conaculta no tienen planes claros con la cultura y dejan que se extinga un modelo que tiene su origen en los años 20, en el proyecto vasconcelista.

Opina que la idea de acabar con este ballet fue del director de Danza del INBA, Marco Antonio Silva: "La llevaba como consigna cuando entró como titular de Danza.

Todo el medio sabía que esa idea estaba entre ceja y ceja en gente como Silva. Por eso también tuvo problemas el Ballet Independiente. Lo que no pueden hacer es terminar esas estructuras nada más porque quieren". (Hasta el cierre de la edición, Silva no respondió las llamadas para hablar del tema).

Dallal, quien se confiesa cuate de Bravo, dice: "Guillermina no sé que tenga en la cabeza. Su gran falla es que no se crearon cuerpos colegiados que tomaran la estafeta en el ballet y en el Colegio Nacional de Danza Contemporánea. Yo ya le había llamado la atención a ella cuando le dije que tenía mejores bailarines que coreografías. Dudo de lo que dice, y eso que yo soy su cuate, o bueno, lo era..."

<http://estadis.eluniversal.com.mx/cultura/41965.html>

7.4 Noticia con motivo de la disolución del Ballet Nacional de México.

Fin de un ciclo

El Universal

Miércoles 04 de mayo de 2005.

La disolución del Ballet Nacional de México cierra un ciclo de 57 años, que inició cuando, tras separarse de la Academia de la Danza Mexicana (ADM), por diferencias artísticas y políticas con Ana Mérida y Carlos Chávez (entonces director del Instituto Nacional de Bellas Artes), Guillermina Bravo decidió en 1948, fundar su propia compañía, codirigida por ella y por Josefina Laval.

Más que una institución, el BNM era un "conjunto de voluntades", que pretendía desarrollar una danza sin vínculos con la burocracia para consolidar su libertad creadora, su propia organización y alcanzar estabilidad (*Frutos de mujer* (2001/INBA-Conaculta), de Margarita Tortajada).

En 1956, Laval abandonó al ballet. Ese año se crea la escuela de BNM.

Las siguientes fueron décadas difíciles. La carencia de apoyos y falta de aceptación de preocupaciones artísticas, eran señalados por Bravo: "No soportan lo sucio de los pies descalzos".

Con todo, Bravo logró mantener un grupo estable, que hoy tiene 20 bailarines, varios de los cuales entre ellos Jaime Blanc, Antonia Quiroz y Federico Castro, dejaron de bailar, y lo llevó más allá de las fronteras, con giras por diversos países del mundo.

Constituida en una asociación civil, el BNM trasladó su sede a la ciudad de Querétaro, donde la administración de Mariano Palacios Alcocer le construyó modernas instalaciones para su Centro Nacional de Danza Contemporánea, "destinado a ser una alternativa en México y Latinoamérica para los jóvenes interesados en desarrollarse profesionalmente en la danza contemporánea".

Aunque desde 1971, Bravo se retiró como bailarina, siguió activa formando bailarines y fue la principal coreógrafa de la compañía hasta hace 10 años. En 1979 se convirtió en la primera mujer en recibir el Premio Nacional de Ciencias y Artes; y actualmente es miembro emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte, lo que le significa una remuneración mensual superior a los 35 mil pesos.

(Redacción).

<http://estadis.eluniversal.com.mx/cultura/41966.html>

7.5 Entrevista con motivo de la disolución del Ballet Nacional de México.

Dallal y Tortajada

Por: Rosario Manzanos

Proceso No. 1488

Fecha: 2005-05-07

Para los investigadores Alberto Dallal (UNAM) y Margarita Tortajada (INBA), Guillermina Bravo no tiene derecho a disolver el Ballet Nacional de México, como lo anunció la coreógrafa a Proceso la semana pasada.

Ni siquiera por haber sido su creadora en 1948, pues "es patrimonio de la cultura nacional".

Entrevistados por este semanario, ambos especialistas muestran su azoro ante la medida tomada por la maestra que justificó alegando que "había cumplido su ciclo".

¿Y las autoridades?

Biógrafo de Bravo y su amigo personal, Dallal -la biblioteca del Centro Nacional de Danza Contemporánea de Querétaro, aún sede de BNM, lleva su nombre-, académico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, sostiene: "Guillermina es el personaje más importante de la danza mexicana. Posee la coreografía más interesante y sólida. Pero no es dueña del Ballet Nacional, que en sus 57 años se ha convertido en una institución de la cultura mexicana. "Es como si Carlos Chávez, cuando sintió que ya iba a morir, hubiese cerrado la Sinfónica Nacional. Por eso hablo de cacicazgos. Ella no tiene derecho a hacer lo que ha hecho. Como institución de la danza mexicana y de muchas generaciones, se debe al pueblo de México."

Va más lejos: Bravo está realmente decepcionada, dice, pero no de la presunta falta de creatividad y ausencia de compromiso social de sus coreógrafos -como ella afirma-, sino de las autoridades culturales "que no saben quién es Guillermina", dice Dallal.

La presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), Sari Bermúdez, "ha estado invitada desde siempre a visitar el gran Centro Nacional de Danza Contemporánea de Querétaro, que es impresionante, e incluso hasta sobrado, pero nunca fue".

Y agrega que, como a cualquier persona inculta, "no le interesa la danza".

El crítico no se detiene y se refiere igualmente al director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Saúl Juárez:

"Tampoco tienen ningún interés. Para verlo, Guillermina tiene que venir a México desde Querétaro y hacer citas especiales. Él tampoco tiene idea de la realidad de la danza mexicana."

Dice Dallal:

"Estoy sorprendido de que las autoridades no vayan y negocien con ella para no cerrar el Ballet Nacional y se haga la gran compañía de danza contemporánea que México se merece. Porque el Ballet Nacional es la única compañía que persistió después de que se perdió todo el público del movimiento mexicano de danza

moderna."

Hace un repaso histórico:

"Todo el mundo pasó por el Ballet Nacional, cuya estructura le fue sugerida a Bravo por Carlos Chávez cuando era director del INBA. Él le dijo: '¿Quieres expresarte independientemente? Entonces, ¿para qué estás supeditada a las autoridades?'. Ahora todos los grupos independientes están haciendo pequeños 'ballets nacionales': Delfos, La Lágrima, Barro Rojo, todos. Ese es el gran mérito de Guillermina."

De acuerdo con Dallal, la coyuntura política actual "es terriblemente adversa para los artistas, intelectuales y trabajadores de la cultura. Está en entredicho la estructura que ha hecho valer universalmente a México: su arte milenario, su renovación ininterrumpida de creadores, sus proyectos y realizaciones".

Otro cuestionamiento del crítico es que Bravo alega la carencia de sentido social en las creaciones de sus coreógrafos:

"Guillermina nunca le impuso a sus coreógrafos qué tipo de danza tenían que hacer. Una de las características del Ballet Nacional es que cada quien hacía lo que quería. El tema y la forma eran libres. Puedes ver que en su propio repertorio no todo son danzas sociales. ¿A poco Epicentro lo es? La coreocronología de Guillermina Bravo es la riqueza misma porque tiene cosas freudianas, completamente abstractas, épicas y de todo. ¿Cómo va a ser que después de 15 años descubrió que lo que hacen no es lo que ella quiere que hagan? Siempre les dio libertad. Y no creo que Tania Pérez-Salas, a quien Guillermina pensaba invitar a montar una coreografía, haga danzas con un sentido social."

Dallal ahonda al señalar que vislumbró las intenciones de Bravo como consecuencia de un conflicto con el coreógrafo Federico Castro quien, después de 52 años de trabajo con ella, fue presuntamente liquidado del Ballet Nacional. Discutió fuertemente con Bravo, a la que le dijo:

"Si de verdad liquidas a Federico Castro estás cometiendo un error garrafal y en ese caso yo retiraría públicamente mi nombre de la biblioteca del Centro Nacional de Danza Contemporánea. Por lo pronto, me quitas de colaborador. Creo que la edad ya te hace pensar mal."

Y es que -continúa para Proceso- "Federico es la única persona que la acompañó 52 años, que la soportó incluso. Pero Guillermina tiene sus razones. La gente podrá pensar que estoy de acuerdo con ella para decir cosas, como para no dejarla que haga lo que está haciendo, pero no es así".

Admite además que está de acuerdo con Bravo sobre la decadencia artística del grupo:

"Coincido en que los bailarines estaban en mejor nivel que las coreografías. Se lo dije a ella y al coreógrafo Jaime Blanc y hasta lo escribí. Hacía falta un consejo consultivo para discutir técnicas de entrenamiento que debían darse además de la Graham. Coincido con ella totalmente, pero igual considero que lo que hizo no era lo correcto. Soy tan profundamente amigo de Guillermina que nunca nos hemos andado con nimiedades. Yo creo que sé más de Guillermina Bravo que ella misma. Ella se inventa muchas ideas."

¡Bravo! Bravo

Habla la doctora Margarita Tortajada, investigadora del Cenidi-Danza José Limón del INBA:

"Guillermina es una mujer muy valiente: ha decidido la desaparición del Ballet Nacional por un ejercicio de crítica y autocrítica. Ha sido capaz de construir durante 57 años un concepto dentro del arte mexicano y también de acabar con él, que al mismo tiempo es uno de los motivos fundamentales de su vida."

El hecho de que haya disuelto la compañía a los 84 años, con toda lucidez, la hace admirable, dice Tortajada:

"Ella fundó el Ballet Nacional. Lo sostuvo con su talento y trabajo. Estimuló a sus integrantes. Fue madre de seguidores e impugnadores. Desarrolló una obra creativa que sorprendió, conmovió e irritó. Ella es Guillermina Bravo: Coatlicue de la danza, bruja maldita y madre amorosa y, además, parece ser que ella sola es el Ballet Nacional."

No obstante los méritos de la maestra, Tortajada considera que luego de más de cinco décadas "su obra, toda ella, la coreográfica y la organizativa, la educativa y la política, la pionera y la hegemónica, la rebelde y la institucionalizada, no le pertenece exclusivamente a ella y ni siquiera al Ballet Nacional ni al INBA, ni a ninguna institución. El Ballet Nacional de México, la obra de Guillermina, nos pertenece a todos. La ha rebasado y eso nos permite opinar sobre su decisión."

Según Tortajada, "la decisión radical" de Bravo ha dejado sin habla a muchos "porque el campo dancístico mexicano no se puede entender sin el Ballet Nacional, sus obras, temporadas, bailarines, rigor, dogmas, hallazgos, compromiso."

"Sin embargo, Bravo no está hablando de muerte ni pretende desertar, ni tiene la mirada puesta en las propuestas vasconcelistas, ni en los años cuarenta, ni siquiera en el siglo XX: ella solamente quiere, como lo ha hecho desde siempre, transformar. Ahora se trata de incidir en el área formativa. Se trata de vivir el nuevo siglo como parte de éste, sin anclas ni nostalgias del pasado. Es su cambio de piel permanente, del que ella misma ha hablado."

Pero Tortajada señala que queda la duda de si la propuesta de Bravo de disolver su grupo es "justa" para los demás:

"Los integrantes del Ballet Nacional lo enfrentarán a su manera y en función del significado que tenga para ellos la compañía. Pero quienes no son parte del grupo, todos los de afuera, ¿cómo lo enfrentaremos? ¿Es justo que una obra que ha sido sustento de la cultura nacional desaparezca? ¿Es justo que no podamos gozar nunca más de El Llamado, de los estudios que hizo para solistas, de las numerosas obras que se han grabado en los cuerpos? ¿Es justo que desaparezca la institución artística más sólida de este país? No sé las respuestas. Pero tengo una certeza: de nuevo Guillermina Bravo ha provocado cuestionamientos y polémicas, y de nuevo ella tendrá la última palabra."

Hasta el momento, el director del INBA, Saúl Juárez, y el coordinador nacional de Danza, Marco Antonio Silva, han declinado todo tipo de comentario sobre esta decisión que empieza a crear polémica.

7.6 entrevista a Raquel tibol con motivo de la disolución del Ballet Nacional de México.

"Decisión notable"

Por: Rosario Manzanos

Proceso No. 1489

Fecha: 2005-05-15

Acompañante del Ballet Nacional de México (BNM) durante sus múltiples giras por Europa y Cuba, la reputada crítica Raquel Tibol considera que bajar el telón para esa compañía "no significa que se deteriora el pasado, se baja y punto, hay que cerrar con candado la puerta de la escuela, se acabó".

Y enfatiza:

"Fue Guillermina quien lo decidió, no nosotros. Yo la aplaudo pero le pido que también clausure la escuela por anacrónica."

Hace dos semanas, Guillermina Bravo dio a conocer en estas páginas el desmantelamiento del Ballet Nacional. Para Tibol, antes que nada hay que partir del hecho de que no estamos frente a una compañía de danza clásica:

"Las compañías de este tipo duran décadas, las de danza moderna y contemporánea son perecederas por su misma plataforma, por su misma tesis. Buscan, trabajan mucho para encontrar ese 'algo' y después viene un declive, porque se han gastado muchísimas energías en lograr determinadas metas."

Luego, señala, está el factor de las individualidades:

"Guillermina tuvo su momento culminante cuando entró de bailarina Antonia Quiroz. El suceso se encuentra documentado. Lo tengo recogido en el libro Pasos en la danza mexicana editado por la UNAM. Ahí ella me comentó que Antonia le había inspirado a trabajar determinadas coreografías porque podía pensarlas en función de ese cuerpo. Pero llegó un momento en que ese cuerpo ya no dio más."

Para la crítica de arte, a pesar de que Bravo había logrado formar bailarinas de primer nivel y talentosas como Victoria Camero y Eva Pardavé, siempre tuvo a Quiroz como su consentida. Eso la hizo relegar el talento de las otras dos. Tanto así que cuando la compañía se mudó a Querétaro, Camero se quedó en México, "una enorme pérdida porque estaba en su mejor momento".

Abunda:

"Cuando la trajo de Acapulco tenía la cabeza adelantada como africana, tenía el cuerpo mal colocado y Guillermina se lo construyó. También a Eva, que era una adolescente tardía. La formó y a tal grado que cuando bailó Quimera quedó claro que Antonia nunca podría haber bailado esa pieza con tanta intensidad. En algún momento los celos internos dentro de la compañía hicieron que saliera del grupo también Eva Pardavé."

Pero según Tibol no sólo los bailarines resintieron las preferencias de Bravo:

"Guillermina tuvo a Federico Castro, un coreógrafo de primerísimo nivel que no la imitaba sino que era libre frente ella. No obstante lo expulsó hace poco. Guillermina había dado preferencia a los coreógrafos que hacían cosas parecidas

a las que ella había creado, pero que parecían no digo caricaturas pero sí ecos de mucho menor valor."

Al igual que le sucedió a Guillermina, un día Tibol ya no aguantó el desencanto:

"De pronto me senté a ver una función y dije qué es esto. Primero dejé de saludarla en el escenario y luego dejé de ir a las funciones en Bellas Artes porque me daba pena ver la decadencia."

Y explica que durante los viajes que acompañó a la compañía fundada en 1948 fue testigo de funciones de éxito desbordado. Por ejemplo, cuenta su experiencia en Cuba:

"Habíamos estado ahí en el año 60. Volvimos 24 años después y dimos funciones audaces dentro de la actual situación cubana. Tal fue el caso de Moa, ciudad lejana donde se explota el níquel. Había alemanes, japoneses, cubanos y de todas las nacionalidades. Dimos una función al exterior ante miles de personas. El linoleum (piso de plástico sobre el que bailan los bailarines) estaba mojadísimo del sudor del grupo, era una situación muy adversa. Sin embargo fue un evento brillantísimo porque el público tenía hambre de arte y los intérpretes respondieron. Se hizo una especie de atmósfera de mutua relación. Fue una función estremecedora."

Por lo mismo, sentencia:

"Yo que los acompañé en esos momentos creo que lo mejor, lo más saludable, es cerrar la puerta de todo y cada quien haga su camino. Algunos están preparados lo suficiente para seguir adelante. Quedará en la memoria cultural de México lo que el Ballet Nacional entregó durante varias décadas. Durante más de medio siglo entregó el más alto nivel dancístico que se ha logrado en México."

En su opinión resulta claro que fue la propia Guillermina quien se autolimitó:

"Nunca quiso reponer obras, siempre quería mostrar obras nuevas y olvidarse del pasado. Pero ella tenía obras en su repertorio que era necesario repetir. Tlallocan debió ponerse de nuevo. Aquella de la marcha que hizo en homenaje en el 68. El homenaje a Silvestre Revueltas que era formidable... Ella tuvo todo su derecho pero hay derechos que se pagan."

"Como no estableció repertorio y dejó de crear, su lugar lo ocuparon personas con cierto talento pero muy por debajo del de ella. Esto exceptuando a Federico Castro, que después de ella era el mejor coreógrafo que ha tenido el Ballet Nacional."

Candado a la escuela.

De acuerdo con Tibol, la técnica creada por Martha Graham ha caducado:

"A nivel internacional ha dejado de funcionar. Hoy los bailarines buscan otras técnicas, se interesan en mil cosas como la lucha libre, circo, atletismo, karate, lo que sea, pero buscan expresar otras energías. Si Guillermina piensa dejar el Ballet Nacional para hacer técnica Graham va a ser otro fracaso. Dejar la escuela con técnica Graham es un pecado, un gravísimo error."

"Hoy en día esa técnica ya no sirve para la nueva danza. Además está llamando a gente como esta chica Pérez-Salas que no usa esa técnica. Los grupos que utilizan la técnica Graham parecen caricaturas del Ballet Nacional. Las cosas hay que tomarlas muy en serio, el pasado es el pasado. Guillermina debe de asumir la responsabilidad de no tener un repertorio. Ojalá tengan los suficientes videos,

películas para que se pueda hacer una memoria visual del Ballet Nacional, porque me parece que no hicieron una memoria. No hay herencia."

-¿No le parece una enorme pérdida?

-No, porque se trata de una compañía y una personalidad como la de Guillermina. Estuvieron en la batalla durante décadas y dieron todo lo que tenían que dar y eso es mucho. Cuando Boris (esposo de Tíbol, recién fallecido) estaba grave, me llamó aparte el doctor y me dijo: "Lo llevamos a terapia intensiva". Y yo le dije: ni un solo minuto de vida artificial. Es lo que repito para el Ballet Nacional. La sobrevida artificial no tiene sentido. En plena salud como grupo artístico y cultural dio niveles altísimos. Eso no se va a repetir, no se puede rehacer. Es cosa de un pasado, y de un pasado brillante. Tampoco va a sacar de la tumba a Octavio Paz para que siga escribiendo. Las cosas tienen su tiempo, el Ballet Nacional tuvo felizmente un enorme tiempo de salud estética y de gran audacia para su época.

-¿Le parece correcto el ejercicio de autocritica que ha hecho Bravo?

-Ha sido notable su decisión. El hecho de que se baje el telón no significa que se deteriora el pasado, se baja y punto.

-¿Qué opina de que hasta ahora las autoridades no han hecho clara su posición frente a la desaparición del Ballet Nacional?

-El Instituto Nacional de Bellas Artes pasa por una enorme debilidad. Saúl Juárez no ha definido ninguna de las cosas que debe de definir. Ha sido el director más mediocre que ha tenido Bellas Artes. No resuelve nada, no es capaz, no defiende la autonomía del INBA frente a la también mediocre Sari Bermúdez.

"Yo considero que el Conaculta no es más que el resultado de un dedazo presidencial y no tiene marco jurídico. Ahora que se está discutiendo que el Archivo Nacional necesita sede, es obvio que es algo más importante darle un espacio que hacer la megabiblioteca José Vasconcelos."

Hasta el momento, las autoridades del INBA se han negado a manifestar su posición frente a la situación problemática que plantea el cierre del Ballet Nacional.

7.7 Noticia con motivo de la disolución del Ballet Nacional de México.

Las memorias sangrientas de Guillermina Bravo

Rosario Manzanos.

16-May-2005 .

México, D.F., 16 de mayo (apro).- Guillermina Bravo y Martha Graham parecen tener historias muy parecidas: ambas son grandes artistas del siglo XX, la polémica y el escándalo que se genera a su alrededor es su constante, y luchan por lo que creen descarnadamente. Así lo hizo Graham hasta su muerte y Guillermina, a sus 84, no parece que vaya a bajar la guardia.

Sin perder la calma por el escándalo que se ha generado a partir de que optó por cerrar para siempre el Ballet Nacional, Guillermina Bravo no dará marcha atrás en su decisión.

Admiradora ferviente de Martha Graham y su compañía, Bravo ha dicho que no quería que a su propio grupo le pasara lo mismo que al de la artista estadounidense, que de ser parte de la vanguardia del siglo XX, se convirtió desde hace cerca de 20 años en una especie de "museo dancístico" que sigue recorriendo de forma fantasmal el mundo.

No sólo eso, de forma parecida a como lo señala Martha Graham en su autobiografía "Memorias de la Sangre" (Blood Memory. Washington Press 1991), tiene claro que la compañía fundada por ella, Chapina Lavalle y Lin Durán, entre otros artistas en 1948, corría el riesgo de convertirse en campo de batalla de sus propios coreógrafos y bailarines.

Las similitudes entre Graham y Bravo son notorias: Graham (que dejó de bailar a los 76 años), cuenta en su libro: "La última vez que bailé lo hice en 'Cortejo de águilas', durante muchos años me había sentido perseguida por la imagen de Hécuba, la vieja e inerte reina de Troya que vio morir antes de ella a todos aquellos a los que amaba. No pensaba dejar de bailar esa noche. Fue una decisión dolorosa pero sabía que tenía que tomarla:

"Cuando dejé de bailar, pero seguí haciendo danzas, fue muy difícil al principio no crear para mi propio cuerpo. Fue muy, muy difícil. No sabía cómo traducirlo de mi propio cuerpo a otro."

Por su parte, Guillermina tuvo menos ego y supo retirarse a tiempo como bailarina para convertirse en una gran coreógrafa. No obstante, cuando sintió que su cuerpo ya no estaba en condiciones óptimas para servirle como modelo dejó de crear. De esto han pasado más de 10 años.

Otro hecho que puede sonar parecido en la vida de ambas artistas es que, una vez que Graham se recuperó de una larga depresión que la mantuvo prácticamente aislada de la danza, cuando regresó a dirigir su propia compañía, las personas que había dejado a cargo no estaban tan dispuestas a devolverle la dirección de la compañía.

Cita Graham: "Me recuperé, pero la senda no fue sencilla y se dificultó aún más porque aquellos a los que había encargado mi compañía no me querían de vuelta. Se la estaban pasando de lo más bien decidiéndolo todo, mientras la compañía prácticamente había desaparecido. Sin mi permiso, habían sido cedidos los

derechos del grupo para hacerlo aparecer en programas múltiples con otras dos o tres compañías.

“Cuando se me había presentado esa idea previamente, había prohibido aceptar semejante propuesta. Dos de los bailarines que no me querían de vuelta se habían acercado a mi amigo Arnold Weissberger y le habían dicho ‘esto prueba que Martha es una olvidadiza. Nosotros ya le habíamos dicho todo acerca de las funciones compartidas y le encantó la idea. Esa es la prueba de que lo olvidó. Es muy triste, pobre Martha’.

“Arnold me llamó riéndose. ‘Martha —me dijo—, sabía que estaban mintiendo desde el principio, pero esta última junta lo confirmó. Han dicho que se te olvidó lo de los programas compartidos y yo les dije, es imposible, algo que nunca olvida una estrella es cobrar’ y tenía razón.”

Por su parte, Guillermina Bravo ha estado enferma desde hace mucho tiempo; problemas graves de salud la han tenido hospitalizada, en algún momento al borde de la muerte. Ha perdido visión por problemas graves de cataratas, ha tenido complicaciones con el cáncer. Además, la muerte de su hermana Lola fue un golpe del que no se ha recuperado. Para algunos de sus colaboradores la hora de entregar la estafeta a otro coreógrafo para hacerse cargo de la compañía había llegado. Y con el nombre de Ballet Nacional de México y la reputación que le antecede todas las puertas quedarían abiertas.

Pero Guillermina se adelantó y fue más crítica. Avisó a los integrantes desde diciembre su decisión de no seguir adelante. Todos estaban avisados. Inamovible en su decisión de no reponer sus obras nunca más. Bravo ha manifestado en múltiples ocasiones que no quería que el grupo fuera un museo anquilosado de historia de la danza.

“Las obras fueron creadas para ciertos bailarines y para un cierto momento. No las quiero remontar”, ha señalado a esta reportera sistemáticamente durante los últimos 10 años.

Mientras tanto, la polémica sobre si es correcta o no su decisión mantiene en vilo a la comunidad cultural de México. En Estados Unidos la compañía de Graham, lo mismo que su escuela pasaron a las últimas filas de la danza. De hecho, hace años se cerró la escuela por una crisis interna y el grupo se presenta de vez en cuando con las obras de Graham como bastión.

<http://www.proceso.com.mx/archivocomint.html?nid=31458> 16 de mayo 2005.

7.8 Cuadro. Coreografías que Guillermina Bravo realizó para *Ballet Nacional de México*.

COREOGRAFÍA	ESTRENO
Sonata No. 7	1946
Cuarteto Opus 59 No. Tres.	1946
El Zanate	1947
Preludios y fugas	1947
Fuerza motriz	1949
Recuerdo a Zapata	1951
La conquista del agua	1952
Alturas de Machu Pichu	1952
Guernica	1952
La nube estéril	1953
Ventanas a la paz	1953
Rescoldo/ Estampas de la Revolución.*	1954
Danza sin turismo 1	1955
El demagogo. Danza sin turismo núm. 2	1956
Estampas de la Revolución	1956
Braceros. Danza sin turismo núm. 3.	1957
Imágenes de un hombre	1958
Danzantes	1959
El paraíso de los ahogados	1960
Danzas de hechicería	1961
El bautizo	1962
Margarita	1963
La resortera de oro	1963
La portentosa vida de la muerte	1964
¡Viva la libertad!	1965
Pitágoras dijo...	1966
Comentarios a la naturaleza	1967
Amor para Vivaldi	1968
Montaje	1968
Apunte para marcha fúnebre	1968
Juego de pelota	1968
Los magos	1969
Acto de amor	1969
Melodrama para dos hombres y una mujer	1970
Interacción y recomienzo	1971
Homenaje a Cervantes **	1972
Estudio número dos. Danza para un bailarín que se transforma en	1974

Estudio número cuatro. Lamento por un suceso trágico **	1975
Estudio número cinco. Retrato de una mujer enajenada	1976
Epicentro	1977
Reacción de duelo	1978
Estudio número seis. Primer trazo sobre un toro	1979
Estudio número ocho. Leona-cazador	1979
Visión de muerte	1980
Estudio número siete. Segundo trazo sobre un toro	1980
Los cómicos	1981
La vida es sueño	1981
Cuatro relieves	1982
Estudio número nueve. Una quimera	1982
El llamado	1983
Reportaje a la patria	1984
La batalla	1985
Constelaciones y danzantes **	1987
Bastón de mando	1988
Sobre la violencia **	1989
La tambora **	1990
Entre dioses y hombres. Códice Borgia	1991

* Coreografía en participación con Josefina Lavallo.

** Se han repuesto de 1995 a la fecha.

8.1 Cuadro. Coreografías en las que Federico Castro participó como bailarín.

COREOGRAFÍA	COREÓGRAFO	MÚSICA	BAILARINES	ESTRENO
Juan Calavera	Josefina Lavalle	Silvestre Revueltas	Federico Castro , Guillermina Bravo, Aurea Turner, Enrique Martínez, Josefina Lavalle, Raúl Flores, Lin Durán, Gladiola Orozco, Guillermo Palomares y Rafael Butrón	1955
El Demagogo. Danza sin turismo n° 2	Guillermina Bravo	Béla Bartók	Federico Castro , Carlos Gaona, Guillermo Palomares, Rafael Butrón, Raúl Flores y John Fealy.	1956
Canción a los Buenos Principios	Carlos Gaona	Armando Lavalle	Federico Castro , Guillermina Bravo y Armando Chavarri.	1956
Braceros, d este lado, d aquél lado	Guillermina Bravo	Rafael Elizondo	Federico Castro , Carlos Gaona, Aurea Turner, John Fealy y Tulio de la Rosa.	1957
Tierra	Elena Noriega	José Pablo Moncayo	Federico Castro , Elena Noriega, Colombia Moya, Beatriz Flores, Graciela de Velasco, Hélice Cota, Juan Casados, Lidia Torres, Marcos Paredes, Lucía Torres, Héctor Fink, Enrique Martínez, Guillermo Palomares, Carlos Gaona, Raúl Flores, John Fealy, Valentina Castro, Armando Chavarri, Rosalío Ortega, Tulio de la Rosa, y Carmen del Valle	1957

Imágenes de un Hombre	Guillermina Bravo	Silvestre Revueltas	Federico Castro, Carlos Gaona, Tulio de la Rosa, Raúl Flores, Valentina Castro y Sonia Castañeda.	1958
Corrido del Sol	Carlos Gaona	Carlos Chávez	Federico Castro, Guillermina Bravo, Valentina Castro, Aurea Turner, Armando Chavarri, Guillermo Palomares, Rosalío Ortega, Tulio de la Rosa, Raúl Flores, Beatriz Flores, Lin Duran, Gladiola Orozco, Carmen del Valle y Freddy Romero	1958
La Pastorela	Raúl Flores Canelo	Raúl Flores Canelo	Federico Castro, Valentina Castro, Raúl Flores Canelo, Carlos Gaona, Ricardo González, Anadel Lynton, José Mata, Efraín Moya, Gladiola Orozco, Rosa Pallares, Freddy Romero, Payata Romero, Raquel Vázquez, Hilario Vite y Antonio Viveros.	1958
Fuegos Artificiales	John Fealy	Igor Stravinsky	Federico Castro, Guillermina Bravo, Valentina Castro, Aurea Turner, Armando Chavarri, Guillermo Palomares y Freddy Romero.	1958
Las Ánimas	Carlos Gaona	Silvestre Revueltas	Federico Castro, Valentina Castro, Anadel Lynton, Freddy Romero, José Mata, Rosa Pallares y Carlos Gaona.	1960

Mi Nana	Guillermo Keys	Miguel Bernal Jiménez	Federico Castro, Guillermina Bravo, Valentina Castro, Carlos Gaona, Freddy Romero, Rosa Pallares, María Gómez, Antonio Viveros, Caridad Valdez y Anadel Lynton.	1960
El paraíso de los ahogados	Guillermina Bravo	Carlos Jiménez Mabarak	Federico Castro, Carlos Gaona, José Mata, Rosa Pallares, María Gómez, Antonio Viveros, Raquel Vázquez, Anadel Lynton, Freddy Romero y Valentina Castro.	1960
Danzas de hechicería	Guillermina Bravo	Rafael Elizondo	Federico Castro, Carlos Gaona, Valentina Castro, Freddy Romero, José Mata, Rosa Pallares, Raúl Flores, Gladiola Orozco, Raquel Vázquez, Ricardo González, Antonio Viveros, Efraín Moya y Alma Guillermo Prieto.	1961
En la boda	Waldeen Falkenstein	Blas Galindo	Federico Castro, Gladiola Orozco, Carlos Gaona, Valentina Castro, Payata Romero, Hilario Vito, Raquel Vázquez, Antonio Viveros, Ricardo González y Efraín Moya.	1962 *
La Resortera de Oro	Guillermina Bravo	Carlos Jiménez Mabarak	Federico Castro, Carlos Gaona y Rosa Pallares.	1963

Danzas primitivas	Carlos Gaona	Schaeffer	Federico Castro, Raquel Vázquez, Roseyra Marengo, Rosa Pallares, Ilana Gyulai, Antonia Quiroz, Isabel Hernández, Carlo Grandi, José Mata, Freddy Romero, Luis Fandiño y Valentina Castro.	1964
Los bailarines de la Legua	Bodil Genkel	Leonardo Velázquez	Federico Castro, Valentina Castro, Luis Fandiño, John Fealy, Raúl Flores Canelo, Carlos Gaona, Roseyra Marengo, José Mata, Rosa Pallares, Freddy Romero, Ricardo González, Carlo Grandi, Ilana Gyulai, Isabel Hernández, Anadel Lynton, Antonia Quiroz, Aurea Turner y Raquel Vázquez.	1964
La portentosa vida de la muerte	Guillermina Bravo	Carlos Jiménez Mabarak	Federico Castro, Valentina Castro, Luis Fandiño, Raúl Flores Canelo, Carlos Gaona, Roseyra Marengo, José Mata, Freddy Romero, Aurea Turner y Raquel Vázquez.	1964
El volantín del mago	Carlos Gaona	Béla Bartók	Federico Castro, Luis Fandiño, José Mata, Isabel Hernández y Rosana Filomarino.	1966
El Tramoyista	Raúl Flores Canelo	Lopresti, Bach y Vivaldi	Federico Castro, Miguel Ángel Palmeros, Rosa	1966

			Pallares, Luis Fandiño, Fernando Luna y Miguel Ángel Añorve.	
Pitágoras dijo...	Guillermina Bravo	Carlos Jiménez Mabarak	Federico Castro , Carlos Gaona, Miguel Ángel Palmeros, Freddy Romero, Efraín Moya, José Mata, Luis Fandiño y Antonia Quiroz.	1966
Ludio	Gloria Contreras	José Antonio Alcaráz	Federico Castro , Luis Fandiño, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, José Mata, Esperanza Gómez, Rossana Filomarino, Miguel Ángel Palmeros, Miguel Ángel Añorve y Víctor Schettino.	1967
Esquema Número 1	Carlos Gaona	Arthur Honneger	Federico Castro y Antonia Quiroz.	1967
Comentarios a la naturaleza	Guillermina Bravo	Purcell, Britten	Federico Castro , Carlos Gaona, Luis Fandiño, José Mata, Rossana Filomarino, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, Miguel Ángel Palmeros, Esperanza Gómez, Miguel Ángel Añorve, Pilar Guardia, José Luis Alvarez, Juan Gabriel Moreno, Víctor Schettino, Guillermo Ruiz, Valentina Castro y Rosa Palmeros.	1967
Amor para Vivaldi	Guillermina Bravo	Vivaldi	Federico Castro , Luis Fandiño, José Mata, Rossana Filomarino, Raquel Vázquez, Antonia	1968

			Quiroz, Miguel Ángel Palmeros, Esperanza Gómez, Miguel Ángel Añorve, Guadalupe Trejo, Guillermo Ruiz, Víctor Schettino, Norma Moreno, José Luis Alvarez y Pilar Guardia.	
Apuntes para una marcha fúnebre	Guillermina Bravo	Gustav Mahler	Federico Castro, Luis Fandiño, José Mata, Rossana Filomarino, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, Miguel Ángel Palmeros, Esperanza Gómez, Miguel Ángel Añorve, Guillermo Ruiz, Víctor Schettino y Norma Moreno.	1968
Juego de pelota	Guillermina Bravo	Rafael Elizondo	Federico Castro, José Mata, Luis Fandiño, Miguel Ángel Añorve, Guillermo Ruiz, Víctor Schettino, José Alvarez y Miguel Ángel Palmeros.	1968
Montaje	Guillermina Bravo	Krzysztof Pendereki	Federico Castro, Antonia Quiroz, Luis Fandiño, José Mata, Raquel Vázquez, Miguel Ángel Añorve, Guillermo Ruiz y José Luis Alvarez.	1968
Ritos, suertes y mitos	Luis Fandiño	Carlos Strouse	Federico Castro. José Mata, Luis Fandiño, Miguel Ángel Añorve, Guillermo Ruiz, Víctor Schettino, José Alvarez y Miguel Ángel Palmeros.	1969

Himno Privado	Gene McDonald	Aarón Copland	Federico Castro, Luis Fandiño, José Mata, Rossana Filomarino, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, Miguel Ángel Añorve, Guillermo Ruiz, Norma Moreno, Guadalupe Trejo y José Luis Alvarez.	1969
Los magos	Guillermina Bravo	Gustav Mahler	Federico Castro, Luis Fandiño, José Mata, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, Miguel Ángel Añorve, Guillermo Ruiz, Norma Moreno y Guadalupe Trejo.	1969
Metrópolis	Luis Fandiño	Charles Strouse	Federico Castro, José Mata, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, Guillermo Ruiz, Norma Moreno, Carolina Meza y Luis Fandiño.	1969
Serpentina	Luis Fandiño	Luis Fandiño	Federico Castro, José Mata, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, Guillermo Ruiz, Norma Moreno, Carolina Meza y Luis Fandiño.	1970
Danzas para bailarines	Yuriko Kimura	Vivaldi	Federico Castro, Antonia Quiroz, Raquel Vázquez, Miguel Ángel Añorve, Rossana Filomarino, José Mata, Guillermo Ruiz, José Luis Alvarez y Luis Fandiño.	1971
Interacción y recomienzo	Guillermina Bravo	Gustav Mahler	Federico Castro, José Luis Alvarez, Miguel Ángel Añorve,	1971

			Jaime Blanc, Victoria Camero, Luis Fandiño, José Mata, Carolina Meza, Norma Moreno, Jesús Romero, Guillermo Ruiz, Antonia Quiroz, Alejandra Serret y Raquel Vázquez.	
Homenaje a Cervantes	Guillermina Bravo	Lucas Foss y Bach	Federico Castro, Luis Fandiño, Guillermo Ruiz, José Mata, Antonia Quiroz, Miguel Ángel Añorve, Norma Moreno, José Luis Alvarez, Jaime Blanc, Raquel Vázquez, Carolina Meza, Jesús Romero y Alejandra Serret.	1972

8.2 Cuadro. Actividades que Federico Castro ha realizado como maestro.

ACTIVIDAD	LUGAR	AÑO
Maestro en la carrera de Danza Contemporánea del Ballet Nacional de México y fundador del Seminario de Danza Contemporánea del Ballet Nacional.	México, Distrito Federal.	1955-1967
Maestro y director de su propia escuela.	México, Distrito Federal.	1967-1991
Maestro de la Compañía del Ballet Nacional.	México, Distrito Federal.	1967-2005
Maestro de base del Seminario de Danza Contemporánea del Ballet Nacional de México.	México, Distrito Federal.	1969-1979
Curso de Coreografía a los integrantes del Ballet Nacional y del Seminario de Danza Contemporánea.	México, Distrito Federal.	1973
Curso de Técnica y Montaje a la compañía de Danza Contemporánea.	Jalapa, Veracruz.	1977
Maestro residente del grupo piloto de Danza Contemporánea de la Escuela de Perfeccionamiento <i>Vida y Movimiento</i> (dirigida por Lin Durán).	México, Distrito Federal.	1978-1979
Curso de Coreografía al grupo de Danza Contemporánea <i>Andamio</i> .	México, Distrito Federal.	1982
Curso de invierno al grupo de maestros de Danza Contemporánea, colaborando en su organización hasta formar la compañía <i>Danza Teatro del Caribe</i> .	Santiago de Cuba.	1984-1989
Cursos de invierno para maestros egresados de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea Cubanacan.	La Habana, Cuba.	1990-1991
Curso especial para el Conjunto Folclórico Nacional de Cuba.	La Habana, Cuba.	1992
Curso de Actualización de Técnica Contemporánea a los maestros de la Escuela Nacional de Arte.	La Habana, Cuba.	1993
Curso de Actualización para maestros en la Escuela Vocacional de Arte.	Santiago de Cuba.	1994
Curso de Introducción a la Coreografía en la compañía <i>Danza Contemporánea de León</i> y a otros grupos del Estado de Guanajuato, México.	Guanajuato, México.	1994
Curso de Actualización y Técnica Contemporánea a los maestros de la Escuela Vocacional de Arte de Santiago de Cuba.	Santiago de Cuba.	1995
Curso de Introducción a la Coreografía y Actualización a la Técnica Contemporánea a compañías de Danza del Estado de Guanajuato.	Guanajuato, México.	1995
Curso de revisión de la Técnica Graham en la Escuela Vocacional de Santiago de Cuba.	Santiago de Cuba.	1996

Curso de revisión de la Técnica Graham en la Escuela Nacional de Arte Cubanacan.	La Habana, Cuba.	1996
Curso de Técnica Graham en la Compañía Codanza de la ciudad de Holguín.	Holguín, Cuba.	1997
Curso Espacio y Formas en el Instituto Superior de Arte.	Camagüey, Cuba.	1997
Curso de Rectificación de la Técnica, para maestros en la Escuela Nacional de Arte.	La Habana, Cuba.	1997
Curso de Técnica Graham en la Escuela de Nivel Elemental.	La Habana, Cuba.	1998
Curso para maestros en la Escuela de Santa Clara.	La Habana, Cuba.	1998
Curso para alumnos de sexto grado de la Escuela Nacional de Arte.	La Habana, Cuba.	1998
Curso de Técnica Graham y montaje de una obra <i>Oratorio a Elfrida Malher</i> con el grupo Danza Libre.	Guantánamo, Cuba.	1999
Curso de Técnica Graham para alumnos de la Escuela Nacional de Arte.	La Habana, Cuba.	1999
Curso de Composición y Lenguaje para la Escuela de Nivel Medio Superior de Clásico.	Camagüey, Cuba.	2000
Técnica Graham para la Escuela Elemental de Danza.		2000
Curso de Técnica Graham en la Escuela Nacional de Arte.	La Habana, Cuba.	2000
Curso de Técnica para la Compañía Danza Libre.		2001
Curso de Técnica Contemporánea en la Escuela Vocacional.	Camagüey, Cuba.	2001
Curso y montaje para la Compañía de Danza <i>Proyecto de Danza</i> .	Las Tunas, Cuba.	2002
Curso a los alumnos de la Escuela Nacional de Arte.	La Habana, Cuba.	2003
Curso de Técnica de Danza Contemporánea para el Ballet Folclórico de Camagüey.	Camagüey, Cuba.	2003
Curso de Técnica y Coreografía para la Escuela de Ballet y El Instituto Superior de Arte de Camagüey.	Camagüey, Cuba.	2003
Curso de Técnica Graham en la Escuela Vocacional de Arte de Las Tunas.	Las Tunas, Cuba.	2003
Curso de Rectificación de Técnica para maestros a nivel nacional de la Escuela Nacional de Arte.	La Habana Cuba.	2003

9.1 Cuadro. Trabajos realizados por Federico Castro como Coreógrafo del *Ballet Nacional de México*.

COREOGRAFÍA	MÚSICA	VESTUARIO	BAILARINES	AÑO
Cinco por cinco	Remy Gassman.	José Cuervo.	Raúl Flores Canelo, Isabel Hernández, José Mata, Rosa Pallares y Antonia Quiroz.	1965
Elementos del desorden	Luís Rivero.	José Cuervo.	Luis Fandiño, Miguel Ángel Palmeros, Rosa Pallares y Fredy Romero.	1966
Daguerrotipos	Johann Sebastián Bach.	Henry Hagan.	Luis Fandiño y Raquel Vázquez.	1967
Cantata a Hidalgo 1ra versión. (Coreografía Colectiva)	Rafael Elizondo.	Antonio López Mancera.	Los veinte miembros de Ballet Nacional y estudiantes de la Universidad de Guanajuato invitados.	1967
Intentos	Luis Rivero.	José Cuervo.	Luis Fandiño, José Mata, Rosa Pallares y Fredy Romero.	1968
El niño y la danza <i>En colaboración con Raúl Flores Canelo</i> (Coreografía colectiva)	Varios.	Raúl Flores.	Miguel Ángel Añorve, Luis Fandiño, Raúl Flores Canelo, Isabel Hernández, José Mata, Norma Moreno, Carolina Meza, Rosa Pallares, Antonia Quiroz, Fredy Romero, Guillermo Ruiz y Raquel Vázquez.	1969
Complementarios	Iannis Xenakis.	Guillermo Barclay.	Miguel Ángel Añorve y Antonia Quiroz.	1970
Espacios Trazados	Leonard Bernstein.	José Cuervo.	Miguel Ángel Añorve, Luis Fandiño, José Mata, Norma Moreno, Carolina Meza, Antonia Quiroz,	1972

			Guillermo Ruiz y Raquel Vázquez.	
Vamos a la feria (Coreografía colectiva)	Varios.	José Cuervo.	Todos los miembros de Ballet Nacional.	1973
Acuarimantima	Iannis Xenakis.	Guillermo Barclay.	Miguel Ángel Añorve y Victoria Camero.	1974
Trifásico	Luciano Berio.	Guillermo Barclay.	Miguel Ángel Añorve, Antonia Quiroz y Rosa Romero.	1977
Proceso	Iannis Xenakis.	Guillermo Barclay.	Raúl Almeida, José Luis Álvarez, Miguel Ángel Añorve, Luis Arreguín, Victoria Camero, Juan Caudillo, José Mata, Jesús Romero, Víctor Esquetino y Raquel Vázquez.	1978
Planos	Silvestre Revueltas.	Jarmila Maserova.	Miguel Ángel Añorve, Juan Caudillo, José Mata y Antonia Quiroz.	1979
Semejante a si mismo	Gunther Schuller.	Jarmila Maserova.	Victoria Camero y Antonia Quiroz.	1980
El Circo	Colage.	Billy Barclay.	Sergio Morales, José Luis Hernández, Juan de Dios Torquemada, Jorge Satarain, Humberto Sandoval, Lucía Sandoval, Verónica Gaxiola, Miguel Ángel Zermeno, Rosalinda Zetina, Magdaleno Peralta, Lorena Glinz, Francisco Sánchez y Juan Manuel Díaz.	1980
Imágenes	Edgar Varese.	Raúl Flores Canelo.	Raúl Almeida, Miguel Ángel Añorve, Luis Arreguín, Norma Batista, Victoria Camero, Juan Caudillo, Sergio	1981

			Morales, Eva Pardavé, Antonia Quiroz y Orlando Scheker.	
La vida es sueño 1.- La creación del caos al cosmos. 2.- La tentación 3.- La redención (Auto Sacramental) <i>en colaboración con Guillermina Bravo y Jaime Blanc</i>	Iannis Xenakis, Juan Cabanilles, William Byrd y música barroca.	Kleomenes Stamatiades.	Miguel Ángel Añorve, Raúl Almeida, Luis Arreguín, Jaime Blanc, Victoria Camero, Claudia Cárdenas, Juan Caudillo, Lorena Glinz, José Luis Hernández, Mireya Marfil, Manuel Medina, Sergio Morales, Eva Pardavé, Antonia Quiroz, Mabel Ramos, Jesús Romero, Orlando Scheker, Juan de Dios Torquemada y Miguel Ángel Zermeño.	1981
Desencuentro	Bernard Parmegiani.	Kleomenes Stamatiades. (Tapiz de Martha Palau).	Lorena Glinz y Jesús Romero.	1982
Variaciones Barrocas	Tomaso Albinoni.	Kleómenes Stamatiades.	Raúl Almeida, Miguel Ángel Añorve, Luis Arreguín, Lorena Glinz, Margarita Martínez, Sergio Morales, Eva Pardavé, Antonia Quiroz, Mabel Ramos y Orlando Scheker.	1983
La cantata a Hidalgo <i>2da versión</i>	Raúl Elizondo.	Antonio López Mancera.	Miguel Ángel Añorve, José Luis Hernández, Sergio Morales y Antonia Quiroz.	1983
Metamorfosis	Federico Ibarra.	Jarmila Maserova.	Victoria Camero, José Luis Hernández, Sergio Morales y	1984

			Miguel Ángel Zermelo.	
El Sueño	Federico Ibarra.	Jarmila Maserova.	Miguel Ángel Añorve, Luis Arreguín y Eva Pardavé.	1985
Cuatro Presencias	Iannis Xenakis.	Guillermo Barclay.	Raúl Almeida, Victoria Camero, Lorena Glinz, Eva Pardavé y Antonia Quiroz.	1986
Reflexiones	Toru Takemitsu.	Kleómenes Stamatiades.	Victoria Camero.	1988
La Vida Genera Danza Los Constructores	Antonio Russek.	Jarmila Maserova.	Jeannie Baker, Victoria Camero, José Luis Hernández, Víctor López, Sergio Morales, Eva Pardavé, Bernardo Torres y Juan de Dios Torquemada.	1989
Equilibrio y Desequilibrio	Antonio Russek.	Jarmila Maserova.	Raúl Almeida, Jeannie Baker, Guadalupe Barrientos, Enrique Guzmán, José Luis Hernández, Beatriz Juan Gil, Víctor López, Cristina Medellín, Sergio Morales, Luis Martín Resendiz, Claudia Rodríguez, Desiderio Sánchez y Juan de Dios Torquemada.	1992
Desencadenamiento	Arvo Part.	Jarmila Maserova.	José Luis Hernández, Sergio Morales y Claudia Rodríguez.	1993
Escape	Arvo Part.	Jarmila Maserova.	Eva Pardavé.	1993
Reflejos de un narciso	Arvo Part.	Jarmila Maserova.	Luis Arreguín.	1994
La dualidad	Pierre Boulet.	Sergio Pérez.	Raúl Almeida.	1994
Historia gótica: danza para siete	Leticia Alvarado.	Sofía Maseu.	Alberto Almeida, Eva Pardavé, Jeanny	1995

bailarines			Baker, Claudia Rodríguez, José Luis Hernández, Sergio Morales y Víctor López.	
El tronco de la danza <i>La imaginación en el umbral de mis recuerdos</i>	Eduardo González.	Guillermo Barclay.	Antonia Quiroz, Alberto Almeida, Jennie Baker, Enrique Guzmán, José Luis Hernández, Beatriz Juan Gil, Víctor López, Sergio Morales, Eva Pardavé, Luis Martín Reséndiz, Verónica Rodríguez, José Tobilla, Juan de Dios Torquemada y Jesús Tussi.	1999
Sensaciones Lúdicas <i>Al poeta Jaime Sabines</i>	Nancarrow, Nino Rota.	Jarmila Macerova. <i>Escenografía de Marta Palau.</i>	Raúl Almeida, Jeannie Baker, Beatriz Juan-Gil, Citlali Zamudio, Karla Rabling, Barbara Alvarado, Luis Arreguin, Juan de Dios Torquemada, Héctor Dorantes, Eric Sánchez, Enrique Guzmán y Luis Martín Reséndiz.	2000
Mitos y Narraciones	Igor Stravinski.	Cordelia Dvorak	Raúl Almeida. José Luis Hernández, Sergio Morales, Rodrigo González, Enrique Guzmán, Luis Martín Reséndiz, Hector Dorantes, Eric Sánchez, Jesús Tussi, Barbara Alvarado, Karla Rablin, Citlali Zamudio, Beatiz Juan-Gil y Natalia Reza.	2001

Territorio Recuperado <i>Antecedentes: El crimen, el despojo y la huida.</i>	Eduardo González.	Guillermo Barclay. <i>Vestuario y Escenografía</i>	Raúl Almeida, Barbara Alvarado, Luis Arreguin, Benjamín Cortés, Shaulah Flores, Enrique Guzmán, Yasmín Hernández, Beatriz Juan-Gil, Ricardo López, Sergio Morales, Alma Peña, Tonatiuh Perez, Antonia Quiroz, Luis Martín Reséndiz, Quetzal Santiago, Jesús Tussi y Citlali Zamudio.	2004
---	-------------------	---	--	------

Cuadro 9.2 Trabajos realizados por Federico Castro para otras compañías.

COREOGRAFÍA	MÚSICA	VESTUARIO	COMPAÑÍA
Trazos y espacios 1977	José Antonio Alcaráz	Federico Castro	Compañía de Danza de la Universidad Veracruzana, Jalapa, Ver.
Turbulencias 1977	Tommaso Albinoni	J. Bautista	Compañía de Danza de la Universidad Veracruzana, Jalapa, Ver.
Retrato de una adolescente	Johann. Sebastian Bach	Federico Castro	Centro Superior de Coreografía, México, D.F.
Montaje de dos tablas, técnicas para exhibición	Hugo Tames	Federico Castro	Centro Superior de Coreografía, México, D.F.
Danza	Hugo Tames Mario López	Federico Castro	Para el grupo piloto <i>Cinco Estampas</i> Centro Superior de Coreografía, México, DF.
Lejos cerca juntos	Erik Satie	Guillermo Barclay	Compañía de Danza Contemporánea de la UNAM, México, D.F.
De paseo 1984	Tradicional japonesa	Federico Castro	Compañía de Danza Contemporánea de Santiago de Cuba. Danza Teatro del Caribe
El proceso 1985	Iannis Xenakis	Federico Castro	Compañía de Danza Contemporánea de Santiago de Cuba. Danza Teatro del Caribe
Metamorfosis 1986	Federico Ibarra.	Jarina Maserova	Reposición para el ballet clásico de Camaguey Cuba.
Oratorio a Ifrida Malher. 1999	István Márta	Federico Castro	Grupo Danza Libre. Guantánamo, Cuba.
Proyecto de ocho para tres retratos	Johann. Sebastian Bach	Federico Castro	Alumnos de licenciatura del Colegio Nacional de Danza Contemporánea Querétaro
Telegrama de Colores	Philippe Glass	Federico Castro	Trabajo coreográfico para maestros del curso intensivo para instructores de técnica contemporánea
La mujer Perfecta 1977 Coreografía para cine.	Rafael Elizondo	Con la actriz Meche Carreño	Director: Juan Manuel Torres