

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**SOCORRO BASTIDA: DANZA PARA LA VIDA**  
**REPORTAJE**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN  
PRESENTA

**ALICIA DANIELA VALERO JIMÉNEZ**

ASESOR: DAVID SÁNCHEZ LÓPEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, AGOSTO DE 2018  
CIUDAD DE MÉXICO



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*A mi amada madre,  
mi amiga espiritual*

*A mi padre,  
el de la chispa en la mirada, con amor*

*A Peter, el principito,  
de corazón*

*A mis hermanos,  
con admiración*

*A Marco (in memoriam)  
Voces de ensueño relatadas con alas de aire*

## Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México

A la maestra Socorro Bastida, por abrirme las puertas de su vida

A mis padres, Susana Jiménez Salas y Eduardo Valero Rincón,  
por el amor y la paciencia

A mis hermanos, Ana y Ricardo, los incondicionales

A mi esposo, Peter Pontvik, el cómplice, amante y compañero de aventuras.  
Gracias por creer en este proyecto, por estar a mi lado

A David Sánchez, asesor de este trabajo, con quien inicié una  
hazaña universitaria que culmina con esta tesis

A mis entrevistados:

Evelia Beristáin, Josefina Lavallo (*in memoriam*), Nellie Happee, Farahilda Sevilla,  
Frida Martínez, Leticia Armijo, Manuel Reynoso y *Shopper*.  
Gracias por la confianza

A mis sinodales:

Lucía Rivadeneyra, por cuyos acertados consejos este trabajo devino un reportaje,  
Armando Rojas Arévalo, por las interesantes charlas,  
María Eugenia Ávila Urbina y Abel Pérez Cervantes, por su amabilidad y disposición

A Maricruz Nava, de exámenes profesionales, por su excelente trabajo

A Machain, estudio fotográfico

## **Y los que no podían faltar...**

A mis titos, Ana y Romeo, con quienes crecí  
A mis abuelos, Alicia y Ezequiel, aunque ya no están

A la Nena y Toño, por llenar mi infancia de historias sin fin

A Romeo y Diego, más que primos *hermanos*

A Adrián Mò, por compartir su destino con el mío.  
Por las clases de natación y la cima de la Torre Eiffel

A David Johannes, por habernos encontrado

A la maestra Farahilda, maestra no solo del arte del ballet, sino de la vida.  
Gracias por guiarme en el entrañable mundo del proceso artístico

A Victoria Torrijos, una apasionada conocedora de la danza y amiga

A Jorge Reyes, por la solidaridad

A Marcos Daniel Aguilar Ojeda, el amigo ayer y hoy

A Angélica Lisette Fernández Chávez, por toda una vida  
de amistad ininterrumpida

A Marco Jiménez, por los momentos compartidos,  
porque ahora que se ha ido a continuar su viaje  
adquieren un valor incalculable

A Óscar Jiménez, a... en fin, a toda mi familia, amigos, maestros,  
a todos aquellos con quienes crucé un instante y por quienes he llegado a ser quien soy

|   |     |
|---|-----|
| Introducción.....                           | 7   |
| Capítulo 1. ¿Quién es Socorro Bastida?..... | 9   |
| Capítulo 2. La historia.....                | 33  |
| Capítulo 3. Una artista del siglo XXI.....  | 107 |
| Fuentes.....                                | 135 |

“La vida es el bailarín y tú eres la danza”

Eckhart Tolle

## INTRODUCCIÓN

Esta es la historia de una mujer que fue bailarina. Toda su vida la dedicó a la danza. Primero en los escenarios, después a través de la enseñanza y la promoción del arte de Terpsícore. Se casó dos veces. Apenas había transcurrido la primera mitad del siglo XX. No tuvo hijos, solo alumnos.

Asistió a la primera escuela de danza oficial del país, fue discípula de los pioneros de la danza de concierto mexicana. Participó en los grupos que iban surgiendo. Bailó. Compartió la escena con amigos y colegas. De esas generaciones, muchos son considerados, en la actualidad, los pilares de la danza escénica en México.

Enseñó. Desde muy joven ejerció la docencia. Su visión fue cambiar los paradigmas con los que ella fue educada. Estudió. Ávida de conocimiento, tomó un sinfín de cursos y talleres. Abogó por el ejercicio de la danza no solo como profesión, sino como recreación, para mantener una buena la salud.

Trabajó. Se desempeñó en diversos puestos en instituciones culturales clave del país. Viajó. Conoció muchos lugares y siempre regresó a su casa. Compartió. En fin, se transformó a sí misma en la persona que ahora es.

En el gremio de la danza todos la conocen como *la maestra*. Esa denominación a veces tan mal gastada. Pero ella es hoy, a sus 93 años, la maestra. Su nombre es Socorro Bastida.

Para abordar la trayectoria de esta artista se ha elegido la forma del reportaje. García Márquez –en *El mejor oficio del mundo*, texto disponible en Fundación Gabriel García Márquez Para el Nuevo Periodismo Iberoamericano– lo definió como: “el género estrella, pero que es también el que requiere más tiempo, más investigación, más reflexión, y un dominio certero del arte de escribir. Es en realidad la reconstitución minuciosa y verídica del hecho. Es decir: la noticia completa, tal como sucedió en la realidad, para que el lector la conozca como si hubiera estado en el lugar de los hechos”.

Esta investigación se compone, en esencia, de diversas entrevistas realizadas a la profesora Bastida, así como de la observación directa de su actividad. También se utilizaron otras fuentes que, a lo largo del tiempo, siguieron su quehacer, tal es el caso de reseñas de periódicos. Se consultaron diversas fuentes bibliográficas y electrónicas, y se asistió a eventos relacionados con el tema. Asimismo, se incluyen comentarios de personas cercanas a la pedagoga, todo con la finalidad de dar luz a su actividad artística, intrínsecamente ligada al nacimiento de la danza escénica en México.

En ese devenir surgen temas que son propios del campo dancístico: el reconocimiento de la danza como profesión; la evolución de la enseñanza; la transformación de la estética del cuerpo de los bailarines clásicos; el surgimiento de la primera compañía de ballet, hasta la conformación de la actual Compañía Nacional de Danza; el nacimiento de la danza moderna o la así denominada *época de oro de la danza en México*; y la situación actual de los profesionales del arte del movimiento.

Federico Bianchini reseñó, para la fundación antes mencionada, el Taller de Periodismo Narrativo impartido por Juan Villoro en Buenos Aires del 8 al 11 de agosto de 2011. En el texto –el cual puede consultarse en [fnpi.org](http://fnpi.org)– menciona que el escritor mexicano, en el prólogo de su libro *Safari accidental*, define a la crónica como el ornitorrinco de la prosa, a saber, el más completo de los géneros periodísticos.

Para Villoro, escribe Bianchini, “uno de los mayores problemas es pensar que los textos se miden por el apego a la realidad. Y sin embargo, la realidad del periodismo no está en la realidad. Todo periodismo es una construcción. Sin modificarlo, damos una visión personal del modelo que retratamos. Por ejemplo, si tenemos que contar hechos que sucedieron de las 10 a las 18, es válido empezar el texto con una frase que alguien dijo a las 17.50”.

De esta manera, el texto que a continuación se presenta ha quedado dividido en tres capítulos premeditados. En el primero se hace un esbozo de la vida artística de la maestra Bastida y se presenta la opinión de personas cercanas a ella; en el segundo se amplía su historia. Es aquí cuando emergen temas relacionados con la danza de concierto, se descubren el desarrollo del campo, las aportaciones de la pedagoga al medio y su relación con otros actores; en el tercer capítulo se la presenta como una maestra del siglo XXI, con la experiencia que los años le han otorgado y con la edad a cuestas.

## **CAPÍTULO 1. ¿Quién es Socorro Bastida?**

## La Roma

Son las seis de la tarde de un día domingo. El crepúsculo pinta de dorado el cielo de la Ciudad de México. Los edificios de la emblemática colonia Roma, de notable arquitectura *art nouveau*, ecléctica o afrancesada, parecen prepararse para ir a dormir. Inmóviles, algunos albergan, entre sus paredes, a personas de largas vidas, con cosas qué contar.

El zaguán verde oscuro de un sólido inmueble situado en las calles de Puebla revela la llegada al destino donde, junto a la puerta de su apartamento, espera la maestra Socorro Bastida. Luce un conjunto beige que contrasta con el color oscuro de su cabello, teñido hacia los tonos violáceos, lleva el cabello recogido en un chongo alto y ovalado, y el maquillaje no falta en su rostro: cejas bien delineadas, sombras y lápiz labial. Manos cargadas de anillos, muñecas adornadas con pulseras, aretes grandes y una mascada en el cuello complementan su *look*.

Su departamento es antiguo y amplio. La sala está decorada con un par de tapetes rectangulares donde los colores rojo, café, beige, blanco y negro, forman diversas figuras geométricas. De un lado, un largo sillón tapizado en verde oscuro queda enramado por unos cojines de brillantes flores rosas. Al otro extremo, un sofá amarillo se encuentra situado entre lo que fuera una chimenea y una mesita redonda.

En ella, junto a una lámpara de imponente cuerpo plateado y velo blanco, quedan a la vista un montón de fotografías, en su mayoría de Socorro misma y de su esposo Clive Smith. Entre el resto, sobresale una foto en blanco y negro, enmarcada en un portarretratos de cantos color plata y marrón. Es la maestra, ataviada con un vaporoso tutú romántico –un vestido escotado de los hombros, de falda larga en tul blanco y largo hasta la mitad de la pantorrilla– en el ballet *Las sílfides*. Por la parte de atrás, la artista anotó de puño y letra “Ballet de Cámara”, junto a un sello que reza “Fotografía Rafael”.

Ahí, también en la sala, resaltan a la vista dos vitrinas rectangulares que flanquean una pared cual dos columnas. En ellas, una singular colección de más de quinientas cucharitas de todas formas y tamaños centella al encender la luz de los aparadores, fabricados por encargo de la dueña de casa. Las piezas, bien etiquetadas, provienen de los distintos lugares del mundo que ha visitado. “Mi cucharita preferida es de Venecia”, comenta la profesora mientras abre la puerta del mueble de cristal para sacarla. En la parte superior del pequeño utensilio plateado se yergue una góndola, con su gondolero, y en la cucharilla misma se aprecia un canal veneciano.

Los ojos negros de Socorro chispean en su rostro de tersa piel morena al recordar la historia de su vida, una trayectoria de más de medio siglo. De la mesita de centro de la sala recoge un fólder con su *currículum vitae*, el cual inicia en 1934, cuando la danza académica surgía en México.

Siendo niña, comenzó sus lecciones privadas de ballet con el maestro Grisha Navibatch, tuvo la oportunidad de bailar en Bellas Artes en 1935, y ese mismo año fue admitida en la Escuela de Danza de la SEP, de donde se graduó en 1944.

En calidad de bailarina profesional, participó en las tres temporadas más importantes del Ballet de la Ciudad de México, donde bailó obras como *Fuensanta*, *La siesta de un fauno*, *Umbral* y *Vespertina*. En 1947, cuando Alicia Markova y Anton Dolin trabajaron con la compañía mexicana, la joven fue elegida para bailar el *pas de quatre* de *El lago de los cisnes*, junto con tres bailarinas estadounidenses, y el ballet *La dama de las camelias*, en compañía del primer bailarín George Reich.

En 1945, al llegar a México *The American School of Ballet* –más tarde *Ballet Society* y posteriormente *New York City Ballet*– dirigido por George Balanchine, actuó como solista invitada en la coreografía *Constantia*, de William Dollar, y colaboró en los ballets *Las sílfides* y *Apollo*.

En 1946 visitó el país el *Original Ballet Russe* del Coronel de Basil, donde compartió la escena con Tatiana Stepanova, Nina Stroganova, Vladimir Oboukoff y Oleg Tupine – primeras figuras de dicha compañía– en ballets de la talla de *Paganini*, *El gallo de oro*, *Scheherezade*, *Choreartium*, *Sinfonía fantástica* y *El lago de los cisnes*.

Debutó como primera bailarina de la Academia de la Danza Mexicana en 1949, con el ballet *Sueño de una noche de verano*, con coreografía de Sergio Unger, a lado de José Silva, en el Teatro Alameda.

Como miembro de Ballet Chapultepec, Socorro actuó en la revista musical *La Malinche desnuda* en el Teatro Iris, con coreografía de los hermanos Silva y vestuario de Ramón Valdiosera. En 1950 participó, con la antes nombrada compañía, en las Fiestas de Primavera, celebradas en el Lago de Chapultepec. Para ese momento bailaba el papel estelar del clásico por excelencia, al lado de José Silva. Ese mismo año viajó a La Habana, Cuba, para incorporarse al Ballet de Alicia Alonso.

Un año más tarde se integró a Ballet Concierto de Sergio Unger en la categoría más alta. Con esta agrupación se presentó en las distintas funciones que se dieron en la Ciudad de México y en las giras que se hicieron en provincia.

Más adelante, cuando el *Ballet Arts* de Nueva York presentó en el Teatro Colón de la Ciudad de México a Nana Gollner y Paul Petroff, primeros bailarines del *Ballet Russe* de Montecarlo, del Metropolitan y del *Ballet Theatre*, la profesora fue seleccionada para bailar obras como *Destino*, *Chez Maxim*, *Silfides*, *Proscenio*, *Giselle* y *La noche encantada*.

Una pequeña dama de cándida vocecilla y cabello blanco sale de la cocina con una bandeja color plata. Al fondo del recinto, el silbido de una tetera interrumpe, por un momento, el relato de la maestra quien, con paso ágil, se levanta para buscar un cofrecillo del cual se escapan aromas a hierbas y frutas. Se dirige al comedor, donde lo coloca sobre una mesa ovalada e imponente, hecha de madera oscura y cristal. El lugar está adornado por diversas plantas de fastuosas hojas que dan vida al lugar. Del techo cuelgan un par de lámparas, cual dos gotas de agua. Al frente, un amplio ventanal de cristal da a un balcón, verde por la maleza. Con su andar ligero, la profesora se apresura a traer también unos chocolates y regresa a su sitio. Su charla continúa entre los aromas del té.

Entre 1952 y 1953 trabajó en televisión como coreógrafa y bailarina de la serie cultural *México es así*. Ésta duró 57 semanas al aire y obtuvo críticas muy favorables. Por segunda ocasión colaboró en una revista musical, *La hija de Satanás*, al lado de Fu Manchú, en el Teatro Iris. Un año después, participó en la Temporada de Ópera de Monterrey, en *Fausto*, donde compartió foro con el afamado tenor italiano Giuseppe di Stefano.

En 1954 se incorporó como bailarina huésped al grupo Quinteto, donde bailó al lado de Magda Montoya, Rosa Reyna, Ana Mérida y José y Ricardo Silva. El grupo realizó una gira de dos meses en el país llevando obras como *La balada del venado y la luna*, *Salutación*, *Contradanza* y *El nahual herido*, y para 1955 se presentaron en el Palacio de Bellas Artes. También participó en la Temporada de Ópera en el Teatro Degollado de Guadalajara, Jalisco.

De 1955 a 1956 estuvo becada en *The School of American Ballet*, en Nueva York. Ahí tuvo como maestros a importantes figuras de la danza: Anatole Oboukoff, Felia Doubrovska, Muriel Stuart, Pierre Vladimiroff y al mismo George Balanchine. Hacia finales de 1956 participó en la Temporada de Danza Moderna como bailarina huésped del Ballet de Bellas Artes.

Al Ballet Folklórico de Amalia Hernández se integró como bailarina en 1958, ayudó en la creación de una segunda compañía y fungió como encargada del entrenamiento en danza clásica. Realizó giras a Norteamérica y Europa, y era miembro de la agrupación cuando ésta recibió el primer premio en el Festival de Teatro de las Naciones Unidas, en París. Al mismo tiempo se desempeñaba como primera bailarina de danza clásica del Ballet de Cámara, también con base en la Ciudad de México, dirigido por Nellie Happee y Tulio de la Rosa.

Por un momento, la maestra desaparece en alguna de las habitaciones del departamento. A su regreso, trae consigo un par de álbumes donde ha recopilado artículos de periódicos y revistas que dan cuenta de su trayectoria artística.

“Los primeros recortes, de cuando era yo niña, me los guardó mi mamá. Después cuando crecí me encargué de juntarlos yo misma”, afirma.

Algunos semejan piezas de rompecabezas: la fecha un pedacito, el título un fragmento más, otros en hojas enteras, pero todos en buen estado y organizados.

Y su historia sigue.

En 1961 se presentó en Bellas Artes al lado de José Limón y Anna Sokolow, y en 1962, al realizarse el Primer Festival de Danza Mexicana –donde participaron el Ballet de Bellas Artes de Ana Mérida, el Ballet Popular de México de Guillermo Arriaga, el Ballet Nacional de Guillermina Bravo y el Ballet de Cámara de Happee y de la Rosa– bailó *Variaciones, Huapango y La Valse* con Ballet de Cámara, el cual dio su última temporada en 1963 junto con el Quinteto de Jazz de Tino Contreras. La mezcla de ballet y jazz causó gran sensación entre el público.

Ese mismo año se fundó Ballet Clásico de México, al que se integraron los mejores elementos de Ballet de Cámara y de Ballet Concierto, entre ellos la maestra Bastida. Desde ese momento, y hasta 1971, participó en todas las actividades de la actual Compañía Nacional de Danza, donde interpretó la mayor parte de las obras del repertorio clásico, contemporáneo y de jazz. Para ese momento, la revista *Siempre!* la calificaban como “la Dolores del Río del baile mexicano, “la orquídea del ballet”.

De 1971 a 1972 estuvo becada, por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Embajada Británica, en la escuela de *The Royal Ballet* de Londres, donde tuvo como profesora a Pamela May. Obtuvo la licenciatura de la *Royal Society of Teachers of Dancing Inc.* como especialista en el Método Cecchetti, y el certificado de la *Royal Academy of Dancing*, como licenciada en el sistema Benesh de anotación de la danza.

Su labor docente comenzó en 1950, en la Asociación de Jóvenes Cristianas (YWCA) donde permaneció durante diez años. Se incorporó a la Academia de la Danza Mexicana (ADM) en 1957 y al Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD) en 1960. A partir de 1973 ingresó como profesora de la Compañía Nacional de Danza, y ese mismo año también tomó el puesto de Coordinadora Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). Su labor en esta institución abarcó la impartición de clases, la realización de coreografías, la organización de seminarios y reuniones de capacitación en danza contemporánea para maestros de actividades artísticas a

nivel nacional, la creación del Festival Internacional de Danza Contemporánea, y de los Coloquios Internacionales de Danza Contemporánea del IMSS. Asimismo, llevó a cabo distintas ponencias en las que relacionó la danza con la salud, entre ellas: “La danza es Medicina”, “La Danza como Medio Terapéutico” y “Movimiento: Llave de la Salud y de la Danza”.

En 1986, Socorro fue nombrada Subdirectora de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD), y en 1987 se certificó como metodóloga en danza contemporánea cubana. Entre 1993 y 2008 se desempeñó como directora del Seminario del Taller Coreográfico de la UNAM.

En el Centro Cultural Universitario, donde el TCUNAM aún hoy tiene su sede, era común verla llegar en su BMW negro de dos plazas. Ágil se movía en el estacionamiento que da a la Sala Miguel Covarrubias, donde los alumnos del Seminario del Taller Coreográfico recibían sus clases.

Cuando en las oficinas se aglutinaba un montón de gente queriéndose inscribir a los cursos, o simplemente pidiendo información, la maestra Bastida estaba ahí, atendiendo a la gente, cara a cara, o escribiendo a máquina el cúmulo de credenciales de los alumnos.

Otras veces daba clases a niñas, incluso a las de tres y cuatro años, supliendo a alguna maestra. Las veces que Gloria Contreras organizaba los encuentros con los profesores del Seminario, Socorro estaba presente durante toda la sesión. Llegaba vestida de blanco, con el cabello recogido y una colchoneta. Realizaba todo el sistema de acondicionamiento físico denominado como contrología. Miraba atenta a la Contreras quien, con voz pausada y suave, hablaba sin parar.

Al finalizar su labor en el TCUNAM se desempeñó como Secretaria Académica en la Especialidad en Danza Clásica de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), entre 2008 y 2012. Además, cuenta con un sinfín de reconocimientos por su labor artística, docente y de promoción de la danza.

En su memoria hay recuerdos sólidos mientras que otros se le escapan, ¡cuántos maestros, cuántas clases, compañeros y obras bailadas!

Sobre la mesa se encuentran su CV, dos álbumes de recortes periodísticos, algunos escritos que ella misma ha realizado en torno a la danza y la salud, algunos programas de mano y unas fotos. Todo esperando a ser ordenado para contar la historia de su vida.



Socorro Bastida, Ballet de Cámara. Foto: Rafael.

## Las modernas

Josefina Lavalle (1924-2009) y Evelia Beristáin (1926) estudiaron en la Escuela de Danza a la par de Socorro y, al igual que ella, desarrollaron importantes carreras dentro del panorama artístico nacional. Como es natural, tienen sus propias historias.

Sentada en un sillón individual de su luminosa casa en Coyoacán, rodeada de cuadros que cuelgan de las paredes y diversos muebles de madera, con una infinita humildad y una plática que amenizaría cualquier reunión, la maestra Beristáin comparte, con una voz clara y aterciopelada, cómo se inició en la danza.

“Yo siempre fui muy activa, me gustaban mucho los deportes, yo jugaba voleibol, futbol con mis compañeros, con los amigos del barrio ¿no? Tenía yo ganas de tomar clases, inclusive –ya ves que en la primaria te seleccionaban para los bailecitos del 10 de mayo y todas esas funciones que hace uno en esa época– me ponía yo al frente siempre, para que a mí me tomaran en cuenta, pero pues no, tenía yo muy mala suerte y nunca me tomaban en cuenta –ríe–, y entonces fue mi mamá la que investigó y se enteró de que en Bellas Artes había una escuela de danza, y fue cuando me llevó y de ahí empecé”, cuenta.

Sin embargo, en los años treinta y cuarenta del siglo pasado se vivía otra realidad... ¿muy distinta a la actual?

“Mi papá ni se enteraba que yo iba a tomar clases de danza. A él no le gustaba nada la idea porque decía que iba yo a andar como maromera de la legua. No tenían la idea de lo que era una bailarina de danza de concierto, en esa época era mucho más difícil. Pero ya con el tiempo se fue acostumbrando, ya cuando me vio bailar en Bellas Artes dijo ‘ah, ahora sí’, porque ahí fue mi estreno mundial.

”Yo entré en 1939 o 40 a la Escuela Nacional de Danza, cuando ya era Nellie Campobello la directora. Yo tendría como 13 años cuando empecé la escuela. En el primer periodo, digamos, estaba Zybin como maestro, y creo que él inventó el primer programa de estudio para danza clásica en esa época.

”Yo no tengo título porque a mí me corrió la maestra Nellie por entrar al grupo de Waldeen, ¡que no la podía ver ni en pintura! Entonces, en el 45, yo me fui a trabajar con Waldeen, con los hermanos Silva, con Gloria Mestre, Armida Herrera. Creo que la maestra Lavalle sí tiene el título.

”Fíjate qué curioso, a los hermanos Silva, a Ricardo y a José, lógico que como les faltaban hombres para la compañía que se llamaba Ballet de la Ciudad de México, a ellos no los corrieron. Pero lo que es a Armida, a Gloria y a mí, sí. Nos sacaron de allí.

”Es que a mí me entusiasmó mucho trabajar con otro tipo de movimiento corporal que no tenía nada que ver con las puntitas y el ballet clásico. Ese estilo de danza te da como más libertad, mucho más libertad de tu cuerpo, y a mí me encantó y me decidí por la danza moderna. Pero yo sí bailé de puntas, porque sí nos daban la técnica clásica en la escuela, y trabajé siete u ocho meses en el Ballet de la Ciudad de México, que dirigía Nellie, antes de que me corriera.

”Entonces no era tan importante el papelito de un título. A nosotros nos importaba trabajar, nos importaba ser bailarinas, nos importaba, más que nada, todo lo que era la danza. Y a mí me entusiasmo muchísimo el trabajo con Waldeen porque era un movimiento de danza totalmente innovador para México en aquella época”, narra Beristáin.

Al empezar a contar esta parte de su vida, a la coreógrafa se le ilumina el rostro. Viste a la usanza de su época, luce aretes y anillos vistosos. El cabello, corto a la altura de las orejas, adquiere la forma de un hongo. Se acomoda en su asiento, se estira. Delgada, de piel morena y ojos negros habla con ternura y precisión, recuerda nombres y fechas, compañías y fundadores.

“Waldeen, junto con Seki Sano, que era su esposo, fundó lo que llamaron El Teatro de las Artes, junto con los pintores mexicanos de la época, con los actores de la época, como fueron Gabriel Fernández Ledesma, Ignacio Retes, que fue el primer alumno de Seki Sano en esa época, Silvestre Revueltas... también fundaron la primera escuela de actuación.

”A mí me tocó vivir lo que se llamó la época de oro de la danza en México, que ya se convirtió como en un refrán o una consigna o no sé en qué se ha convertido. Pero realmente a mí me tocó una época muy importante, en donde la compañía tenía una gran presencia y además que nuestra línea de trabajo, nuestra corriente, nuestro ideal, era crear un movimiento de danza mexicana”, relata.

Al pronunciar estas palabras, Evelia destella pasión por todo el cuerpo, para ella la danza es gozo, placer. Es el arte que aprendió con su maestra estadounidense y compartió con sus compañeras de generación. Así lo sigue transmitiendo.

“Aunque nos tocó llegar un poco tarde a lo que fue el movimiento nacionalista, que se inició con Waldeen y en cierta forma con Anna Sokolow –aunque yo no trabajé con ella en esa época– las dos pioneras de la danza moderna en México, entonces el camino que siguió muy claro Waldeen fue crear una danza moderna nacional, que tuviera toda la esencia de lo

mexicano –ella se enamoró muchísimo de México en ese aspecto– y trabajó mucho con los músicos.

”A nosotros nos tocó trabajar con compositores como Blas Galindo, Silvestre Revueltas... a ellos yo los conocí bailando *La Coronela*... eso es lo más bello que te puede pasar. Conocí a Salvador Contreras, a Moncayo, a todos los grandes. Waldeen trabajó mucho con los compositores mexicanos, con los pintores mexicanos que hacían escenografía y vestuario, o sea, tuvimos el contacto de un trabajo interdisciplinario muy bello, compositores, músicos, escenógrafos, inclusive con libretistas, yo trabajé con Roberto Lago, con Lola Cueto, o sea, tuvimos esa gran suerte.

”Nellie [Campobello] no entendía el trabajo de la danza moderna, no entendía ese lenguaje pues, esa manera de bailar. Cuando tanto Waldeen como Anna Sokolow formaron sus grupos de danza lo hicieron con las alumnas de la Escuela Nacional de Danza, que era lo que había, como fue Socorro [Bastida], Rosa Reyna, Ana Mérida, Josefina Lavalle, Raquel Gutiérrez, todas ellas estaban en la END. Entonces Anna Sokolow seleccionó a algunas de ellas para hacer su grupo, lo mismo pasó con Waldeen. Guillermina Bravo fue ‘reina’ de la escuela de danza. Nina Torregosa también fue alumna, y muchas otras que ahora se me van a la memoria. Nellie Happee fue de la END, yo me acuerdo de ella, Gloria Mestre, Blanca Estela Pavón, que después se convirtió en actriz.

”Yo conocí a Waldeen, por [la película] *Bugambilia*, que fue mi primera introducción al cine. Ensayábamos en un caserón bellissimo que estaba en las calles de Dinamarca, ahí en la colonia Juárez. ¡Te pagaban muy rico, muchísimo! Pero era un ambiente muy aburrido, porque te estabas sentada tres o cuatro horas sin hacer nada y de pronto decían ‘¡ya vengan que ya va a empezar la danza!’ entonces para fotografiar... y te daban unas aburridas... Que no es lo mismo que el teatro ¿verdad? Tú llegas, te presentas, viene la función, trabajas como loca, ¡la gozas como no tienes idea!”, asevera.

La maestra Beristáin trabajó en la Escuela Nacional de Arte Teatral impartiendo clases de expresión corporal y, de manera especial, haciendo conscientes a los alumnos de escenografía de la integración de su trabajo a la puesta en escena como un todo. Su ingreso a la escuela se produjo por invitación de Dagoberto Guillaumin y fungió como subdirectora durante las administraciones de Ignacio Sotelo y Jorge Reyna y, en los años anteriores a su jubilación, como asesora de la dirección. Es autora de *Vida académica de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA*.

Josefina Lavalle, también conocida en el medio como Chepina, es un poco más distante, tal vez porque dispone de menos tiempo, pero no es menos amable. Atiende por teléfono.

“Yo estuve poco tiempo en la escuela de danza. Nada más dos años y medio... tres años, y luego estuve estudiando en otras escuelas particulares de danza. Casi inmediatamente saliendo de la escuela estuve estudiando clásico con Estrella Morales, pero después me incorporé al Ballet de Bellas Artes que era de danza contemporánea... danza moderna, como se decía en ese entonces”, relata.

Durante su larga carrera, la también discípula de Waldeen se desarrolló en los más variados ámbitos de la danza. Destacan la interpretación, la coreografía, la administración y la investigación. Fue cofundadora, junto con Guillermina Bravo y Ana Mérida, de la Academia de la Danza Mexicana, y su directora de 1959 a 1969 y de 1972 a 1978. Asimismo, participó en la creación del Ballet Nacional a lado de Bravo, Amalia Hernández, Evelia Beristáin y Lin Durán.

Su creatividad se reflejó en un legado de más de cuarenta piezas coreográficas, entre ellas: *Juan Calavera*, *La maestra rural* y *Danza para cinco palabras*. Dirigió el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (Fonadan) durante 13 años y más adelante se incorporó al CENIDI-Danza José Limón del INBA.

“Actualmente tenemos mucha calidad técnica –opina la coreógrafa–. Los estudiantes tanto como los profesionales han avanzado mucho en la cuestión técnica, aunque quizás se ha perdido un poquito de la expresión, del sentido más profundo digamos, del quehacer dancístico.

”Pienso que los coreógrafos se han alejado mucho de lo que el público espera de la danza. No hay mucha comunicación entre ambos, porque se baila con mucha muy buena técnica, pero le falta sentido. Nos gusta como la forma nada más, como formas corporales o como trabajo muy espectacular en el aire y en las cuestiones cercanas a la gimnasia olímpica, ¿no? Pero se ha perdido el espíritu, se ha perdido el porqué se baila o por lo menos, si no se ha perdido, no se comunica”, considera la también investigadora.

El periodo en que Lavalle estuvo en Ballet Nacional fue corto, pues ella abogaba por la incorporación del entrenamiento en danza clásica para los bailarines de danza moderna. Hablaba de la necesidad de tener una técnica depurada. Para Bravo lo importante era el contenido, y estaba en contra de todo aquello que tuviera que ver con el ballet, por lo que adoptó la técnica Graham como base de su quehacer. Técnica y expresión se antojaban antagónicas. Pero eran, y son, las dos caras de una misma moneda, que en ese momento terminaron por distanciar a dos titanes de la danza mexicana.

“Los coreógrafos deberían pensar más en sus raíces, en el público al cual se están dirigiendo. Lo único que espero yo es que haya más profundidad en sus obras y más conciencia en la situación, digamos, en la que se da la danza en el país, con sus características, con su historia, con sus problemas. La manera de comunicar ha cambiado, pero yo siento que todavía no le llega al público esa comunicación, que tienen que buscar caminos para llegar a la sensibilidad del público”, revela la maestra.

A pesar de ello, estima que la danza en México “sí tiene futuro. Hay mucha gente que se dedica a la danza, a todo tipo de danza, a la clásica, a la contemporánea, a la folclórica, y hay mucho interés en encontrar caminos nuevos. Yo pienso que sí, que tiene mucho futuro la danza”.

### ***La danza desde una mirada experta***

Una mujer pequeña, vestida con un traje a cuadros azul con rojo, se pasea por los oscuros corredores del CNA. A las afueras del Aula Magna José Vasconcelos da pasos apresurados en una dirección que cambia de súbito por otra. Conversa con una mujer. Se le ve apurada, un tanto angustiada.

Las corrientes de aire no son amables ni tampoco hay dónde sentarse. Entra a la librería que está frente al aula en espera de encontrar un poco de tranquilidad. El intendente no parece saber quién es cuando ella pregunta si se le permite tomar asiento ahí dentro. Por fin, el empleado encuentra una banca apartada, detrás del mostrador de ventas, para ofrecerle.

La oportunidad de saludarla es ahora. “Maestra Nellie, buenas tardes”. Levanta la vista por un momento, sus pies cuelgan del asiento. Equilibra un par de bolsas de mano, casi demasiado grandes para ella, un bolígrafo, una hoja. Los anteojos sobre la cabeza, el cabello blanco desacomodado, la piel pálida, los ojos de un verde claro, cristalino.

“Fíjese usted que estoy corrigiendo el texto de lo que voy a decir dentro de una hora – responde–. No me gustó cómo me lo dejaron”, dice con una voz dulce, baja.

A las seis de la tarde, del miércoles 7 de marzo de 2018, tendrá lugar la presentación del libro *La danza desde una mirada experta. Textos publicados en México de 1949 a 1977*, de Horacio Flores-Sánchez. Ella compartirá la mesa de ponentes junto con el autor, Colombia Moya, Margarita Tortajada y Rafael Vargas, como moderador.

Los convidados comienzan a llegar, el barullo aumenta, el estrés es casi palpable. El tiempo pasa y Nellie no acaba, pero es hora de entrar.

La parafernalia del evento se hace visible. Una mujer muy arreglada, de edad mediana, abre con una presentación de los invitados. Su nerviosismo se siente a leguas, la voz tímida, los intentos de perfección en un discurso formal... quedan rotos por la soltura del ministro Horacio, con la sencillez y tranquilidad que le han enseñado los años.

Un video, los aplausos. La maestra Happee comienza. Nerviosa se balancea en la silla, intenta leer su manuscrito corregido, se pone y se quita las gafas... después decide solo hablar, ya sin tensiones. Sigue Moya, con voz decidida y fuerte. Su discurso, acertado y conciso, le cede la palabra a la académica de la danza por excelencia, Margarita Tortajada. Quien ha leído sus libros sabe cómo habla. No faltan los momentos emotivos entre las protagonistas de la danza, Happee y Moya, y el autor del libro.

No podían faltar los bocadillos y el vino, los dulces de chocolate con fresa ni las dedicatorias de Flores-Sánchez a todos los concurrentes que, ahí mismo, habían comprado la nueva publicación.

Ya más serena, Happee comenta al observar una foto de su amiga, la maestra Bastida, “hace mucho que no la veo. ¡Pero qué guapa sigue! Yo quiero mucho a Cocuyo”.

Moya, altiva, lo primero que dice es que no quiere hablar. Socorro y ella son viejas conocidas, trabajaron juntas, por ejemplo, en *Clases de Ballet*, serie televisiva que dirigía Colombia. La crítica duda un momento y después desaparece entre la gente.

## La clásica

“Se pronuncia ‘Hap o Hape’ –dice con modestia la maestra– lo que sí no me gusta es que me digan ‘Hapy’, porque es un apellido de origen holandés”. Aunque lo común, en el medio, es escuchar “Hapy”, ella no corrige, no dice nada.

“Fíjese usted que estoy muy ocupada –dice la coreógrafa como si fuera algo nuevo–. Estoy por montar *Carmina Burana* con la Compañía Nacional de Danza y estoy buscando los elencos, pero no los encuentro. Es que la última vez que la hicimos fue en 2010. Yo tengo material desde 1980 y llega hasta 2008. He estado trabajando mucho y ayer me acosté a las dos de la mañana, y eso que yo no soy de desvelarme tanto”, comenta un poco preocupada.

“Tengo fotos y programas de mano. Yo le doné mi archivo al CENIDI-Danza. Pero me quedé con los originales, o si tenía dos originales les di uno y guardé otro aquí en mi casa, porque a mí el CNA me queda muy lejos. ¡Imagínese que voy a tener que estar yendo allá cada que necesito algo! ¡No, qué va!”, exclama.

“A mí me gusta mucho trabajar con los jóvenes. Cuando yo veo a un bailarín pongo atención en muchas cualidades, no solo en la parte técnica. La música de *Carmina Burana* me presentaba muchas posibilidades. Aunque yo soy de formación clásica, trabajé también con los modernos, y eso me ayudó mucho”, revela.

El montaje se realizará como parte de un homenaje que el INBA, a través de la CND, le realizarán a la maestra, quien este año cumple 88 años de vida y 68 de trayectoria artística.

“Mire usted –continúa afable– yo estudié primero y tercero en la Escuela Nacional de Danza. De primero me saltaron a tercero y de ahí me fui a estudiar con la maestra Estrella Morales”.

Nellie Happee (1930) tiene un largo *currículum* de actividad dentro del medio cultural. Estudió con maestros de la talla de Nelsy Dambre y Xavier Francis. Tuvo la oportunidad de viajar a Inglaterra, Cuba, Estados Unidos y Francia para continuar su formación, y es conocedora de distintas técnicas de danza clásica: la soviética, la cubana y el sistema de la *Royal Academy of London*. Ha destacado como bailarina y coreógrafa.

“También trabajé mucho en óperas –comenta– mi favorita es *Aída* y también *Sansón y Dalila*. Es distinto trabajar en ópera, porque uno tiene que saber que lo más importante es la música y, además, no le dan a uno mucho espacio.

”También trabajé mucho con Pepe Solé. Hicimos *Esquina bajan*, de Emilio Carballido. Una vez que monté esta obra en la UNAM tuvimos teatro lleno todas las funciones”, rememora.

“Con Ballet de Cámara trabajamos mucho. También bailé en Ballet Concierto. Felipe Segura era un excelente promotor. Una vez íbamos con Ballet Concierto al sur de la República. Se atravesaba el primero de mayo y el teatro, donde nos íbamos a presentar esa vez, iba a estar cerrado. De todas formas, Felipe nos dijo que estuviéramos pendientes.

”¡A mí me encanta la cultura maya! Ya había estado en Tulum, en Chichén Itzá, pero no me podía perder Uxmal. En ese viaje me encontré con uno de mis amigos de antropología, y con él, y mi compañera de cuarto –para que no dijera nada–, nos fuimos a Uxmal. Salimos a las cinco de la mañana, y yo subí y bajé por todas partes, me sentía soñada. Al llegar al hotel, nos damos cuenta de que sí íbamos a tener función en un cine que había conseguido Felipe. Yo ni *plié* podía hacer y bailaba *El pájaro azul* con Tomás Seixas”, recuerda Happee.

“Ahora veo las fotos y me da vergüenza ver cómo estoy parada en las puntas, totalmente recargada hacia el dedo chiquito. Les hacíamos de todo a las puntas para que nos duraran”, confiesa.

“Yo creo que debemos buscar expresiones que nos representen a nosotros como pueblo –dice con énfasis–. Algo que diga algo de nosotros. Cuando llegaron los cubanos, que porque nosotros nos parecemos a ellos, yo me di cuenta que no tenemos la misma mezcla, ni que ellos ni que los argentinos. Somos un pueblo con sus propias características”, remata.

## **Socorro en la mira**

El 27 de noviembre de 2012, el periódico *Crónica* anunció que Teresa Vicencio Álvarez, entonces directora del Instituto Nacional de Bellas Artes, entregó el reconocimiento Mujeres en el Arte a Socorro Bastida, Evelia Beristáin y Rosa María del Sordo, tres profesionales y docentes que forman parte de sus filas, en las categorías de danza, teatro y música. La ceremonia se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes.

Este premio se sumó a la ya vasta lista de galardones de la maestra Bastida. Sus contemporáneas hablan acerca de su labor.

“Socorro y yo hemos sido compañeras desde que nos iniciamos en la Escuela Nacional de Danza, y nos hemos seguido la trayectoria. Nos conocemos desde que éramos niñas, éramos compañeras de año. Estuvimos en primero, segundo y, creo, tercero juntas. Nos veíamos diario en las clases y estábamos juntas casi siempre. Inclusive hay una fotografía de la presentación de un examen en donde estamos todas las que éramos de los primeros años o de los segundos, y estamos ahí juntas retratadas. Yo también estuve en sus XV años. La recuerdo con mucho cariño, éramos compañeras y amigas. Ahora todavía nos vemos con frecuencia y participamos en la vida artística la una de la otra”, narra Josefina Lavalle.

“A Socorro la conocí en la Escuela de Danza, pero sin que fuéramos amigas. Nosotras nos hemos hecho amigas a lo largo de la vida, en el mundo de la danza. Y en el campo de la danza sí nos hemos conectado muchísimo, y ahora somos muy muy amigas, yo la quiero muchísimo.

”Además es una persona muy inteligente, muy curiosa, ella nunca se ha quedado, digamos, establecida en un mundo de la técnica clásica, porque ella fue bailarina de técnica clásica mucho tiempo. Pero sí ha intervenido en danza folclórica, y trabajó con Amalia Hernández en el Ballet Folklórico de México.

”Trabajó con danza contemporánea en algunas temporadas de la compañía del Ballet Mexicano y del Ballet de Bellas Artes, y con Anna Sokolow trabajó también mucho. O sea, ella es una persona muy versátil en lo que podemos llamar los distintos estilos de danza y las

distintas modalidades de la danza. Ella en ese aspecto nunca se ha quedado encajonada en una sola técnica, sino que ha abierto su horizonte en todo el campo de la danza, hasta en la investigación”, comenta Evelia Beristáin.

“Socorro se incorporó al Ballet de la Ciudad de México y tuvo un papel destacado como bailarina clásica –agrega Lavalle–. Yo salí pronto de la escuela, pero Socorro y yo seguimos viéndonos y estuve presente en toda su carrera artística, la estuve siguiendo de alguna manera, pues era el mismo ambiente. Después ella estuvo estudiando danza contemporánea, moderna, y estuvo participando también en el Ballet de Bellas Artes, donde estaba yo”.

“Diego Rivera trabajó mucho con el Ballet de la Ciudad de México, y también Clemente Orozco, y así eran de los grandes espectáculos que se hacían con este ballet. Yo creo que fue el primer gran espectáculo en danza, dándole la importancia a la danza como un arte escénico, ahí en el Ballet de la Ciudad de México de Nellie Campobello, donde estaba Socorro. Ella estuvo en las tres temporadas, a mí me tocó nada más una, antes de que Nellie me dijera ‘vete’”, recuerda la también maestra de la ENAT.

“A Cocuyo la conocí del ambiente y luego trabajamos juntas en Ballet de Cámara. Tulio y yo necesitábamos gente y la llamamos a ella y otros más. Socorro siempre estaba impecable, bien vestida, le preguntaba yo ‘¿cómo le haces, qué te vas a dormir así?’. Siempre fue tranquila, discreta, muy trabajadora”, expresa Nellie Happee.

“Nunca nos tocó bailar juntas –fíjate qué curioso– porque, por ejemplo, cuando yo ya trabajé con Ballet Folklórico de México como coordinadora artística de la compañía, Socorro ya no estaba. Pero en los principios de Ballet Folklórico de México ella sí estuvo y yo estaba en Venezuela trabajando, o sea que no hemos coincidido. Pero hemos coincidido a través de las compañeras, si hay funciones vamos, en las escuelas, en la ENDCC. A través del contacto que tenemos en el campo de la danza, como somos una gran familia, nos tenemos que conocer”, explica Beristáin.

“Socorro y yo poco compartimos el escenario, porque ella se dedicó más al ballet clásico y yo estuve más en el contemporáneo. ¿Que qué es lo que más destaco de ella? Bueno, pues su dedicación en todos los aspectos, como bailarina, como maestra y como promotora de la danza también, porque ella hizo una labor muy importante en el IMSS, también promoviendo grupos de diferentes estilos de clásico, de folclor, de danza contemporánea. Su trabajo con la maestra Gloria Contreras”, señala la exdirectora de la ADM.

“Conozco toda su trayectoria artística y la inquietud de ella porque la danza realmente se considere como un arte escénico de gran importancia y que se le dé el reconocimiento a esa manifestación artística”, agrega la maestra Evelia.

“Ahora nos vemos con mucha frecuencia. Cada mes tenemos una comida donde participamos las bailarinas y coreógrafas que quedan de esa época, que somos pocas. Es muy agradable porque nos pasamos toda la tarde platicando, generalmente de la danza o de otros problemas, y compartimos nuestras experiencias, nuestro trabajo actual, nuestras vidas, y seguimos en relación muy estrecha. Nos queremos mucho y seguiremos compartiendo”, afirma Lavalle.

“Socorro es para mí una de las personas que más ha trabajado y tiene un reconocimiento... *debería* tener un reconocimiento muy grande, porque sí ha hecho un trabajo muy intenso en el campo de la danza, por pasión”, manifiesta Beristáin. “Socorro ha dedicado su vida a la danza”, asevera Lavalle.

## La pedagoga

Música de piano, lenta, marcada, vivaz. Movimientos uniformes, brazos suaves, piernas fuertes, miradas penetrantes, concentradas. Una voz suave, un grito correctivo. La mano, esa mano suave y firme que transforma cuerpos, la explicación certera, el mismo movimiento otra vez... y otra.

Farahilda Sevilla, exalumna de la Academia de la Danza Mexicana de donde se graduó en 1967, es ahora directora de Danzjáfora, Centro Interdisciplinario de Artes Escénicas (antes Jitanjáfora), cuyo origen se remonta a 1968, y donde ha trabajado de manera continua todo este tiempo. Es experta en metodología rusa de la danza clásica.

Blusas de manga larga abotonadas hasta el cuello y faldas amplias hasta los tobillos son su vestimenta común. Explica los ejercicios, no con las piernas, sino con las palabras y los brazos, habla de los mecanismos de la danza y de las intenciones, del sentido del baile.

Sus alumnos, jóvenes y adultos, captan su discurso, lo asimilan, lo transforman, se lo apropian. Bailan una y otra vez, pero siempre hay trabajo por hacer. En esta profesión, como en la vida, la búsqueda continúa.

“Cuando la danza académica empezó en México –dice Farahilda– no existían los mismos criterios de selección de los alumnos de las escuelas profesionales que tenemos hoy en día. Entonces eran unas mujeronas, muy frondosas”.

En *YouTube* puede encontrarse un fragmento de la película *Cien muchachas* (1957) del director Jaime Salvador, donde Socorro aparece en primer plano, el cabello recogido en una coleta de caballo y fleco, cejas arqueadas. Viste un mono claro de espalda escotada y pierna debajo de la rodilla. Junto a ella aparecen algunas de sus colegas. En los dos minutos que dura el extracto puede apreciarse el físico de las bailarinas, pertenecientes a las primeras generaciones de graduadas de la END.

En el mismo portal de *Internet*, con la entrada “Proceso de admisión para la Academia de la Danza Mexicana”, esta escuela presenta los criterios de selección para la Licenciatura en Danza Clásica. En el video se muestra a una niña y a un varón prototipo. Por su parte, la búsqueda “Temporada de Verano 1 - Clásico 2015-2016 - Extracto” lleva a una presentación de los alumnos de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC).

En este material pueden compararse los cuerpos de los bailarines mexicanos de entonces y de ahora. Más aún, con las facilidades que la tecnología brinda hoy en día, los alumnos de la actual Nacional de Danza pueden confrontarse con sus homólogos de la Academia de Ballet Vaganova de San Petersburgo, una de las instituciones líderes en danza clásica.

Nótese, por ejemplo, las diferencias que existen en el extracto del “Vals de las horas” del ballet *Coppelia* bailado por alumnas del 5º año de la ENDCC en mayo de 2016, y de la misma pieza a cargo de las pupilas de la escuela rusa, mismo grado y ciclo escolar que las mexicanas. Las palabras para la búsqueda son “Vaganova Ballet Academy. Bogdashkina, Sevenard, Shishanova, Kuzmicheva, Uzhanskaya, Spiridonova”.

La maestra Sevilla estudió un postgrado de Pedagogía del Ballet en el Instituto Estatal de Artes Teatrales (GITIS) en Moscú en los años setenta. Es decir, su ausencia coincidió con la importación del método cubano a México.

En el homenaje *Una vida en la danza*, que se llevó a cabo en 2010, se reconoció la trayectoria en danza moderna-contemporánea de Yolanda Moreno, Isabel Hernández y Tonio Torres. Según Manuel Stephens, autor de “Homenaje” en *La Jornada* (13 de junio de 2010) la pedagoga hubiera quedado bien en esta categoría.

“Con una férrea formación en técnica clásica rusa, Farahilda Sevilla, sin embargo, es una figura muy importante dentro del movimiento independiente de danza contemporánea. Su escuela Jitanjáfora ha sido un espacio de experimentación y vanguardia por el que han pasado Bodyl Genkel, Juan José Gurrola y Abraham Oceransky, entre otros. Sus estudios de Antonin Artaud y su interés por la teatralidad la llevan a fundar, en 1986, Teatro del cuerpo, una

agrupación emblemática de la danza contemporánea. Son memorables los cuatro *opus* de la serie coreográfica *La folia* y los dos de *Cuatro Narcisos*”, redactó Stephens.

Farahilda ha sido becaria del FONCA y tradujo, del ruso al español, el libro de Nadezhda Pavlovna Bazarova y Varvara Pavlovna Mey, *Abc de danza clásica: primeros tres años de enseñanza de la escuela rusa*.

Por su carácter libre y comprometido con su quehacer artístico, la maestra Sevilla ha representado una de las más importantes alternativas independientes de enseñanza de las artes escénicas en el país.

En su instrucción se conjugan la técnica y la esencia de la danza porque “parece como si perfeccionamiento y liberación se opusieran brutalmente entre sí, en lugar de representar dos aspectos del mismo fenómeno”, develó para *La Jornada* del 17 de febrero de 2001, en el marco de la presentación de su libro.

“Socorro fue mi maestra en la ADM”, comenta Farahilda, dueña de una personalidad imponente, decidida, tierna a la vez. “Era una persona muy flemática... –continúa– yo necesitaba más brío, más energía en la enseñanza. Eso sí, siempre se ha cuidado mucho”, devela con discreción la mujer de piel blanquísima. Sus ojos verdes parecen penetrar la mirada de su interlocutor.

Frida Martínez Solís también fue alumna de la maestra Bastida en la ADM y profesora de danza folclórica en la misma. Aunque no goza de la misma fama que su colega clásica, es una apasionada de su trabajo.

En su pequeño y acogedor departamento, en la Colonia Santa María la Ribera, tiene una enorme colección de material audiovisual de danza y música tradicional mexicana. Conoce los ritmos y los pasos a ojos cerrados.

“Sonia Castañeda y Socorro Bastida, dos de las grandes, fueron mis maestras de clásico en la Academia –comparte–. Sonia era buena maestra, pero tenía sus consentidas en el grupo. Era de una personalidad muy extraña. Desafortunadamente, hizo mucho daño. Con el paso del tiempo le agarró el remordimiento y se la pasó pidiendo perdón a sus exalumnas y, aunque a mí nunca me pidió perdón en persona, yo la perdono. Socorro era diferente. Ella nos trataba a todos por igual, yo la quiero mucho, y cada que la encuentro me le acerco y la abrazo”, platica.

Más que delgada, con la salud disminuida, Martínez no pierde, sin embargo, el sentido del humor.

## La compositora

Leticia Armijo –compositora, musicóloga, directora y gestora cultural– nació en la Ciudad de México en 1961, en el seno de una familia donde la música siempre estuvo presente. Comenzó a tocar la guitarra a los cuatro años de edad, estudió en el Conservatorio Nacional y concluyó la Licenciatura en Composición Musical en la Facultad de Música de la UNAM. Además, estudió la Maestría en Gestión y Promoción de la Música en la Sociedad, y el Doctorado en Historia y Ciencias de la Música, ambos en la Universidad Autónoma de Madrid. También hizo estudios de postdoctorado en composición musical.

Feminista declarada, Armijo se ha dedicado a rescatar a las compositoras que han caído en el olvido. En el terreno de la música tradicional mexicana ha hecho una ardua labor para recuperar las lenguas y músicas originarias, y en 1994 fundó el Colectivo Mujeres en la Música y la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte (ComuArte).

En su foto de perfil de *WhatsApp* la compositora luce una melena larga y ondulada, maquillaje vivaz y un saco negro brillante que complementa con un collar y aretes de perlas. De gran sencillez y facilidad de palabra, Lety –como ella misma firma los correos– habla de su experiencia en el trabajo conjunto con la maestra Socorro Bastida.

“La primera directora de danza que tuvimos fue la maestra Evangelina Villalón. Cuando fundé la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte me di cuenta que Evangelina, a pesar de tener una técnica muy buena, de haberse ido a Nicaragua y de haber trabajado para introducir la danza en ese país, cuando regresó a México no tenía ningún reconocimiento, entonces fue que le hicimos un homenaje y se quedó como directora de danza”, explica la musicóloga.

“Ella invitó después a la maestra Socorro Bastida porque consideraba que tenía mucha facilidad para las gestiones, pues había trabajado en el Seguro Social y en la UNAM. Entonces la maestra Socorro se quedó como directora de danza. Hasta la fecha sigue siendo directora honorífica.

”Una de las cosas más interesantes del trabajo de la maestra Bastida es la elegancia que siempre tuvo en la organización. Cuando coordinas actividades, muchas veces hay guerras de poder, hay roces, hay competencias, y lo más elegante era la actitud de Socorro, que nunca confrontaba. Ella siempre participaba sin crear ruido, sin competir con nadie. Por eso es que era muy fácil trabajar con ella. Nunca hubo ningún problema con Socorro, al contrario, ella resolvía los problemas”, asegura Armijo.

“Es impresionante como, hasta hace dos años [en 2016], la maestra seguía coordinando todas las actividades del Encuentro, lo cual implica organización de grupos y ensayos. También fue directora de nuestra compañía de danza junto con Evangelina.

”Lo más importante de su participación a lo largo de estos años y de lo que ella siempre hablaba era de la importancia de que las mujeres pudiésemos bailar sin ser consideradas mujeres de la *vida fácil*, porque en su época las mujeres que hacían danza eran consideradas como de la *mala vida*. Y además sufrió alguna discriminación, porque los estereotipos de las mujeres bailarinas eran aquellas figuras europeas en los que ella no encajaba. Sin embargo, ella se impuso y tuvo una vida muy distinguida como bailarina”, reconoce la directora de ComuArte.

“La maestra Bastida no solamente coordinó todas las actividades de danza que se realizaron en el Teatro de la Danza en los meses de marzo y noviembre –además de dirigir a nuestra compañía de danza, Murmullo de Sirenas–, sino que presentó su danza y montó algunas de las coreografías que tiene la compañía –y de las que tenemos video– sobre música de compositoras. Por ejemplo, el *Tango* de la compositora mexicana Gina Enrique, y parte de la coreografía de *Coyolxauhqui. Requiem de cuerpo presente*, que fue un ballet sinfónico que yo escribí. Además, también realizó coreografía para obras de Carla Lucero, una compositora norteamericana”, comparte Leticia.

En *Internet* puede ver verse la escenificación de *Coyolxauhqui. Requiem de cuerpo presente* (con la entrada: [https://www.youtube.com/watch?v=xhex2P\\_kqaE](https://www.youtube.com/watch?v=xhex2P_kqaE)).

“La maestra Socorro participó con Evangelina en la concepción de la coreografía –continúa Armijo– lo cual implica algo que es muy interesante –porque ella dio muchos años clases de danza clásica– y si ves las calidades de los movimientos, te vas a dar cuenta de cómo está ahí la mano de la maestra Socorro, sumada desde luego al trabajo coreográfico de Evangelina. Socorro tiene mucha facilidad para montar. Estas coreografías se presentaron en México, ella también bailó, todavía en el 2002.

”Socorro y Evangelina montaron, además, otra obra mía que se llama *A tu recuerdo*, una obra para orquesta, y la hicieron en España. Ellas bailaron en La Casa de América en el 2002 y también la mostraron en el Teatro de la Danza. En 2004, hicimos un viaje a Cuba y ahí Socorro puso la coreografía para la Compañía Nacional de Danza de Cuba, y montó una obra que se llama *Luces Crepusculares*, que también es una obra mía. Ella montó la coreografía completa, ¡ella solita! –exclama la compositora–, ahí la tienes, ensayando con los bailarines. Esto se bailó en el Teatro Nacional de Danza de Cuba, en La Habana.

”Luego en el 2005 nos fuimos a las Islas Canarias, y ahí, la maestra y Evangelina bailaron la misma obra, *Luces Crepusculares*, tocaron las pianista Monique Rasetti y Mar Gutiérrez Barrenechea. Las dos maestras bailaron la coreografía ¡una cosa impresionante!

”Una anécdota es que en las Islas Canarias nosotras caminábamos y nos cansábamos, y la maestra, ¡no te imaginas!, ¡nosotras ya estábamos muertas y la maestra todavía quería seguir!”, cuenta la musicóloga entre risas.

“Cuando fuimos a trabajar en las comunidades indígenas, Socorro tuvo una participación muy relevante, justamente trabajando con las indígenas. Yo tengo fotografías de ella dándoles talleres a las niñas y, de hecho, de lo último que ella me comentó fue ‘Lety, esto es lo último que quiero hacer en mi vida. Lo que más me importa es esto, trabajar con las indígenas’.

”Sin embargo, lo lamentable es que las políticas culturales que tenemos en nuestro país no tienen una continuidad. Desgraciadamente, un día nos dan recursos y tenemos dinero para ir a realizar una actividad con ellas, y al sexenio siguiente ya no hay dinero y ya no te apoyan, entonces esto ha impedido ese sueño que tiene la maestra. ¡A mí me gustaría tener un dineral! –ríe–, llevármela a Chiapas a volver a impartir un taller, porque eso le fascina.

”Lo que la maestra Socorro daba era Pilates –prosigue Armijo– siempre dio Pilates. Le llamaban controlología, pero es la técnica Pilates. A ella le encantaba esta técnica porque es una forma muy probada de alinear el cuerpo de estas niñas, que realmente estaban en condiciones catastróficas. Y ya después de este taller, Evangelina les daba las clases de danza y montaba coreografías con ellas. Todavía tenemos videos de las niñas bailando, de los talleres que se dieron, fue una etapa muy bonita de nuestra organización pero, lamentablemente, fue un trabajo esporádico. No hemos podido tener continuidad por el tipo de apoyos erráticos que conseguimos. Sin embargo, espero obtengamos financiación más adelante”, señala enfática la gestora.

“Una vez dimos como cuatro talleres con Socorro, algunos con Evangelina y otros con las dos. Nuestra fundación organiza talleres multidisciplinarios de arte: de música, de artes visuales, de danza, para empoderar a las mujeres de todos los ámbitos, no solo en México, sino también en el extranjero. Estuvimos, por ejemplo, en la Universidad de Alcalá de Henares”, narra la musicóloga.

“Un día Socorro se cayó de una moto. Yo soñé a la maestra y hablé con Evangelina ‘oye ¿qué le pasó a la maestra? –le pregunté–, porque soñé con ella’. Entonces me comuniqué con la maestra Bastida y le dije ‘¡maestra, me preocupé! Ya me enteré de que no te pasó gran cosa’. Ella me respondió: ‘pues cuando iba cayendo lo único que me vino a la cabeza es el

Encuentro, que yo tenía que organizar todos los papeles del Encuentro'. Entonces fue muy bonito, porque en una situación de vida o muerte, en la que te caes y sales disparada por el aire, pues piensas en que te puedes morir, y de las cosas que a ella le preocupaba era que esta organización continuara. A mí me conmovió mucho. Porque, además, ella vino justo antes aquí, a mi casa, con todos los oficios que yo firmaba, ella les ponía su firma también, y le encantaba ir a repartir los oficios, ¡tú no sabes cómo le gustaba!, –ríe–. Era así como su pasión, ir por oficios, repartirlos y coordinar todas las actividades.

”Desde hace dos años fue que dejó de coordinarlas porque ya no podía, ya le costaba mucho trabajo, pero básicamente su problema es de audición y equilibrio, porque si no, ella seguiría en su BMW yendo a dar clases al CNA. También Evangelina tenía la espalda muy lastimada. Entonces ahora la Coordinación de Danza de ComuArte recae en manos de Margarita Tortajada, quien hace todo lo que es la curaduría y también selecciona a las ganadoras del Premio Coatlicue, y luego, quien ensaya todo es Rocío Ramírez. Y desde luego, siempre le preguntamos a la maestra Socorro Bastida que si está de acuerdo, que qué opina, para que siga teniendo esa voz cantante”, comenta Armijo.

“Pensamos en crear el Premio Socorro Bastida para otorgar becas a las jóvenes, porque la maestra nunca quiso que le hiciéramos un homenaje, pues decía ‘es que si a mí me hacen un homenaje es porque me voy a morir. No me hagan ningún homenaje ni me dediquen ningún encuentro. Simple y llanamente vamos a crear el Premio Socorro Bastida, que sea una beca’ –ríe–, el problema es que no hemos tenido dinero para crear la famosa beca.

”En las democracias de los países desarrollados, gobierne quien gobierne, hay una continuidad en las políticas públicas, y especialmente en las culturales, porque la cultura es una forma de reforzar la identidad de los países, la identidad nacional. Pero en los gobiernos que nosotros tenemos creo que no existe ese interés –ríe sarcástica–. Realmente tenemos unos gobiernos demasiado atrasados y creo que se necesita un cambio político para transformar la situación del arte en este país, ¡que es desastrosa!” enfatiza.

“El CNA le hizo un homenaje a la maestra, creo que Bellas Artes le hizo otro. No se ha dejado que nosotras le hagamos uno, porque ese es su estilo ¿no? Pero no tiene el reconocimiento que debería, por ejemplo, ser Premio Nacional de Ciencias y Artes. Pienso que debería ser un premio económico –digo, yo sé que tiene sus pensiones–, pero que fuera un premio económico que ella tuviese en vida.

”A ver si este año logramos que ella vuelva a asistir a alguno de nuestros encuentros para que reciba un reconocimiento por tanto trabajo que ha realizado, por su ardua labor. De

hecho, que estés haciendo una tesis sobre ella es un gran homenaje y yo espero que la publiques.

”Yo creo que podemos planear el hacerle un homenaje en vida, porque eso de un homenaje en muerte no sería lo idóneo, pero vamos a planearlo. Como Socorro no es competitiva no figura en el firmamento, pero yo creo que ya es momento de que figure y le hagamos un reconocimiento pleno”, concluye Leticia Armijo.

## **CAPÍTULO 2. La historia**

## LOS INICIOS

### “De niña nunca pensé que me dedicaría toda la vida a la danza”

Juana del Socorro Bastida y Muro, mejor conocida como Socorro Bastida “porque a mí no me gusta Juana”, confiesa, nació en la Ciudad de México el 24 de junio de 1925. Su padre, Heleodoro Bastida, originario de Zumpango, Estado de México, era ingeniero mecánico. Su madre, Vicenta Muro, procedente de Zacatecas, se dedicaba al hogar, “como era la costumbre de la época”, señala la maestra y agrega: “en la familia ocupé el último lugar entre mis hermanos, fallecieron tres varones y una niña, así que solamente quedamos Gloria, Rebeca y yo”.

La familia, de clase media, radicaba en la Ciudad de México, en la colonia Guerrero. “Vivíamos en una cerrada en las calles de Zaragoza”, acota.

La señora Vicenta, quien tenía un especial interés en el arte, se encargó de llevar a las niñas a tomar lecciones de ballet y piano. “En aquella época los padres querían que sus hijos tuvieran alguna habilidad artística. Como se supone ellos no tuvieron la oportunidad de hacerlo, inducían a sus hijos a aprender lo que ellos hubieran querido hacer”, escribió la también promotora en la ponencia *Remembranzas de la Escuela de Danza Nelly [sic] y Gloria Campobello*, que presentó en la conmemoración del setenta aniversario de la misma.

Grisha Navibatch, de origen ruso, se convirtió su primer maestro de danza. Él había llegado a México con la *Opéra Privée de Paris* en febrero de 1930. Esta compañía traía un repertorio que el público nacional encontró muy novedoso por su calidad interpretativa. Entre las obras que presentaron estaban *El príncipe Igor* y *El lago de los cisnes*.

Al terminar la temporada en el Teatro Iris la agrupación se desintegró y se quedaron en el país algunos de sus miembros: Hipólito Zybin, Pedro Saharov, Nina Shestakova y el antes mencionado quien, en 1933, abrió el Estudio de Bailes de Salón y formó el Ballet Nisha Navibatch con el que participó en distintas óperas.

A dicho estudio llegó Socorro a tomar sus primeras lecciones de ballet en 1934. Mas recuerda: “en aquel tiempo la danza no era vista como una profesión, más bien se pensaba que era algo frívolo. Por eso mi papá no estaba muy de acuerdo en que sus hijas bailaran, pero nosotras igualmente seguimos yendo a las clases”. Su padre era enérgico y estricto “era de los hombres que pensaban que la mujer debía quedarse en su casa”, añade.

Por el contrario, su madre procuró vencer los cánones sociales y les facilitó a sus retoños el camino del estudio: Gloria se recibió como médico y Rebeca como contadora. Socorro, además de graduarse de la Escuela Nacional de Danza, estudió en la Escuela Bancaria Comercial: “hice la carrera de secretaria por ser la más corta, pues mi mamá no quería que estudiara solamente danza”.

A pesar de los esfuerzos que los intelectuales del país hacían por darle un estatus a la danza, la gente lo aceptaba a cuentagotas. Aunque la señora Muro había demostrado ser de mentalidad avanzada para su tiempo, quiso asegurarse que su hija menor tuviera estudios suficientes en un marco aceptado por la sociedad.

La profesora nunca se desempeñó, en forma, en su segunda profesión, pero tiene una anécdota al respecto: “trabajé como secretaria durante cuatro meses y era aburridísimo, además muy cansado, pues pasaba muchas horas frente a la máquina de escribir. Ahora sé, sin embargo, que siempre es mejor estudiar de más”.

La danza era sin duda su camino. Aunque rememora: “francamente, de niña nunca pensé que me dedicaría toda la vida a la danza, aunque sabía que me gustaba”.

A partir de su primer encuentro con el arte de Terpsícore jamás le dejó, sin importar los esfuerzos que implicaba “yo diría que no tuve infancia. De chica estaba siempre ocupada”. Solo los fines de semana tenía tiempo para jugar con sus amigos de la privada con quienes, en ocasiones, salía a patinar por el Paseo de la Reforma. “Pero los sábados, además, iba a mi clase de piano y, por las noches, llegaba a estudiar mis lecciones”, agrega Socorro.

La danzarina asistía por las mañanas a la primaria, mientras que las tardes las dedicaba a sus clases de ballet. El estudio de Navibatch se encontraba en las calles de Dolores, arriba del Teatro Ideal.

Su gusto por la danza fue creciendo, tanto que un día en que fue invitada a una fiesta de cumpleaños lloró a la hora de comer el pastel por no haber asistido a su clase de ballet.

En 1935 el grupo de Navibatch se presentó en el Palacio de Bellas Artes (fundado en septiembre de 1934), donde bailó la danza de “Los negritos” de la ópera *Aida*. “Así debuté en Bellas Artes –narra la pedagoga– me acuerdo muy bien que el maestro Grisha había puesto una danza con muchos saltos y al público le gustaba mucho, por ser vistosa. Para nosotras era lo máximo, íbamos todas pintadas de negro”.

También recuerda que ella y sus compañeras saldrían a escena con un taparrabos y el torso desnudo, pues siendo aún pequeñas no tenían el busto desarrollado. Este vestuario no fue bien visto por la madres por lo que debió modificarse haciéndolas vestir un corpiño.

“El maestro Navibatch era un encanto –expresa–, fue él quien nos enseñó nuestros primeros pasos de clásico, además nos ponía danzas que podíamos bailar en las escuelas”.

En ese tiempo, cuando la danza académica comenzaba a surgir en el país, aquellos que daban clases, a falta de una escuela profesional, trabajaban en las primarias de la SEP y se encargaban de organizar los bailables. Éstos, a su vez, se presentaban en las distintas festividades de la Secretaría.

El primer recorte de periódico en el que aparece la niña Bastida hace justamente alusión al festival escolar que se presentó en honor a la señora Paz Alday viuda de G. Rubio, Presidenta de la Asociación Pro Libro del Niño Pobre, y data de 1933.

**“Cuando entré a la escuela, el director era el maestro Francisco Domínguez, pero poco tiempo después la maestra Nellie Campobello fue nombrada directora”**

En 1935 la pequeña dio un paso más en la que se convertiría en la profesión de su vida. Dicho año, ella y sus hermanas audicionaron para entrar a la Escuela de Danza de la SEP, la cual se había inaugurado en 1932. La única admitida fue Socorro. Y mientras ella ponía un pie sobre la escena de la danza nacional, en México bullía el más puro de los nacionalismos.

“La escuela donde recibí mis primeras clases estaba situada en Bellas Artes”, explica la profesora. Se refiere a sus primeras lecciones en una escuela oficial, la cual con el correr del tiempo ocuparía distintas sedes.

“[...] tenía salones muy grandes, con ventanas hacia la Alameda Central [...] Cuando entré a la escuela, el director era el maestro Francisco Domínguez, pero poco tiempo después la maestra Nellie Campobello fue nombrada directora”, escribió en la ponencia antes citada.

Ahí entró en contacto con los pioneros de la danza de concierto en México. Entre sus profesores se encuentran: Linda Costa, Estrella Morales y Gloria Campobello, de Danza Clásica. Esta última también impartía Danza Mexicana (Autóctona); Ernesto Agüero, de Danza Española; Tessy Marcué, de Tap; Felipe Obregón, de Danza Regional; Nellie Campobello, quien impartía Folclor; Xenia Zarina, quien se encargaba de la asignatura de Danza Oriental; Adolfo Chávez daba Historia de la Danza y, Francisco Domínguez, Música.

La Escuela de Danza tenía como antecedente a la de Plástica Dinámica, creada en 1931 bajo los planteamientos de Hipólito Zybín, procedente de la escuela rusa de ballet. Las riñas con las hermanas Nellie y Gloria Campobello quienes pensaban que él, en su calidad de extranjero no conocía las necesidades reales de los mexicanos, derrocaron el primer esfuerzo

serio por consolidar una escuela de danza profesional subsidiada por el Estado. La idea de Zybin era formar artistas escénicos completos, por lo que había elaborado un plan de estudios de ocho años.

Carlos Mérida fue el primer director de la Escuela de Danza de la SEP, la cual se había establecido por decreto oficial y con base en el éxito que la música y la pintura del tiempo habían tenido. La danza popular fue impuesta como fuente legítima de la danza académica y el plan de estudios se redujo a tres años. En 1935, la dirección quedó en manos de Francisco Domínguez y la escuela se trasladó de las oficinas de la SEP al Palacio de Bellas Artes.

El proceso de afianzamiento de la danza de concierto requería tiempo y experiencia y, en su etapa inicial, hubo cambios y ajustes constantes. El periodo en que Socorro estuvo en la institución el programa curricular se modificó en tres ocasiones. En 1937 fue designada Escuela *Nacional* de Danza. Fue el mismo año en que Nellie Campobello asumió la dirección. La plantilla docente tampoco era estable.

El plan de estudios con el cual la maestra Bastida se graduó estuvo vigente de 1939 a 1951 y constaba de seis años divididos en dos ciclos, el vocacional y el profesional, cada uno de la mitad del tiempo total. Entre las materias que se cursaban se encuentran: Técnica de la danza, Regional mexicano, Ritmos Indígenas y danzas de México, Rítmica musical, Plástica del traje y maquillaje, Regional español, Danzas modernas, Ballets mexicanos y Ballets españoles.

### **“En esa época había, lo que podríamos llamar, un programa completo”**

“Era una carrera muy completa la que llevábamos”, comenta la profesora Bastida. Con ella coincide la maestra Beristáin, quien relata: “Para nosotros [la enseñanza] era totalmente innovadora. En esa época había, lo que podríamos, llamar un programa completo o un plan de estudios completo que iba hacia ejecutante y, por supuesto, fue la primera escuela que tuvo un nivel de docencia en danza.

”En la escuela teníamos una materia que se llamaba Ritmos Indígenas, Danza Regional –así se llamaba antes– que la daba el maestro Luis Felipe Obregón. Y después fue Roberto Jiménez, que era uno de los primeros maestros recién egresados de la Escuela Nacional de Danza. Y nos daban bailes internacionales, baile español que nos daba el maestro Agüero, danza clásica, ¡por supuesto!

”Teníamos maestros que en esa época eran muy reconocidos, como el maestro Luis Felipe Obregón que había sido uno de los miembros de las Misiones Culturales y él fue uno de los primeros recopiladores de la danza popular mexicana, entonces él nos daba, lo que le llamaban en esa época, danza regional. Era un gran personaje ya desde esa época, porque eso de ser maestro de las Misiones Culturales que iban recopilando material de todos los bailes y danzas tradicionales de esa época, yo considero que son de los personajes más valiosos, como fue el maestro Torreblanca también, y como ellos hay otros muy buenos recopiladores, y de ahí empieza a salir lo que llamaban danza regional. Las Misiones Culturales es, para mí, uno de los proyectos más importantes del desarrollo de la cultura en México.

”El maestro Agüero era también un maestro... pues muy genio, con el que trabajé muy a gusto, nos daba español, yo aprendí las bulerías y las jotas con el maestro Agüero. O sea, era un programa bastante amplio. Música nos dio Pancho Domínguez.

”Danza internacional nos daba el maestro Velezzi, que se llamaba Vela [Enrique Vela Quintero]. Luego Linda Costa, Estrella Morales y Carmen Galé, de Danza Clásica, y después de Estrella se quedó su sobrina, que era Lucía... no sé qué cosa. Nellie que nos daba Ritmos Indígenas. Yol Itzma, ella nos daba también Ritmos Indígenas, ella nos daba una especie de ritmos hindúes, muy extraño. Era extraña, porque Yol Itzma era muy rara. Ya mucho tiempo después, el maestro Marcelo Torreblanca. Bueno, Gloria Campobello que nos daba clásico también, por supuesto, pero ya dentro de la compañía, el Ballet de la Ciudad de México”.

### **“La recuerdo con su falda de tul blanco, con la cual lucía etérea”**

De estos primeros años de estudio, la maestra Bastida recuerda a las pioneras de la danza de concierto, las hermanas Campobello, de quienes escribió en la conferencia *Remembranzas...*

A Nellie la describe como una mujer de personalidad imponente y temperamento fuerte. Relata que, la entonces directora de la escuela, gustaba de vestir el traje de Tehuana, como prenda única de mujer del Istmo, para enseñar a sus alumnos *La zandunga*, con la música de *Dios nunca muere*. Asimismo, menciona que poseía un gran talento como dirigente, coordinadora, planeadora y emprendedora.

Sin embargo, la también escritora no siempre utilizó su talento de forma positiva. Documenta Margarita Tortajada en su libro *Danza y poder* (1995) que tan pronto como asumió la dirección de la escuela se desataron una serie de problemas con alumnos, maestros

y padres de familia “provocados por su actitud, su racismo, sus decisiones arbitrarias y su negativa a que los alumnos tuvieran otras actividades fuera de la escuela”.

A Gloria Campobello, la pedagoga la recuerda como una mujer pacífica que asumía las responsabilidades en silencio, dirigía con amabilidad y plasmaba su creatividad en la danza. A diferencia de otros profesores, daba sus clases sin regaños ni enojos.

La materia de Danza Clásica, en el último año de la carrera, era siempre impartida por ella. “Al finalizar la clase ensayábamos el ballet *Las sílfides*, que ella misma había montado anteriormente. La recuerdo con su falda de tul blanco, con la cual lucía etérea, acompañada de su inseparable pareja de baile, Fernando Schaffenburg”, escribió la maestra. En su acervo tiene una foto de la pareja ensayando en los jardines de la END.

Asimismo, la también coreógrafa impartía la clase de Danza Autóctona. Menciona Felipe Segura en su libro *Gloria Campobello la primera ballerina de México* (1991) que las hermanas fueron pioneras en la creación de obras con temática mexicana, aún antes que las estadounidenses Waldeen y Anna Sokolow, a quienes la historia reconoce como las fundadoras de la danza nacionalista.

Incluso, reseña, Gloria siendo ya una bailarina clásica de renombre regresó a las Misiones Culturales con el propósito de seguir rescatando las danzas mexicanas. No se sabe dónde está todo el material que ella recopiló pero, afirma Segura, si algún día se encontrara la colocaría también como una folclorista.

Recuerda Socorro que en una ocasión fue invitada a bailar la Danza de los Concheros en el Atrio de la Basílica de Guadalupe con un grupo de danzantes autóctonos. “Los pasos que Gloriecita, como cariñosamente le llamábamos, nos enseñó fueron exactamente los mismos”.

Las Campobello formaron a las primeras generaciones de bailarinas de danza de concierto en México. Se rodearon de artistas e intelectuales de los diversos campos y llevaron la danza a distintos lugares del país.

La maestra Bastida trae a la memoria que en los viajes que la END realizaba al interior de la república se trasladaban en camión y no percibían honorarios “pero eso no importaba para nada, lo único que deseábamos era bailar”. En una de esas giras “cuando llegamos a Veracruz ya no teníamos dinero alguno, por lo que tuvimos que dormir en el camión en la playa. ¡Que noche pasamos! No pudimos pegar los ojos por la cantidad de moscos que nos atacaron”, escribió la pedagoga en *Remembranzas...*



Gloria Campobello y Fernando Schaffenburg en la Escuela de Danza (Lomas de Chapultepec).

### “Nos hacía ‘el feito’ a las morenitas”

Linda Costa y Estrella Morales también dejaron huella en la entonces estudiante de danza. Costa, al igual que Nellie, tenía una actitud racista. “Nos hacía ‘el feito’ a las morenitas, solo le gustaban las güeritas”, recuerda la maestra Bastida, quien dice que para la italiana o pasaban desapercibidas en las clases o eran tratadas de manera despectiva. “Lo mismo sentí con Madame Dambre y nunca trabajé con ella”, confiesa.

Armida Herrera (quien también era muy morena “entonces era yo flaca, flaca, prieta, prieta” cuenta en *Charla de danza* con Felipe Segura, 1985) coincide con su colega en que el racismo ha impregnado el ámbito de la danza, a pesar de que el talento no tiene nada qué ver con el color de la piel.

Estrella Morales, quien era una importante maestra por sus conocimientos en danza clásica... “en una ocasión trató de pegarme con su bastón y yo lo esquivé brincándolo. Por supuesto, me fulminó con la mirada”, comenta la profesora Bastida.

Por su parte, Evelia Beristáin participa “Linda Costa era italiana y se quedó aquí hasta su muerte. A mí me gustaba mucho su trabajo, estoy hablando de cuando yo tendría 14 o 15 años. A la que no le gustaban las prietas era a Nellie Campobello, ella era también racista. Nos veía prietitas y como que no le gustaba”.

La también docente de la Escuela Nacional de Arte Teatral dice que hoy en día en México tenemos mucho mestizaje “pero en esa época, realmente, no había tal inmigración como la tenemos ahora. En contemporáneo desde esa época no había ese rechazo hacia las prietitas. Pero en el clásico en esa época sí... y tal vez sigue, pero no sé. Yo me he separado mucho de las escuelas de danza porque ya tengo 20 años de trabajar en la ENAT”.

Años después, en *Remembranzas...*, Socorro reflexionó al respecto de la educación que le tocó vivir: “la pedagogía del maestro brillaba por su ausencia: insultaba al alumno, le pegaba o lo ignoraba”.

También se pregunta: “¿puede una niña superar el ser menospreciada por un maestro?”. Si bien, ahora de adulta lo considera sólo un recuerdo, lo tiene presente y lo cuenta sin tapujos. En su opinión, los años de enseñanza que tuvo en la escuela “de principios básicos fueron realmente el firme cimiento de un edificio que he continuado construyendo parte por parte a través de mi vida”. Aún así, las interrogantes continúan: “¿por qué no recuerdo las correcciones de los maestros, sus explicaciones de los ejercicios, sus sugerencias de cómo hacerlo, su objetivo y la traducción del nombre de cada paso al español?”.

Finalmente comparte: “cómo me hubiera gustado que mis maestros de aquella época me hubieran exigido, corregido, explicado e impulsado para lograr la técnica necesaria a fin de lograr ser una gran bailarina destacada y no solamente dedicarse a sus alumnos predilectos”.

En *Socorro Bastida y la Danza* (1994) de Mónica Bustamante y Adriana Castrejón, aparece el título profesional que la artista obtuvo en la END como Profesora de Danza. Está fechado 1944. Además concluyó sus estudios académicos en la Escuela Primaria Ignacio M. Altamirano, en la Escuela Secundaria No. 11 y en Escuela Bancaria y Comercial.

## LOS ESCENARIOS

### Una curiosa apuesta

El Ballet de la Ciudad de México fue la primera compañía de ballet profesional mexicana. Sus orígenes se remontan a 1941, cuando el Cuerpo de Baile de la Escuela Nacional de Danza se presentó en el Teatro Lerdo de Jalapa, Veracruz.

Entonces los alumnos de la END estaban preparados para conformar un cuerpo de ballet de gran altura artística. Esto lo sabían las personas allegadas a las Campobello, tal es el caso de Martín Luis Guzmán. Sin embargo, aquellos alejados de dicho ambiente dudaban que los mexicanos pudieran bailar con la calidad que los rusos lo hacían.

Cuenta Felipe Segura, en el antes citado libro, que el también escritor hizo una curiosa apuesta con el licenciado Benito Coquet, director general de Educación Estética, quien dudaba de la calidad de los bailarines mexicanos. El literato le pidió al funcionario poner a su disposición cinco mil pesos para organizar una función de ballet con un elenco netamente mexicano y con un repertorio clásico, tal es el caso de *Las sílfides* o *El caballero [espectro] de la rosa*. Si la función no tenía éxito, le devolvería el dinero.

La compañía mexicana ganó la apuesta y, después de la primera función el 5 de diciembre de 1941 en Jalapa, recibió el apoyo directo del presidente Manuel Ávila Camacho y del secretario de gobernación, Miguel Alemán. En junio de 1942, ya con los subsidios suficientes, se creó de manera oficial el Ballet de la Ciudad de México, A. C.

En el grupo confluyeron diversas personalidades que ya trabajaban en los distintos ámbitos del arte, por ejemplo, el mismo Martín Luis Guzmán; los artistas plásticos José

Clemente Orozco, Carlos Mérida y Federico Canessi, y los músicos Carlos Chávez, José Pablo Moncayo, Eduardo Hernández Moncada y Blas Galindo.

La compañía se convirtió en la cuna de los nacientes bailarines de danza de concierto, entre ellos además de la maestra Bastida, Lupe Serrano, Armida Herrera, Sonia Castañeda, Carolina del Valle, María Roldán, Gloria Albert, Luz Badager, Gloria Mestre, Carmen y Raquel Gutiérrez, Pola Platte, Felipe Segura, José y Ricardo Silva, Salvador Juárez y Guillermo Keys, por mencionar algunos.

### **Tres exitosas temporadas**

El Ballet de la Ciudad de México dio tres importantes temporadas en el Palacio de Bellas Artes en 1943, 1945 y 1947. Socorro, quien participó en todas, recuerda que cuando la compañía se formó, ella era estudiante del último año de la carrera.

La primera época tuvo una amplia promoción, de manera especial en el semanario *Tiempo*, que dirigía Guzmán. Se hacía énfasis en que el elenco: bailarines, escenógrafos, libretistas, directores y demás, era mexicano. Para el debut, el programa estuvo compuesto por tres reposiciones del repertorio clásico: *Las sílfides*, *La siesta de un fauno* y *El espectro de la rosa*, y tres estrenos: *Alameda 1900*, *Umbral* y *Fuensanta*, todos con coreografía de Gloria Campobello.

*Alameda 1900* (1943, música de varios autores, entre ellos, Hernández Moncada, Lerdo de Tejada y Juventino Rosas, libreto de Martín Luis Guzmán y diseños de Julio Castellanos) es una de las obras que a la maestra Bastida le evoca un especial cariño.

En entrevista con Alejandrina Escudero para su tesis de Licenciatura en Historia titulada *Zapatillas y recuerdos. La historia oral, una fuente para la historia contemporánea de la danza en México* (1999), Socorro comentó: “Quizás, en ese tiempo sí era novedad porque además se trataba de la Alameda y del ambiente que había a principios del siglo: el globero, el de la bicicleta, el catrín, los vendedores de algodones. Todos esos personajes que paseaban por la Alameda los puso la maestra Gloria en el ballet con un carácter extraordinario. Realmente era la Alameda de México, ahora es distinto. Fue una de las obras del Ballet de la Ciudad de México que tuvo mucho éxito”.

Como una buena parte de los personajes debían ser representados por hombres y en esa época había pocos bailarines, Nellie Campobello acudió a la Escuela de Educación Física, donde solicitó estudiantes varones que quisieran dedicarse a la danza. Estos jóvenes, que no

se dedicaban a la práctica del ballet, se incorporaron enseguida a la compañía, al tiempo que entrenaban en la END.

“Se pudo hacer algo de baile de pareja. Aunque los muchachos no bailaban mucho estaban bien representados”, aclara Socorro, quien, en el mencionado ballet, le dio vida a una de las coquetas. Además expresa: “nunca voy a olvidar a la maestra Gloria Campobello, quien hacía el rol estelar: ‘La Coqueta’”.

En el ballet *El espectro de la rosa*, Nellie introdujo, tal vez sin querer, una innovación al otorgarle el rol principal a Armida Herrera. Dicho papel (que inmortalizara al legendario bailarín ruso Vaslav Nijinsky) debía ser interpretado por un varón de gran fuerza y facilidad de salto. Tal vez, ninguno de los hombres de ese tiempo poseía la técnica y el *ballon* (rebote) que Armida tenía.

Las jornadas de trabajo eran de lunes a viernes entre las cuatro de la tarde y las nueve y media o diez de la noche, más las funciones. Una anécdota que la profesora trae a colación es que en algún momento de la tarde llegaba un señor con una canasta de pan sobre la cabeza: “nos daban merienda: dos bolillos a cada uno con nuestro chocolate caliente y seguíamos ensayando”. En esa época, los padres de familia esperaban a sus hijos a las afueras del teatro de Bellas Artes para acompañarlos de regreso a casa.

Otro papel que la debutante bailarina encarnó en la temporada de 1943 fue a una de las cuatro ninfas de *La siesta de un fauno*: “yo hacía una parte principal. Era un ballet muy bonito pero corto”, comenta.

La joven fue homenajeada en distintas ocasiones en los periódicos y revistas del país, como bien deja ver la colección de artículos que ella misma ha preservado. De estas primeras funciones José Tapia escribe en su artículo titulado “La Escuela Nacional de Danza” (1943) que se podía reconocer entre sus elementos a la señorita Bastida, quien junto con compañeras como María Roldán, Carolina del Valle o Luz Olaya “han sabido poner en alto su misión artística”.

En 1945, para la segunda temporada del Ballet de la Ciudad de México, Socorro fue escogida para ser una de las seis intérpretes de *Vespertina* de Nellie Campobello, música de Mozart y diseños de Antonio Ruiz. Se trataba de un ballet al estilo del *Gran Pas de Quatre* estrenado en 1845 (coreografía de Jules Perrot y música de Cesare Pugni) y que inmortalizara a las grandes estrellas de la época romántica del ballet: Marie Taglioni, Fanny Cerrito, Carlotta Grisi y Lucile Grahn. En 1941, Anton Dolin revivió esta obra que desde entonces se sigue representando.

En *Vespertina*, Nellie retomó la idea de Perrot al crear un ballet romántico donde cada una de las participantes tenía un solo. En este ballet, la profesora compartió la escena con Lupe Serrano, quien con el tiempo deviniera primera bailarina del *American Ballet Theatre*.

Asimismo, la maestra Bastida participó en el estreno, también de Nellie Campobello, *Ixtepec*, con arreglos musicales de Eduardo Hernández Moncada y escenografía y vestuario de Carlos Mérida. En *Zapatillas y recuerdos* explica que esta obra: “era sobre una tehuana..., una estampa oaxaqueña donde salíamos con unas faldas preciosas, hacíamos unas combinaciones y resultaba una obra muy vistosa, además tenía mucho sentimiento porque creo que nosotros los mexicanos tenemos ese sentimiento para bailar la música mexicana”.

En una fotografía de los recortes de periódico se la puede apreciar en una escena de dicho ballet, del cual se decía: “fue muy aplaudido por los concurrentes a la inauguración de la Feria del Libro... [y donde] quedó condensado el bello espíritu oaxaqueño”.

En esta segunda temporada, el Ballet de la Ciudad de México enfrentó distintos problemas. Por un lado, un grupo de bailarines –quienes estaban inconformes con los sueldos– abandonó la compañía, por el otro, la prensa reprochaba el quehacer coreográfico de Gloria Campobello.

Gutierre Tibón escribió para *Excélsior* un artículo titulado “Crónica del Ballet. Umbral, Vespertina, El segundo Circo Orrín” (11 de marzo de 1945) donde dice “[...] no podemos por menos que reconocer que hay pobreza de concepción plasticodinámica e incompetencia tanto coreográfica como por parte de los elementos del reparto”. Sin embargo, continúa “constituye una honrosa excepción en el conjunto Socorro Bastida que cuando menos pone sus aptitudes, aún en desarrollo, al servicio de una sensibilidad que manifiesta en ese imponderable que da el porte, la personalidad y la visión artística”.

*Esto* (1945) captó a la bailarina en ropa de trabajo (leotardo y mallas) en un salón de clases y rubricó su foto de la siguiente forma: “Socorro Bastida, una de las estrellitas del Ballet de la Ciudad de México. Pocas veces se ve tal fanatismo por el baile, como al que ella la posee. Su premio está en una consagración cercana, sobre las puntas”.

En 1946, la END y el Ballet de la Ciudad de México fueron trasladados a las instalaciones del Ex Club Hípico Alemán, en las Lomas de Chapultepec. “El nuevo local era maravilloso: inmenso salón, enormes jardines, tres piscinas, terrazas”, comentan Felipe Segura y César Bordes –bailarines de la compañía– en *Charla de danza* con Patricia Aulestia (1985). Socorro recuerda que “el piso del salón era de parquet brillante y había unos hermosos candiles de cristal cortado, que por cierto, al poco tiempo desaparecieron”.

Segura, contemporáneo de la maestra Bastida y quien se convirtiera en uno de los grandes promotores de la danza en México, expresa en *Felipe Segura: una vida en la danza* (1995) de Alejandrina Escudero, que al llegar al nuevo recinto, la señorita Gloria organizó los *pic-nics* dominicales a los cuales Nellie no asistía.

Ya para esos momentos, refiere Socorro “uno podía darse cuenta de las relaciones que existían entre las personas. Luis Martín Guzmán era pareja de Nellie y José Clemente Orozco era el enamorado de Gloria”. Segura comenta al respecto “no entendía cómo una mujer bellísima podía tener un novio tan feo y grande”.

“Con Felipe era muy chistoso –cuenta la pedagoga– porque en una ocasión le dije ‘tienes horribles los pies’, como bailarín ¿me entiendes? Y me puso unos ojos... Me dejó de hablar creo todo un año –ríe–. ¡Pues es que tenía unos pies feísimos como bailarín! Felipe Segura no tenía facha de bailarín realmente, ¿no? Nada más tuvo la oportunidad porque en aquel entonces no había hombres. En aquel entonces con Nellie Campobello se creó la compañía con muchos hombres de Educación Física. Felipe no venía de ahí, pero José y Ricardo Silva sí. José tenía bonita presencia y era alto”.

Martín Luis Guzmán y José Clemente Orozco fueron los artistas que más íntimamente colaboraron con el Ballet de la Ciudad de México, ya fuera por interés personal con las hermanas Campobello, por interés profesional en la compañía, o ambos. Mientras ellos estuvieron al lado de Nellie y Gloria, el ballet adquirió el renombre del cual ellos ya gozaban en la sociedad y se mantuvo estable. Esta situación perduró hasta el momento en que Nellie se negó a aceptar los cambios en el panorama de la danza nacional y, en consecuencia, tanto las Campobello como la compañía y la escuela quedaron relegadas.

La tercera gran temporada del Ballet de la Ciudad de México fue en 1947. Ésta fue la más fructífera, gracias al intercambio con las estrellas internacionales Alicia Markova y Anton Dolin, y la última relevante del ballet. Después, sus miembros se desligaron de las Campobello, ya sea porque terminaron su formación escolar, porque se integraron al elenco de alguna compañía extranjera o porque, habiendo adquirido la experiencia y conocimientos suficientes, iniciaron sus propios proyectos.

Para la compañía mexicana, el trabajo con el Ballet Markova-Dolin representó un reto enorme dada la diferencia de niveles. Al mismo tiempo, fue un incentivo formidable, pues los jóvenes bailarines mexicanos entraron en contacto con las grandes figuras del ballet internacional de la época y con la forma en como ellos trabajaban.

Socorro recuerda que “en ese entonces sí había diferencia entre Alicia Markova y Gloria Campobello, pues Alicia ya tenía mucho tiempo de ser primera figura, de presentarse

en los grandes escenarios del mundo, mientras que Gloria no tenía todavía esa formación de gran bailarina. Pero en aquel entonces era la mejor aquí y yo creo que no hizo un mal papel”.

Como parte del trabajo conjunto e intercambio entre la compañía mexicana y la estadounidense, se pidió a la Markova protagonizar el ballet *Ixtepec*. Éste era, de lo contrario, interpretado por su coreógrafa quien tenía por uno de sus personajes favoritos a la tehuana. Tanto la mujer y el traje típico, que aún en la actualidad se viste en festividades cívicas o religiosas, había llegado a convertirse en aquellos años en un icono de lo autóctono, lo nacional.

Según la maestra Bastida, Nellie lo bailaba de manera maravillosa, con una personalidad fantástica. Y agrega, “fue difícil convencer a Alicia Markova de vestir el traje de tehuana. Al final aceptó y bailó magistralmente, pero en forma diferente a como lo hubiera hecho Nellie”.

La prensa escribía al respecto: “Como homenaje a México, Alicia Markova encarnó ‘la doncella soñadora’, en ‘Ixtepec’, bordado sobre motivos folclóricos y populares del Istmo, y el conjunto de bellas bailarinitas mexicanas fue el coro sobre el que actuó el arte de aquella. La belleza mexicanísima de Socorro Bastida destacó singularmente” (Cuarta función de abono de “Ballet”, sin más datos).

Otro de los ballets representados en 1947 fue *La dama de las camelias*, con coreografía de Anton Dolin, música de Verdi, arreglos de Zeller, y decorados y trajes de Antonio Ruiz. En esta obra, a Dolin le hacía falta una bailarina, y entre las chicas del elenco del Ballet de la Ciudad de México escogió a Socorro, quien tuvo como pareja al primer bailarín George Reich. “Fue un incentivo muy grande para mí, me impulsó a continuar con mi carrera”, comenta la artista.

### **“Vestirse con esos trajes era un privilegio”**

Durante la década de los cuarenta llegaron al país algunas compañías extranjeras que, además de ayudar al desarrollo de la danza nacional, incorporaron a sus elencos a bailarines mexicanos. Dichas compañías fueron *The School of American Ballet*, el *Original Ballet Russe* del Coronel de Basil y el Ballet de Alicia Alonso. La maestra se integró a las tres.

La primera, bajo la dirección de George Balanchine, se presentó en México durante la Temporada de Ópera Nacional en Bellas Artes en 1945. Los primeros bailarines eran Marie Jeanne Guimar y William Dollar.

Recuerda Segura, en *Charlas de danza con Socorro Bastida y Armida Herrera*, que el coreógrafo solo iba a montar el acto conocido como “La noche de Walpurgis” de la ópera *Fausto* pero que, gracias al éxito alcanzado entre la audiencia mexicana, se decidió hacer una función entera de ballet.

La compañía estadounidense se vio en la necesidad de ampliar su elenco, para lo cual seleccionaron a algunos bailarines mexicanos. Entre ellos Bastida, Segura, Carmen Gutiérrez, José y Ricardo Silva, Guillermo Keys y Salvador Juárez. Asimismo, participaba con la agrupación el primer bailarín mexicano Nicolás Magallanes quien, con el tiempo, estrenaría muchos ballets de Balanchine.

Las obras presentadas fueron, además de *La noche de Walpurgis*, *Las sílfides*, *Apollo Musaget* (obra clave de la creación del ruso que aún en nuestros días se representa) y *Constantia*, de William Dollar.

Balanchine, quien había estudiado en la Escuela Imperial de San Petersburgo y bailado en el Ballet del Teatro Mariinsky y con *Les Ballet Russes* de Diaghilev, era para 1945 uno de los coreógrafos de mayor renombre.

Con *The School of American Ballet* Socorro recuerda haber interpretado el papel de “ninfa del aire” del ballet *Constantia* de Dollar, junto con la compatriota Carmen Gutiérrez. “Si te eligen es porque bailas bien ¿no?”, sostiene.

Un año después, cuando en 1946 el *Original Ballet Russe* del Coronel de Basil se presentó en territorio mexicano, la intérprete fue seleccionada, una vez más, para participar en una compañía extranjera. En ésta compartió foro con Gloria Mestre, Armida Herrera, José y Ricardo Silva, y Bertha Hidalgo. Los jóvenes mexicanos actuaron al lado de figuras como Tatiana Stepanova, Nina Stroganova, Vladimir Oboukoff y Oleg Tupine, las estrellas del ballet internacional.

La historia del *Original Ballet Russe* tiene sus orígenes en *Les Ballets Russes* de Diaghilev. Cuando éste murió en 1929, René Blum y el Coronel Vassily de Basil formaron el *Ballet Russe* de Montecarlo, que acogió a distintos miembros del grupo de Diaghilev. La nueva agrupación llegó a México en 1934.

En 1936 Blum y de Basil se separaron. El primero quedó a cargo del *Ballet Russe* de Montecarlo, mientras que el segundo formó *Les Ballet Russes* del Coronel de Basil, que en 1938 tomó el nombre de *Covent Garden Russian Ballet* y a partir de 1939, *Original Ballet Russe*. Con este último nombre, la agrupación llegó a México para presentarse en el Palacio de Bellas Artes en 1946.

“Nos escogían de la clase de Sergio Unger”, menciona Socorro. El maestro, de origen ruso, había bailado con el *Original Ballet Russe* y se había radicado en México a partir de 1942, después de una de las visitas de la compañía. A partir de ese momento, se convirtió en uno de los principales docentes en danza clásica en el país.

En esta ocasión, la bailarina participó en ballets como *Paganini*, *El gallo de oro*, *Scheherezade*, *Choreartium*, *Lago de los cisnes*, *Las sílfides* y *Sinfonía fantástica*. En este último ballet tuvo como pareja de baile a Oleg Tupine. “Yo sentía que él me alzaba hasta al techo y me hacía volar. Eran unos muchachos altotes, para aquel entonces aquí en México eran altísimos, bien formados, bien guapos todos ellos”, comenta riendo.

Las participaciones que la joven tenía en las compañías internacionales le permitieron adentrarse en el conocimiento del repertorio tradicional y de los ballets más modernos que en ese entonces se realizaban en el campo de la danza clásica, asimismo, le abrieron las puertas al trabajo con bailarines y coreógrafos de gran renombre.

“Con Basil se bailaban muchas coreografías que últimamente no se han vuelto a poner como, por ejemplo, ‘Las danzas polovtsianas’ de *El Príncipe Igor*. Son danzas preciosas, rápidas, y que se bailan con mucho gusto.

”Un detalle bonito es que los trajes de *Las sílfides* se veían viejísimos, pero se te entallaban tan bien que a todo mundo le quedaba bonito el vestido, aunque fueras un poquito gruesa. Yo creo que ese vestuario es de los mejores que he visto en ballet. Ya los traían, nos los prestaban y uno los tenía que cuidar mucho porque nos vigilaban. Vestirse con esos trajes era realmente un privilegio, vestidos antiquísimos que, yo creo, usaron miles y miles de bailarinas”, concluye la maestra Bastida.

El *Original Ballet Russe* realizó una gira por Laredo, Monterrey, Guadalajara y Jalapa, y después continuaron hacia La Habana, Río de Janeiro y Nueva York. “Pero yo sólo bailé con ellos en la Ciudad de México porque en mi casa no me dieron permiso de irme con la compañía”, comentó la también promotora en entrevista con Segura.

## “¿No quieres venirte con nosotros al Ballet?”

El 6 de junio de 1950, Luis Spota escribió en *Esto*: “Socorro Bastida y José Silva, bailarines mexicanos se marchan a Cuba con el ballet de Alicia Alonso. Devengarán un salario de 40 dólares semanales”.

En enero de 1949 había visitado México el Ballet de Alicia Alonso. La dirección técnica de la agrupación se encontraba a cargo de Fernando Alonso y la artística recaía en manos de Alberto Alonso. Los primeros bailarines eran Alicia Alonso e Igor Youskevitch, y entre el resto del elenco figuraban Melissa Hayden, Cynthia Riseley, Paula Lloyd, Helen Komarova, Royes Fernández y Enrique Martínez, entre otros.

Reseña Margarita Tortajada que el Ballet de Alicia Alonso se presentó en Bellas Artes con el nombre de Gran Temporada de *Ballet Russe*, con un repertorio ya conocido para el público mexicano: *Pas de Quatre*, *Giselle*, *El lago de los cisnes*, *El espectro de la rosa* y *Coppelia*, por mencionar algunas obras.

En esta temporada participaron los bailarines mexicanos Lupe Serrano, Felipe Segura y Salvador Juárez, quienes además partieron de gira con la compañía por Centro y Suramérica. Felipe Segura, en charla con la maestra Bastida, rememora: “íbamos pueblo por pueblo y con unos viajes espantosos, regresamos a La Habana y vinimos a dar una temporada aquí a México”.

Esa fue la segunda visita del Ballet de Alicia Alonso al país, en 1950. En dicha ocasión también Socorro se integró al elenco, pues no había podido partir con ellos anteriormente porque la habían operado del apéndice.

“Alicia me vio en una clase y me dijo: ‘¿no quieres venirte con nosotros al ballet?’ y así fue como me escogieron”. El conjunto partió rumbo a la capital cubana, donde empezaron a ensayar.

“Desde la guagua, como le dicen allá al camión, caminábamos unas cinco o seis cuadras para llegar al Estadio Nacional, donde la compañía tenía su sede. El sol estaba en todo su apogeo y llegábamos a la clase completamente sudadas”, rememora.

Fernando dirigía las clases y los ensayos: “hacíamos clase en los cuartos donde, me imagino, se cambiaban los deportistas. Sí había barras, pero los techos eran muy bajitos. No entiendo cómo podíamos ensayar en esas condiciones, pero lo hacíamos”, continúa.

La maestra trae a la memoria que la disciplina no era tan estricta como en las otras compañías extranjeras en las que había participado. Las funciones se llevaron a cabo en

distintos teatros de La Habana, sin embargo, reconoce “al poco tiempo la compañía se deshizo por falta de recursos y a todo mundo lo regresaron a su casa”.

Pero ¿qué sucedió en el fondo con el Ballet de Alicia Alonso? En su mayoría, los bailarines eran extranjeros, estadounidenses sobre todo. Los tres Alonso, según cuenta Felipe Segura –en el libro de Escudero–, eran proyanquis y el idioma oficial de la compañía era el inglés. “[...] no nos pagaban los sueldos, andábamos pasando hambres y fríos y ellos tenían su cuenta de dólares en Nueva York”.

Segura recuerda que, estando en Buenos Aires, un empresario de apellido Gallo había decidido tomar el ballet bajo su tutela para reorganizarlo y así emprender una *tournee*. Ésta empezaría en la Ciudad de México para continuar por Suramérica, Sudáfrica y luego Europa, pero los tres Alonso traicionaron a Gallo pensando que ellos podrían llevar a cabo la empresa solos. Llegaron a México, donde empezó la gira, que se tornó en un rotundo fracaso y, finalmente, lo que pudo haberse convertido en un gran proyecto, terminó por desbaratarse.

Tiempo después, ya con el apoyo de Fidel Castro, se organizó el Ballet Nacional de Cuba, otra vez con los Alonso a la cabeza, pero en esta ocasión con bailarines cubanos.

A pesar de los pesares, Socorro recalca que Alberto y Fernando eran muy buenos maestros, y que sus clases eran maravillosas. Al mismo tiempo, tuvo un trato cercano con Alicia, que en ese entonces estaba en su apogeo como bailarina. Las clases, los ensayos y las funciones, al lado de magníficos bailarines, le dejaron una experiencia muy positiva.

### **“¡Nos aplaudieron horrores!”**

A su regreso a México, la joven Bastida fue retratada para la portada de una de las publicaciones de la época donde se afirma que, después de haber cosechado los aplausos del público de la perla de las Antillas, ha vuelto a la patria: “Bella, mexicanamente bella, con la mirada dulce y profunda, perdiéndose en un infinito espiritual, Socorro Bastida posa para la revista *Seguridad*, tocada con el clásico rebozo de bolita [...] sus bailes evocan la visión de una figura alada, sutil, que se desliza en el espacio rítmicamente, dando a su cuerpo la plasticidad de los mármoles griegos en la más pura acepción de la belleza helénica...”.

Otra foto la captó en el aire, en un salto donde la espalda se arquea hacia atrás, como si fuera a tocar las puntas de los pies con la cabeza. La danzante les reveló su opinión sobre las danzas autóctonas: “[...] dijo que su belleza es innegable; pero que, desgraciadamente, cuando se llevan al escenario de un teatro en la mayoría de las veces las estilizan de forma tal

que pierden totalmente su pureza. Ello la hace partidaria de una técnica mejor definida, que revele claramente la esencia de la danza que se ejecuta, con la diafanidad del arte verdadero...”.

Como en la década de los cincuenta se buscaba con ansias la formación del ballet mexicano, la pregunta acerca de las danzas autóctonas, o sea lo auténtico, lo nacional, era casi obligada.

Más adelante, la profesora tuvo la oportunidad de bailar con otra compañía extranjera, el Ballet Ruso de Nana Gollner y Paul Petroff, que se presentó en el Teatro Colón, ubicado en la esquina de las calles de 16 de septiembre y Bolívar. “Nana Gollner era una magnífica bailarina, con unas extensiones que nunca había visto en aquel tiempo. Es una lástima porque dicen que bebía mucho”, comenta la docente.

Gollner, de origen estadounidense, había sido primera bailarina del *Ballet Russe* de Montecarlo de René Blum, así como *del Original Ballet Russe* del Coronel de Basil y había pertenecido al elenco del *American Ballet Theatre*. Por su parte, Petroff, danés de nacimiento, había sido primer bailarín del *Original Ballet Russe* y del *American Ballet Theatre*. Los cónyuges formaron su propia compañía de ballet, con la cual se presentaron en los Estados Unidos y América Latina.

Cuando llegaron a México traían entre su repertorio *El lago de los cisnes*. A este ballet pertenece un famoso *pas de quatre*: cuatro mujeres que representan cisnes blancos, los cuales se mueven al unísono.

“Lo bailé junto con tres bailarinas americanas y, sin mentir, nos hicieron salir como siete u ocho veces a dar las gracias. ¡Nos aplaudieron horrores! Salíamos y salíamos y nos seguían aplaudiendo. Yo creo que salio muy parejito porque eso es lo principal. No tengo fotografías de esa vez y no sé porqué ¡de veras! Y no se usaban los videos entonces”, cuenta.

Lo único que permanece como recuerdo es una foto de algún diario capitalino donde se ve a la maestra entre las bailarinas del Ballet Ruso de Nana Gollner y Paul Petroff y que ella misma fechó a mano con el año 1952.

## **Pies descalzos**

La danza moderna surgió en México a finales de los años treinta con el apoyo fundamental de dos bailarinas estadounidenses: Waldeen y Anna Sokolow. Durante esa década, ambas maestras habían visitado el país, cada una con su propio proyecto y después, durante la subsiguiente década, recibido la invitación de las autoridades nacionales para quedarse a trabajar con alumnas mexicanas. Algunas de ellas habían sido discípulas de las Campobello y tenido problemas en la END.

Tanto Waldeen como Sokolow lograron la aglutinación de los miembros de sus respectivos grupos y trabajaron en la consolidación de la danza moderna que, al ser comparada con el ballet clásico, era considerada como antiestética. Se formaron entonces dos bandos: las sokolovas y las waldeenas, que recibían la vista periódica de sus maestras.

En diciembre de 1946, bajo el régimen de Miguel Alemán, se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes, el cual comenzó a funcionar el 1º de enero de 1947. Fungió como su primer titular Carlos Chávez, quien se designó a sí mismo jefe del Departamento de Danza, y desde ahí promovió la creación de la Academia de la Danza Mexicana, un mes después.

La ADM se fundaba como una compañía profesional de danza dedicada a la creación, la investigación y la difusión. Pretendía ser un espacio donde se fusionaran la identidad y las raíces nacionales con un lenguaje moderno de trascendencia universal. La nueva agrupación representaba, asimismo, la contraparte del Ballet de la Ciudad de México.

Quedaron a la cabeza Guillermina Bravo, como directora, y Ana Mérida, como subdirectora. Ambas habían sido aprendices de Waldeen pero, al poco tiempo, las diferencias entre ellas provocaron la salida de Bravo y un grupo de seguidores. Esta facción fundó, en 1948, el Ballet Nacional de México, la primera compañía de danza moderna independiente del país.

Por su parte, Mérida asumió la dirección de la Academia. Como había perdido fuerza, se integraron a las sokolovas y a los clásicos para reavivarla. También se invitó a Sokolow para asumir la dirección de manera temporal. Los bailarines de la ADM reconocían la autoridad de un maestro extranjero, por ser de envergadura, pero no la de los connacionales, pues todos creían tener la misma autoridad.

De 1951 a 1952 Miguel Covarrubias estuvo al frente del Departamento de Danza. El visionario logró aglutinar a los bailarines y a otros artistas, tanto de la plástica como de la música, e invitó a Xavier Francis y a José Limón a trabajar a México. En ese periodo se creó

el Ballet Mexicano de la ADM, uno de los nombres que la compañía adquiriría a través del tiempo.

A la salida de Covarrubias, los bailarines volvieron a dispersarse y dentro de la agrupación surgieron nuevos bandos: el Ballet Contemporáneo y el Nuevo Teatro de Danza. Además, nacieron otros grupos de danza moderna, entre ellos el Ballet de la Universidad dirigido por Magda Montoya, quien había conseguido el apoyo de la UNAM, y más adelante Quinteto.

En 1955 se reestructuró el área de danza del INBA. La ADM –que había sido compañía y escuela (no formal)– se estableció solo como centro de enseñanza, y en 1956 se conformó una nueva compañía de danza moderna, el Ballet de Bellas Artes, que pretendía aglutinar a los diversos grupos que habían surgido. Se invitó a Waldeen a dirigirla, sin embargo, las diferencias entre sus miembros eran tantas que el trabajo fue imposible, por lo que la maestra presentó su renuncia ese mismo año.

El trabajo en la escuela también era difícil. En menos de cinco años tuvo tres directores: Margarita Mendoza López en 1956, Raúl Flores Guerrero en 1957 y Josefina Lavalle en 1959, año en que también Ana Mérida fue nombrada jefa del Departamento de Danza.

Esta última intentó en vano reorganizar el Ballet de Bellas Artes, del cual ella misma estuvo a la cabeza. En esa época hubo muchos reajustes, sobre todo por los problemas que la exsokolova había tenido, a través del tiempo, con los distintos artistas de la danza moderna.

### **“Me sentí volar en Bellas Artes”**

Socorro fue una bailarina multifacética e incursionó en distintos géneros. Aunque reconoce que ella fue considerada en el medio de la danza, más bien, como bailarina clásica. En 1945, cuando entró en contacto con la danza moderna profesional, se abrió todo un mundo de posibilidades nuevas a sus pies.

Ese año, Anna Sokolow se encontraba en México y con ella, la maestra recuerda haber tenido un entrenamiento de aproximadamente tres meses: “ensayábamos con Anna de tres a cuatro horas diarias, era una maestra muy enérgica. ¡Es increíble lo que se puede lograr cuando hay disciplina! Yo me sentí, de verdad, volar en Bellas Artes en esos *grand jetés*, y las caídas magníficas que hacíamos. ¡Eran unas funciones fantásticas!”, comenta.

El pequeño grupo lo conformaban, además de Socorro, Martha Bracho, Alicia y Rosa Reyna, Carmen Gutiérrez y Armida Herrera.

“Anna nos daba barra y técnica Graham, además, nos enseñaba a hacer caídas a base del control del cuerpo”, continúa.

En 1948, la estadounidense preparó con la Academia de la Danza Mexicana la Ópera de Bellas Artes y montó coreografías para *Orfeo*, *Mefistófeles* y *La traviata*.

“Fueron unas funciones muy agradables para mí, porque me gustó mucho la danza contemporánea desde ese entonces. No estoy en contra de la danza [contemporánea] como los clásicos, que a veces no les gusta. Al contrario, yo creo que debe haber una mezcla...”, comentó la pedagoga a Segura en *Charlas de danza*, 1985.

La profesora añade que, a lo largo de su vida, mantuvo contacto con su maestra: “cuando iba a Nueva York, Anna me invitaba a ver las clases de expresión corporal que impartía a los alumnos de la Escuela de Teatro y fue ella quien me encaminó a abrirme a otros estilos de danza”.

También recuerda que cuando se formó el Ballet Clásico de México, en 1963, se habían organizado clases de danza moderna para los bailarines clásicos, pero éstos no asistían. “En aquel entonces, a muchos bailarines de la compañía no les gustaba bailar descalzos. Nos habían puesto varios maestros de contemporáneo, pero muchos de los bailarines no se presentaban a las clases. Creo que siempre fueron muy cerrados. A lo mejor ahora son un poco más abiertos... regular, quizás no tanto, porque las mujeres siempre quieren estar en puntitas y en tutús. Pero el mundo tiene que cambiar, no puede seguir en la cosa romántica, clásica, ni en la danza ni la en pintura ni ninguna de las artes”, sostiene.

Con la Academia de la Danza Mexicana la joven debutó en 1949, como primera bailarina, en el ballet *Sueño de una noche de verano*. *Excélsior*, del 9 de mayo del mencionado año, publicó un artículo titulado “Aplaudidísimo Ballet en la Fiesta de Mañana en el Alameda ‘Sueño de una Noche de Verano’, con bellas figuras coreográficas” donde puede leerse: “el grupo coreográfico que dirige el profesor Sergio Unger, bajo la supervisión del maestro Fernando Wagner, tiene como figuras centrales a la guapísima Socorro Bastida y a José Silva”.

“José era muy buen bailarín, tenía muy buenos *tours* (giros) y muy buenos *battus* (batidos en los saltos)”, recalca la docente.

Más adelante, la maestra también participó en Quinteto, un grupo de danza moderna que se había formado en 1954 por iniciativa de Magda Montoya, quien invitó a trabajar consigo a los hermanos Silva, a Ana Mérida y a Rosa Reyna. El conjunto logró obtener un

apoyo oficial y se presentó, por primera vez, en el Palacio de Bellas Artes, dentro de la Temporada 1954 del Ballet Mexicano.

Enseguida, Quinteto realizó una gira al interior del país. Fue en esta ocasión cuando Socorro se integró al grupo. “Me pidieron suplir a Ana Mérida que estaba enferma”, explica.

La *tournée* se llevó a cabo en diciembre de 1954 y en enero de 1955 en las ciudades de Guadalajara, San Luis Potosí, Zacatecas y Saltillo. En un artículo del periódico *El Sol de San Luis Potosí*, que data del 31 de diciembre de 1954, se les anunciaba como “Creadores de Danzas Simbólico-Descriptivas de las Pasiones Humanas”. Entre las obras del repertorio que llevaban pueden mencionarse: *La balada del venado y la luna*, *Psique* y *Al aire libre*, de Ana Mérida; *Caín y Abel*, de Ricardo Silva; y *Quinteto*, *Salutación* y *Nahual herido*, de Magda Montoya.

*El Heraldo de Zacatecas* y *El Diario*, de Saltillo, Coahuila, anunciaron al conjunto entre sus páginas. El primero escribió en “Danza en Saltillo, anoche”, nota del Abate Gámez, 1955, que Socorro era notable, y el segundo publicó una foto de ella con una nota al pie donde la describe como una de las figuras del Ballet de Bellas Artes (del conjunto Quinteto), además de una gran artista de la danza clásica.

Al regresar a la capital, Quinteto. Danza Moderna Mexicana se presentó en Bellas Artes, ahora con Ana Mérida pero sin Magda Montoya. En “Ballet en Bellas Artes”, publicado en *Ovaciones* y fechado por la profesora 30 de julio de 1955, se menciona que el repertorio fue *La balada del venado y la luna*, *Psique*, *Al Aire libre* y *Caín y Abel*. Se dice que, como es evidente para los aficionados al ballet, no hay estrenos, y a continuación se describe el argumento de la primera obra, la cual adquirió importancia en la danza mexicana por la permanencia que tuvo en el repertorio.

Por último, se menciona que Quinteto es un grupo de excelencia y que es de lamentarse que Socorro Bastida tenga que salir al extranjero, pues resultará difícil sustituirla. “De todas formas, le deseamos una fructífera y grata estancia, para que nos traiga cosas nuevas a su regreso”. Después de esta función el grupo desapareció.

Al año siguiente, la bailarina fue invitada a participar en la temporada de danza moderna de 1956 como miembro del Ballet Contemporáneo, dirigido por Guillermo Keys. Tanto ella, como Sonia Castañeda (también invitada de dicha compañía), eran bailarinas clásicas con la suficiente apertura como para incorporar la danza moderna en su labor, asimismo, contribuyeron al desarrollo de este arte en el trabajo conjunto con los compañeros que ya habían madurado como coreógrafos, tal es el caso del mismo Keys, Rosa Reyna o Martha Bracho, y de los artistas internacionales que visitaban el país.

A pesar de que, durante un tiempo, los bailarines clásicos fueron denominados por los contemporáneos como los *apestados*, el tiempo daría razón de los beneficios del entrenamiento multidisciplinario. “Siempre he dicho que la base es el clásico, aunque uno no puede quedarse solo ahí”, insiste la experta.

### **“Esa fue la primera vez que se llevó *El lago de los cisnes* a Chapultepec”**

El mismo año de su debut con la Academia de la Danza Mexicana, Socorro se integró al Ballet Chapultepec. Esta compañía abrió para muchos bailarines la puerta al así llamado mundo del espectáculo.

En 1947, Gloria Mestre y los hermanos José y Ricardo Silva –a su regreso a México después de la gira al extranjero con el *Original Ballet Russe* del Coronel de Basil– fundaron la Escuela de Danza de la Asociación Nacional de Actores, cuyo director era Andrés Soler, y el Ballet Chapultepec. La escuela se instaló en el tercer piso del Palacio de Bellas Artes y después se trasladó a Insurgentes 152. Entre los maestros se encontraba Sergio Unger.

Un año después, con el apoyo del mayor Haro Oliva, el Ballet Chapultepec participó en las Fiestas de Primavera. Se presentaron en el bosque del mismo nombre, donde se montó una plataforma en medio de la laguna para escenificar *El Lago de los cisnes*.

En esa puesta, Socorro fue una de las primeras bailarinas en darle vida a Odette, el personaje principal del clásico por excelencia. Ella compartió el estelar con el primer bailarín José Silva. “Esa fue la primera vez que se llevó *El lago de los cisnes* a Chapultepec, nosotros lo hicimos en el lago grande, y como escenografía teníamos una fuente enorme”, asegura la profesora.

En *Charlas de danza*, Armida Herrera, Felipe Segura y la maestra dejaron testimonio de sus recuerdos en torno a esta experiencia: “Tenía el estelar de *Lago de cisnes* [sic] entre puros reflectores, el agua hasta te salpicaba... te sentías realmente el cisne”, declaró Herrera.

“Socorro y Armida lo platican muy bonito, pero era feroz aquello”, apuntó el maestro, quien además señaló que era realmente difícil bailar en la plataforma montada en medio del lago, primero porque los reflectores deslumbraban, y después porque al soplar el viento acababan todos mojados.

La maestra Bastida añadió que entonces el público podía estar alrededor del lago y que el espectáculo era completamente gratis. Este ballet continúa representándose hasta hoy en día y ha devenido parte de la cultura popular mexicana.

Otra experiencia con Ballet Chapultepec, donde Socorro y Armida participaron, fue cuando el conjunto logró introducirse al máximo recinto de la cultura mexicana, en 1949, en una temporada con la bailarina cubana Margarita Parlá, esposa del piloto aviador del entonces presidente de la república, Miguel Alemán. Parlá fue presentada como primera bailarina “y no era fea, pero yo digo que era lo contrario del arte ¿verdad?”, señaló Armida.

En el artículo titulado “Protección a los Artistas Extranjeros y Total Abandono Para los Mexicanos, Según J. Silva” queda de manifiesto la dificultad que Ballet Chapultepec había pasado para conseguir lugar en el tan codiciado escenario: “Teníamos dos años y medio de gestionar que se nos prestara el teatro de Bellas Artes para una temporada de ballet. Siempre se nos negó. Y esto se debe a que no tenemos influencias”, explicó el bailarín para *Últimas Noticias* el viernes 30 de diciembre de 1949.

Cuando por fin obtuvieron fecha, Parlá solicitó el teatro al mismo tiempo y éste le fue concedido a la bailarina cubana en lugar de a Ballet Chapultepec. José Silva declaró en el mismo artículo: “vino después a vernos Margarita Parlá, y nos dijo que necesitaba un cuerpo de ballet para una temporada que auspiciaba la Primera Dama de la República. Como era la única forma de actuar en Bellas Artes aceptamos. Nos ofreció buenos sueldos. No dudamos porque hizo alarde de fuerte subvención [...]”.

Segura recuerda, en *Charlas de danza* (1985), que él presenció el espectáculo: “hay un folleto de lujo de esto [...] en el cual aparece como la primera página [*sic*], la fotografía de la esposa del presidente [...] la noche del estreno, junto con el folleto le daba [*sic*] a uno [una] hojita donde aclaraban que la señora esposa del Presidente no tenía que ver nada con el espectáculo. Y tenía mucha razón la señora, porque cada una de las obras era de risa loca, sobre todo si la bailaba ella [Parlá]”.

La temporada, improvisada en su totalidad, fue un rotundo fracaso. “Muy raro ¿verdad?... una cosa que no está terminada y ya meterte a Bellas Artes [...] es la primera vez en mi vida que yo me carcajeaba en escena”, añadió Herrera. “Y después el público llegaba a la sala porque sabía que era divertido”, concluyó Segura.

Los miembros de Ballet Chapultepec también intervinieron en las temporadas de ópera del Palacio de Bellas Artes, como bailarines y coreógrafos. Sin embargo, escribe Margarita Tortajada, más adelante el grupo definiría su línea hacia el género de revista, es decir, estaban interesados en una danza menos elitista. Tomaban fragmentos de las obras del repertorio del ballet clásico y lo presentaban en espectáculos populares. Con ello, la compañía abrió fuentes de trabajo para los bailarines de danza académica en el teatro de revista.

Un aclamado ejemplo fue *La Malinche desnuda (tres mil años de moda mexicana)* presentada en el Teatro Iris en noviembre de 1949. Se trataba de un espectáculo que combinaba folclor, ballet y desfile de modelos.

El argumento corrió a cargo del veracruzano Ramón Valdiosera, quien pugnaba por universalizar una moda inspirada en trajes autóctonos mexicanos. Armando de María y Campos en “*La Malinche desnuda*, revista teatral de modas en el Iris de México”, disponible en [http://criticateatral2021.org/transcripciones/738\\_491130.php](http://criticateatral2021.org/transcripciones/738_491130.php), hizo una reseña de dicho espectáculo:

“De Sonora a Yucatán desfilan, alegres y coloridos, los bailes y los trajes más característicos. No faltan las canciones. Ni un caballo ‘de verdad’, ni una pelea de gallos en escena; todo cuando [*sic*] es preciso para darle sabor local a un espectáculo mexicano que guste entre nosotros y que arrebataría, si llegara a ser presentado, en Nueva York o en París”, escribió el cronista.

Valdiosera se encargó, además, del vestuario y la escenografía. La coreografía corrió a cargo de los hermanos Silva, la dirección artística a cargo de Gloria Mestre, la música fue de Federico Ruiz, como *regisseur* general aparecía Sergio Unger y entre las bailarinas principales estaba la maestra Bastida.

Con el cabello recogido y engominado, maquillaje impecable y un vestido escotado que dejaba a la vista los hombros y los brazos, la joven aparecía en el periódico *La Prensa*: “Altiva, de gran personalidad y belleza Socorro Bastida, bailarina del Ballet Chapultepec pone todo su arte y coraje artístico en sus números que tan bien interpreta y que le han valido éxito apoteósico en el espectáculo que Valdiosera nos presenta en el Iris”.

Más adelante, Ballet Chapultepec bailó en la empresa de Paco Miller, en el espectáculo de Fu Manchú. El grupo realizó varias giras con su repertorio de ballet y teatro de revista. En 1951, en una de esas giras, la compañía se independizó de Miller y al poco tiempo tanto la escuela como el ballet terminaron por desaparecer.

## *México es así*

“Valdiosera era diseñador o modisto. Era un señor muy culto al que le gustaba lo folclórico, sabía mucho de México”, expresa la también promotora.

En la década de los cincuenta, el artista multidisciplinario vio la oportunidad de realizar un programa de televisión bajo el auspicio de Emilio Azcárraga y Luis de Llano: *México es así*, que constó de 57 programas transmitidos entre 1952 y 1953.

El semanario “tenía una estructura simple; cada programa abordaba un tema desde los tiempos antiguos hasta la era moderna. La moda siempre tenía un lugar preponderante... [había] temas como: la moda en México, la muerte en México, la brujería, los niños, el alcohol, el oro, la pintura”, escribió Ana Elena Mallet para *Gatopardo* (el artículo completo puede consultarse en: <https://www.gatopardo.com/reportajes/ramon-valdiosera-inventor-del-rosa-mexicano/>).

*México es así* se transmitía los domingos por el canal 2 y abarcaba seis aspectos en cada emisión: plástico, documental, poético, ballet, musical y la influencia de la moda, publicó *El Universal* en “Ha terminado la única serie cultural de TV”.

“Cuando la televisión empezaba, cada ocho días, yo hacía una coreografía distinta que presentaba en el programa”, recuerda la maestra quien, además de ser coreógrafa, también bailaba y modelaba. Esta última actividad era de su gusto. “Los programas se llamaban: ‘La canción en México’, ‘La comida en México’ o cosas así”.

La mencionada nota está ilustrada por dos fotografías: una de Ramón frente a una cámara de televisión y otra, una escena donde la bailarina realiza una danza, al pie de la cual se afirma “Socorro Bastida, excelente danzarina descubierta por Valdiosera”.

“Fue un año muy duro, sin poder descansar ni un domingo. Además no nos pagaban casi nada, porque como era un programa cultural no teníamos patrocinadores, no les interesaba. Y no lo hacía realmente por dinero sino porque me gustaba esa clase de trabajo. Ahí, que ya era Televisión, conocí a todo mundo, desde los que cargaban cables, que ahora son los meros meros, pero así empezaron y ahora ya casi ni le hablan a uno”, señala.

Para el programa, la coreógrafa fue fotografiada por Ciro González, tanto en el estudio donde se realizaba la emisión como en algún lugar histórico de la ciudad. La joven realizaba alguna pose en la que se procuraba aludir a la cultura mexicana, ya sea porque ella sostenía en sus manos algún monolito de la cultura azteca o máscara maya, o porque en su danza tenía como fondo un monumento histórico. En *El Universal* se anunciaba que los episodios del programa de Valdiosera pasarían en copias cinematográficas en París.

En *Ovaciones* del lunes 6 de abril de 1953 se decía que Socorro era una de las artistas más solicitadas en XEW-TV. Ese año también participó con Fu Manchú en la revista *La hija de Satanás*.

La maestra recuerda que éste era un espectáculo de magia dirigido a público de todas las edades, pero que tuvo gran éxito sobre todo entre los niños. Fu Manchú, mago inglés, presentaba varios números, por ejemplo: “en el que metían a una mujer en una caja, la partían en dos y luego salía ilesa”, cuenta.

Otra innovación era la luz negra: “nosotros bailábamos, se nos veían nada más que las manos y los pies. Era un bonito espectáculo porque todo oscuro se veía como si estuviéramos bailando en el aire, pero claro que no era cierto”, aclara riendo.

“Con Fu Manchú, el ambiente era bonito. Él era una persona muy educada, muy decente, siempre nos trató muy bien. El pago... no recuerdo francamente cuánto nos pagaban pero sí nos pagaban. Era un espectáculo diario, una función diaria. Antes mucha gente iba al teatro, ahora ya nada más que de jueves a domingo. Pero antes hasta los lunes, martes o miércoles había función y sí iba la gente y se hacían hasta dos funciones los sábados y tres los domingos, a veces”, termina.

### **La bailarina... la mujer**

“El primer gran apoyo que tuve en la vida fue mi mamá”, cuenta la maestra. Fue gracias a ella por quien pudo iniciarse y desarrollarse en su carrera como bailarina profesional. Desde pequeña, Socorro participaba en festivales escolares y a partir de ese momento comenzó a aparecer en los periódicos capitalinos. Desde muy joven, llamaba la atención por su belleza “típicamente mexicana” la cual le arrebató el corazón a más de un admirador.

Ya desde su participación en el Ballet de la Ciudad de México se convirtió en la musa del escultor Federico Canessi, quien fue el realizador de las máscaras que usó la compañía en *Circo Orrín*: “El mismo Canessi me confesó que si la cosa salió mejor de lo que esperaba, se debe a Socorro, su inspiradora danzarina del mismo ballet”, podía leerse en “Notables máscaras para un ballet realizó Canessi” (1947).

A los 23 años, la joven contrajo nupcias con Fernando Ortiz, originario de Nebraska. En la prensa, la boda se calificaba como el “acontecimiento social de gran resonancia en nuestra sociedad” (sin más datos). La fotografía publicada captó a los novios afuera de la iglesia rodeados de sus invitados.

Al enlace religioso asistieron, entre otras personas, Carlos Chávez y su esposa Otilia O. de Chávez, quienes apadrinaron a la pareja. Sin embargo, el matrimonio no duró más de dos años, pues según la maestra “con Fernando hubiera tenido que dejar la danza para dedicarme al hogar. Yo no estaba del todo convencida cuando me casé. Él era bajito”.

En aquella época se idealizaba a la mujer como una sumisa esposa, madre y ama de casa. Tal vez, se pensaba que el gusto por la danza se terminaría con el matrimonio, situación bastante contradictoria si se piensa en el discurso político en el cual se apoyaba la formación del ballet mexicano. La mayor parte de los miembros del gremio dancístico eran mujeres ¿cómo se quería entonces profesionalizar a los bailarines y desarrollar el campo de la danza si cada danzarina debía abandonar su vocación por el matrimonio?

Hoy en día es fácil olvidar que las reglas sociales de aquel entonces eran mucho más rígidas que en la actualidad. Socorro, por ejemplo, se casó por la iglesia católica más bien por tradición que por la fe que pudiera profesar. De hecho, para ella lo más importante es la responsabilidad con la cual cada persona asume su vida y la confianza que cada quien tiene en sí mismo para desarrollarse plenamente.

En 1952, Socorro se casó en segundas nupcias con Clive Smith, quien se convirtió en la pareja de su vida. Socorro y Clive se conocieron cuando ella participaba en uno de los espectáculos de Fu Manchú. Clive, quien al igual que el mago era inglés, había asistido al teatro para ver el espectáculo de su compatriota. “Después de la función fuimos presentados y él siguió asistiendo cada noche”, comenta la coreógrafa.

El señor Smith trabajaba como corresponsal extranjero y economista para la embajada de Canadá en México. El apoyo que le brindó a su esposa en su carrera los consolidó como pareja y los mantuvo unidos por cuarenta años, hasta 1992, año en que él murió.

Mientras entre los mexicanos predominaba una mentalidad machista, en Europa y Estados Unidos la mujer comenzaba a ganar fuerza, se pugnaba por la igualdad legal, política y social entre los géneros, y tanto mujeres como hombres comenzaban a aceptar este cambio.

No obstante, en los albores de los años cincuenta el divorcio no era común. Sin importarle, Socorro fue en contra de lo que la comunidad pensaba con tal de defender su vocación. Y, si en algún momento, a los ojos de una sociedad cerrada, esto le causó problemas, su segundo matrimonio, con un extranjero de buena posición, le regresó la aceptación social e incluso le abrió las puertas a otras esferas.

“La señora que nos hacía los tutús en el ballet me odiaba”, recuerda la docente, pues no veía bien que una mujer fuera divorciada y vuelta a casar.

La pareja Bastida-Smith llevaba una vida en la que ambos trabajaban y viajaban, a pesar de que las normas tácitas de aquellos años dictaban que la mujer debía quedarse en casa y atender a la familia. En ese contexto el matrimonio rompía con los estereotipos.

Dentro del espectáculo, televisión y cine, la artista enfrentó los dimes y diretes del medio: “Drama en cinco segundos. En el programa de Valdiosera, *México es así*, la primera bailarina Socorro Bastida (foto), fue presentada a Ciro González. Soy casada –dijo la danzante–, Ciro rompió las fotos... Telón...”. (En *Claridades*, 21 de diciembre de 1952).

Para cualquier marido del momento una situación así hubiese bastado para exigirle a su cónyuge abandonar su profesión, algo que Clive no hizo.

Como ejemplo paralelo y opuesto al de la profesora Bastida se puede mencionar el caso de Armida Herrera: “Yo me casé, me retiré y no le gusta a mi marido que esté en lo artístico. Entonces me dediqué de lleno al hogar [...] tengo la felicidad de un esposo, un compañero muy joven [...] Pero él no me comprende en el arte, y el arte yo lo tengo que desfogar algún día”, compartió Herrera en *Charlas de danza*, 1985.

A lo largo de la historia, la mujer ha estado sujeta a muchos juicios de valor que la han condenado por su condición de mujer. ¿Cuántas bailarinas estrella de aquella época se perdieron en el anonimato de sus hogares? ¿Cuántas otras debieron abrirse paso en los cabarets porque la danza académica no les permitía adquirir el sustento?

“Después dejé el ballet porque había que ganarse la vida. Y a mí nunca me gustó dar clases de ballet, es la verdad. Tengo título de Bellas Artes y todo, fui recibida [...] Y pues tuve que meterme a vedette, de las ‘queni’: que ni bailan, ni cantan, ni actúan pero ahí están”, comentó la exbailarina.

Socorro y Armida, compañeras en la Escuela Nacional de Danza y en otras compañías de ballet, vivieron realidades muy distintas. Ambas consiguieron la categoría más alta en el ballet, la de *primera bailarina*. Sin embargo, Armida, a pesar de su inquietud artística, dejó la danza de concierto por los cabarets y después se dedicó al hogar. Por su parte, Socorro se desarrolló en las altas esferas de la sociedad, a ella sí le gustaba la docencia, pudo estudiar inglés y obtener becas en el extranjero, además de continuar su desarrollo como bailarina.

Otra diferencia entre ambas mujeres es que Armida fue madre siendo aún muy joven: “Porque yo tuve un lapso por ahí del cuarenta y cinco... que nació mi hijo...”, entonces la danzarina tenía 19 años. Socorro, por otro lado, nunca tuvo hijos.

La maternidad es otro aspecto que las bailarinas siempre han debido considerar pues, sobre todo en esa época, las mujeres daban a luz muy jóvenes. Si entre los 18 y los 25 años las

mujeres alcanzan la madurez biológica, esta edad también corresponde al desarrollo y posterior esplendor en la carrera.

La concepción implica una pausa, un reconocimiento del cuerpo después del embarazo, y son otras las circunstancias cuando de viajar se trata. Armida recuerda cuando fue elegida para la gira con el *Ballet Russe*: “Yo ya no seguí, iban para otros países. A mí me regresó el Ballet. Me regresó porque me avisaban de mi hijo chiquito, lógico, una madre es una madre”.

La maestra Bastida comenta que ella se dedicó de lleno a la danza y que tal vez por eso nunca tuvo hijos. En cualquiera de los casos, sobre todo por parte de la mujer, implica un sacrificio, ya sea porque debe interrumpir su profesión para atender a su familia o porque, con una profesión como la danza, tal vez el instinto materno pasa a segundo término para poder desarrollarse en ésta. Socorro concluye “no quieres cuando puedes y cuando quieres no puedes”.



Socorro Bastida y su esposo, Clive Smith.

## Un dúo clásico

Dos maestros extranjeros contribuyeron, de manera importante, al desarrollo de la danza clásica en México: Nelsy Dambre y Sergio Unger. Ambos trabajaron a la par y ayudaron a la profesionalización de los bailarines mexicanos a través de sus clases –con las cuales mejoraron su técnica–, el aumento de repertorio –con la creación de nuevas obras– y la formación de las primeras compañías de danza clásica profesionales e independientes del país.

Marguerite Constance Coussignot de André, mejor conocida como Nelsy o madame Dambre, estudió y bailó en el Ballet de la Ópera de París. Llegó a México en 1939 como parte de una compañía francesa de revista. Se desempeñó como maestra en diversas academias y, a la par, abrió un estudio particular.

En 1949 organizó una compañía profesional, el Ballet Nelsy Dambre, con la finalidad de impulsar la carrera de su alumna estrella: Lupe Serrano. Su actividad, a pesar de tener buena crítica, nunca recibió el apoyo del gobierno. En 1951, cuando se le agotaron los recursos con los cuales sostenía al grupo, Dambre partió a El Salvador, donde la habían invitado a formar una escuela y una compañía.

Ese mismo año, Sergio Unger dejó Ballet Chapultepec y se unió a la escuela de madame como maestro huésped. El estudio de la francesa, ubicado en Hidalgo 61, le fue traspasado a él y a Martín Lemus.

A pesar de su ausencia, la compañía de Dambre siguió trabajando, cohesionada ahora por Felipe Segura. No fue sino hasta 1962 que ella regresó a México y se integró como profesora de la Academia de la Danza Mexicana.

Serge o Sergio Unger, de la escuela rusa de ballet, estudió en el Conservatorio de Kiev. Fue miembro de diversas compañías de renombre, entre ellas *Les Ballets Russes* de Diaghilev, la Compañía de Rubinstein y el *Original Ballet Russe*, con el cual vino a México en 1941. Al año siguiente, en otra de las visitas del mismo, el bailarín decidió permanecer en el país.

Unger, por su origen, se había formado en un medio donde se habían conservado las enseñanzas de grandes personalidades de la danza, tal es el caso del mismo Diaghilev, y ese importante legado de la escuela rusa de ballet lo heredó a México.

Inició como maestro en la primera escuela de Nelsy Dambre, con quien entabló una gran amistad. Colaboró con el Ballet Chapultepec de 1948 a 1951, y en 1950 fundó el Ballet

50 que no prosperó. Después se asoció con Xavier de León y Pepita Murillo, con quienes instaló, en Reforma, el primer estudio grande y profesional de ballet que hubo en México.

En 1952, cuando el Ballet Nelsy Dambre regresó de una gira que Segura había organizado a El Salvador, donde éste permaneció un tiempo más, Unger tomó la dirección de la compañía y le cambió el nombre por el de *Ballet Russe* de Sergio Unger, pero mantuvo el repertorio y a los bailarines. Se presentaron por primera vez en el Teatro Lerdo de Jalapa ese mismo año, apenas un mes después de la gira al país centroamericano.

Al poco tiempo, Felipe Segura invitó a Michael Panaieff a México. El bailarín y coreógrafo ruso era una de las figuras del Ballet de Montecarlo y había bailado con el *Original Ballet Russe* donde había sido compañero de Unger. Los colegas rusos se asociaron y formaron el Ballet Concierto.

### **El *Carnegie Hall* de México**

Con los grupos que iniciaron Dambre y Unger se dio origen a una de las compañías de danza clásica más importantes en la historia de México: Ballet Concierto, que actuó constantemente durante más de diez años, antes de dar paso a la actual Compañía Nacional de Danza.

Armida, Felipe y Socorro recordaron, en *Charlas de danza*, los orígenes del ballet, que entonces tenía su sede en el cuarto piso del edificio ubicado en Hidalgo 61, “[...] que habría de acabar por ser dirección de todos nosotros [...] y entonces se volvió –¿qué les voy a decir?– el *Carnegie Hall* de México”, platicó Segura.

Cuando Ballet Concierto tuvo sus primeros éxitos, rememoraron, las primeras bailarinas eran Armida Herrera, Sonia Castañeda y Socorro Bastida. Más adelante, cuando el grupo ya tenía cierta consistencia, se incorporó, como primera bailarina, Laura Urdapilleta, quien, según Felipe, vino a personificar a la villana de esa etapa, pues ella quería ser *la* estrella de la compañía y fue un factor muy difícil para otras compañeras.

“En realidad Ballet Concierto era en aquel entonces un grupo, podríamos decir, profesional. A lo mejor no estaba en un nivel muy alto pero sí fue un principio del ballet en México, porque no había otros grupos que bailaran como profesionales, es decir, tomar clases diario, estar preparados para las funciones [...]”, relató la maestra Bastida a Alejandrina Escudero para *Zapatillas y recuerdos*.

De ese tiempo Socorro también recuerda: “yo era de las altas entonces, ahora ya no, pero entonces los muchachos eran bajitos y yo en puntas les sacaba una cabeza, con lo cual el trabajo se hacía más difícil, por el manejo de los brazos y las cargadas.

”Me acuerdo de una gira que hicimos al norte del país, yo bailaba *La doncella y el diablo* como primera bailarina, la coreografía era de Sergio. Ya con Felipe, cuando se pudo, pusimos ballets más grandes como *El lago de los cisnes*, *La bella durmiente* y *Cascanueces*”.

## Una promesa nacional

Cuando Michael Panaieff llegó de Los Ángeles a México para trabajar al lado de su excompañero, Carlos Álvarez de la Cadena escribió para el periódico *Esto* un artículo titulado “El coreógrafo ruso se encuentra en México impartiendo enseñanzas a un grupo de jóvenes amantes del ballet” (1952), donde señalaba que el coreógrafo había sido contratado en fechas recientes por Hollywood e impartiría al grupo de Unger un total de doce clases.

Álvarez decía también que los gastos y honorarios del maestro corrían por cuenta de los jóvenes mexicanos, que estaba interesado en el grupo y que sus intenciones eran armar en México un buen cuerpo de ballet, digno de presentarse ante cualquier público.

La compañía tuvo su primera función en Bellas Artes en octubre de 1952 bajo el nombre de Ballet Concierto de Sergio Unger con Michael Panaieff. Las obras que se presentaron fueron: *El espejo* y *El cinturón del diablo*, con coreografía del artista invitado, y *Rendez-vous* y *Divertissement*, de Unger. Como director de la Orquesta Sinfónica Nacional figuraba José Pablo Moncayo.

Después de esta temporada Panaieff dejó Ballet Concierto, pero éste continuó su labor. En 1953 se volvió a presentar en Bellas Artes y el mismo año realizó una gira a Durango para conmemorar el 390 aniversario de la ciudad.

En “Grandiosa fiesta de arte, fue la velada conmemorativa de la fundación de Durango”, el periódico *El Sol de Durango* reconoció el trabajo de Ballet Concierto y decía que entre sus miembros habían destacado Armida Herrera, Jorge Cano y “Socorro Bastida, cuyos conocimientos fueron palpables”.

En Charlas de Café (por Pitoloco, sin más datos) se mencionaba que Ballet Concierto era un grupo bastante bueno, pero que todavía no tenía la suficiente consistencia, aunque se recalca: “se espera que con el tiempo mejorará muchísimo”.

El sostener un grupo independiente era muy complicado. Los bailarines, para lograr un salario, realizaban diversos trabajos: daban clases, hacían programas de televisión y bailaban. Todo de manera paralela.

Para 1954, Ballet Concierto era el único grupo que se dedicaba a la práctica de la danza clásica y, a pesar de contar con el apoyo del público, el favor del gobierno no llegaba.

La prensa denunció este hecho: “Leal a su arte, como buen artista, Sergio Unger ha vuelto a formar, a base de sacrificios personales, su ya casi disuelto Ballet Concierto y con él ha ofrecido dos funciones en el teatro del Palacio de Bellas Artes, bajo el patrocinio de Juventudes Musicales de México”.

Se decía en el mismo artículo –sin otro referente que la fecha– que cualquier apoyo, ya fuera de la iniciativa pública o privada, no sería sino un acto de mera justicia. Y continúa “los integrantes del Ballet Concierto son jóvenes bailarines de apreciable calidad, poseídos de un gran amor hacia su arte; buena prueba de ello nos lo da el hecho de que cobren por función menos de la cuarta parte de lo que obtendrían en televisión por un sencillo baile de diez minutos”.

La maestra cuenta que a ella no le gustaba mucho grabar programas para el cine o la televisión pues tenía que esperar largas horas en los oscuros estudios para, en muchas ocasiones, presentar un baile mediocre. “Además todo mundo nada más estaba viendo qué con quién. Lo que sí era bueno, era el pago”, afirma.

La compañía continuó adelante con su labor, dándose a conocer. Entonces recibió una invitación para presentarse en la Temporada de Ópera de Monterrey de 1954, en el Teatro Florida de dicha ciudad. En ella, participaría también Giuseppe di Stefano, considerado, en esa época, como el mejor tenor lírico a nivel mundial.

Socorro Bastida y Sonia Castañeda eran las figuras principales del ballet, que actuó en óperas como *Fausto* y *Mignon*. Para el programa exclusivamente de danza se preparó: *Las sílfides*, de Chopin; *Serenata*, de Mozart; “El cisne negro”, de Tchaikovsky; y *Ópera*, de Brahms, según “Esta noche actuará el ballet de Sergio Unger”, en *El Sol* del miércoles 20 de octubre de 1954.

La crítica fue excelente. En “Arte exquisito y único, nos ofreció anoche el magnífico grupo de ballet” se decía que los ejecutantes de Ballet Concierto tenían gran calidad y que su actuación era digna de presentarse en los mejores teatros internacionales. El cronista mencionaba la delicadeza y sutilidad de Socorro en *Ópera*, y de su actuación en *Las sílfides* comentaba que la danzarina había llegado a dominar el arte de Terpsícore.

De esta época, en el acervo de la maestra existen diversos recortes de periódicos que refirieron su actividad y describieron su personalidad. Por ejemplo, “Primeras bailarinas del grupo Ballet Concierto”, en *El Norte*: “[...] Sonia Castañeda y Socorro Bastida puede afirmarse constituyen dos auténticos valores; son, a que dudar, dos jóvenes artistas que poseen todo lo necesario para dejar completamente satisfecho al público regiomontano; belleza de movimientos, sensibilidad, armonía en conjunto y un gran entusiasmo por gustar en Monterrey como han gustado en otros muchos lugares de la República [...]”.

En “Dos opiniones autorizadas”, la joven aparecía en una fotografía vestida con el atuendo del ballet *Ópera*: un leotardo de color claro y un antifaz oscuro. En el pie de foto podía leerse: “Socorro Bastida, extraordinaria, sencillamente maravillosa, fue largamente ovacionada al final de su actuación. Es sin duda alguna esta joven artista una promesa nacional”.

El periódico *El Informador* en “Personajes del ballet dirigido por S. Unger” escribió: “Socorro Bastida, una de las mejores bailarinas de ballet clásico en México; sus actuaciones han sido muy comentadas por la crítica nacional y extranjera”.

*El Occidental* de Guadalajara publicó el 24 de diciembre de 1954 una foto de la danzarina que rubricó de la siguiente manera: “Socorro Bastida, inteligente y personalísima bailarina del Ballet de Bellas Artes. A su figura ideal de artista de la danza moderna, aún una misteriosa belleza del exótico oriente. Socorro es una de las grandes figuras de la coreografía nacional. En la actualidad, trabaja en el gran Teatro Degollado”.

Además de las críticas, existen en la colección –aunque sin más referentes– un dibujo de quien inspiró las siguientes palabras: “La ‘prima ballerina’ Socorro Bastida, destacó notablemente en la escena de Walpurgis”, y las siguiente comparación: “Primera danzarina del Ballet Concierto de Sergio Unger es Socorro Bastida [quien] con sus actuaciones nos recordó a aquellas tres figuras renovadoras del arte de la Danza, las americanas Loie Fuller e Isadora Duncan y el ruso Vaslav Nijinsky”.

## **Felipe Segura**

“Murió Felipe Segura, pilar de la danza nacional”, reza el título de un artículo de *La Jornada* del 30 de mayo de 2004, donde queda de manifiesto la importancia del maestro para la danza académica mexicana, sobre todo en lo que respecta al género clásico: “Ha sido una persona indispensable en el desarrollo de la danza escénica de nuestro país y en la formación de

bailarines profesionales. Sus aportaciones fueron primero como bailarín y luego como maestro. Sin él, las cosas no podrían haber sido iguales”, comentó el investigador Tulio de la Rosa.

Felipe Segura (1926-2004), bailarín mexicano, estudió con las hermanas Campobello, Nelsy Dambre y Sergio Unger, y con reconocidas figuras en Estados Unidos y en Europa, tal es el caso de Anton Dolin, Bronislava Nijinska, Michel Panaieff, Olga Preobrajenska, Nora Kiss y Alexander Volinine, por mencionar algunos. Fue miembro de distinguidas compañías nacionales y extranjeras, y llegó a desarrollar una notable carrera como bailarín, director, coreógrafo, maestro y promotor de la danza.

En 1983 Segura se integró al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, del INBA, desde donde trabajó, con gran ahínco, en la investigación. Ahí creó el homenaje *Una vida en la danza*, que ha honrado a personas destacadas del arte, y fue conductor de las entrevistas *Charlas de danza*.

*Proceso* del 7 de junio de 2004 (disponible en: <https://www.proceso.com.mx/234005/los-pasos-perdidos-felipe-segura-una-vida-dedicada-a-la-danza>) denuncia: “Para los médicos, Felipe Segura, figura central de la historia de la danza en México, murió de un paro respiratorio. Para sus amigos más cercanos, se murió de tristeza [...] vivía o sobrevivía apenas con una magra jubilación del ISSSTE y con sus recuerdos. Como les ha sucedido a múltiples figuras del gremio dancístico, murió solo, triste, decepcionado y sin el menor reconocimiento de las instituciones culturales”.

## **El mejor en su especialidad**

En 1954 Sergio Unger invitó como primer bailarín y asistente de dirección de Ballet Concierto a Felipe Segura, quien regresaba a México de una gira en el extranjero. “Con el correr del tiempo, me convertí en el director general de su compañía, en los programas pasó mi nombre a primer termino y el de él a segundo. [...] O sea, me apropié absolutamente de su trabajo, de su compañía, de sus bailarines y, por si no fuera poco, de su propio local y de su escuela. Pero siempre fuimos buenos amigos”, cuenta el maestro en *Felipe Segura: una vida en la danza*, de Alejandrina Escudero.

Ballet Concierto empezó a consolidarse. Para 1956 Luis Arreola, periodista del diario *Zócalo*, escribió en “Con Ballet Concierto en el Teatro Fábregas” (29 de mayo de 1956) que

el grupo era el mejor en su especialidad. En esa ocasión se hizo la presentación formal de la compañía como Ballet Concierto de México.

Durante 1957 la agrupación continuó con sus giras en el país y se presentó en distintos escenarios: teatros, tarimas improvisadas, gimnasios y hasta en estadios de béisbol. La danza clásica gozaba nuevamente de la aceptación del público. Ese mismo año, Segura logró presentar a la compañía en Bellas Artes en su primera temporada formal. El también director relata en el citado libro:

“Inmediatamente firmé el contrato sin pensar en las consecuencias. Bellas Artes sólo cedía el teatro, es decir, el cascarón; yo tenía que pagar tramoyistas, utileros, electricistas, acomodadores, taquilleros, el mantenimiento y las horas extras [...] Además, dar los boletos de cortesía a los invitados de la Institución, casi la tercera parte del teatro. De los boletos vendidos el 50 por ciento era para el Instituto y el resto para mí.

Aunque se agotaran las localidades todas las noches de la temporada yo estaba en quiebra. Daba clases mañana, tarde y noche; bailaba en todos los lugares y en Ballet Concierto; hacía cine, televisión, ópera y opereta. Mi familia me vestía porque yo no tenía ni un centavo para mi ropa”.

Los bailarines, con frecuencia, tampoco recibían sueldos y, al igual que Segura, realizaban otras actividades. “Ésa es la historia verdadera de la danza en México”, puntualiza el maestro en *Charlas de danza con Tell Acosta*, 1986. A pesar de las dificultades, la casa máxima de la cultura volvió a ser recinto de la compañía en 1958 y 1959.

Ballet Concierto fue morada de muchos bailarines: el mismo Segura, Socorro Bastida, Sonia Castañeda, Laura Urdapilleta, Nellie Happee, Tomás Seixas, Tell Acosta, Cora Flores, Ana Cardús y Alicia Pineda, por mencionar algunos, pero no solo de clásico sino también de otras tendencias, entre ellos, Ana Mérida. Había, en contraposición de lo que sucedía en la danza moderna, una apertura para que sus integrantes participaran en otros grupos.

De la misma manera, hubo un intercambio con coreógrafos mexicanos que comenzaban a sobresalir, por ejemplo, Gloria Contreras. También se invitó a artistas extranjeros a colaborar en la compañía, tal es el caso de Alicia Alonso, y en el repertorio había, por su puesto, obras del repertorio tradicional, pero también obras de corte más contemporáneo –sin alejarse del todo de la danza clásica– como *Fuego muerto*, de Jorge Cano, cuya temática era la homosexualidad.

## “Tengo que ir a Nueva York”

“Yo siempre me exigía a mí misma y me decía: ‘tengo que ir a Nueva York’, pues quería seguir avanzando”, declara la maestra. “Yo estudiaba inglés en Relaciones, que estaba en las calles de Hamburgo. Entonces como había yo estudiado en Bellas Artes, el INBA solicitó una beca para mí a la embajada americana”.

En 1955, el *Institute of International Education*, a través de la Embajada de los Estados Unidos en México, becó a la bailarina de 31 años para realizar estudios, durante un año, en *The School of American Ballet* en Nueva York, cuyo director era George Balanchine.

El subsidio cubría la colegiatura y el pasaje, pero no la estancia. Relata la profesora que en esa ocasión su esposo, Clive Smith, la acompañó y estuvo con ella durante seis meses, antes de regresar a México para reincorporarse a su trabajo en la embajada de Canadá. Durante ese periodo la pareja rentó un departamento.

Otras personas llegaban en condiciones menos favorables: “muchos bailarines, para poder pagar las clases, trabajan de meseros, a veces sin pago, nada más por las propinas ¡y allá las clases son carísimas!”, exclama la coreógrafa.

“Llegaba gente de todas partes del mundo ¡Había muchas muy buenas bailarinas, muchos grupos, muchas escuelas! Fue una experiencia máxima para mí porque, entre tantas bailarinas, les gusté a los maestros”, relata.

“Por cierto, que cuando yo llegué allá, la escuela era pequeña, estaba en la calle de Madison. Los estudios eran cuartos chicos, era una casa chica. Pero a mitad de mi beca nos pasamos a Broadway, que es donde está ahora la escuela, con unos salones mucho mejores”, dijo la también promotora en *Charlas de danza* (1985).

En *The School of American Ballet*, Socorro tuvo maestros como Anatole Oboukhoff, Felia Doubrovskaya, Muriel Stuart, Pierre Vladimiroff y al mismo Balanchine, destacadas figuras de los ballets rusos.

“Pero de quien más me acuerdo es de Oboukhoff porque era tan exigente que se te ponía enfrente y te tronaba los dedos en la cara, como diciendo ‘¡más, más dé más!’ y si no lo hacías te hacía un gesto y se iba, eso le pasó a varias compañeras. Pero yo estaba encantada de que me estuviera exigiendo, porque yo siempre he respetado a los maestros y he hecho lo mejor que he podido, aunque realmente no recuerdo que me hayan hecho correcciones como ahora nosotras, las maestras, las hacemos”, expone la coreógrafa.

En *Oxford Index*, disponible en *Internet*, se asienta que Anatole Oboukhoff se graduó de la Escuela Imperial de Teatro de San Petersburgo en 1913 y bailó en las mejores

compañías de su época: el Teatro Mariinsky, el Ballet Markova-Dolin y el *Original Ballet Russe de Basil*. Se dedicó a enseñar en la *School of American Ballet* a partir de 1941 y hasta su muerte en 1962. En 1944 puso en escena para el *Ballet Theatre* el *pas de deux* del ballet *Don Quijote*, con coreografía original de Marius Petipa. Esa fue la primera vez que dicha obra entró en el repertorio de una compañía occidental.

La enseñanza que le tocó a Socorro era distinta a la actual “yo creo que el maestro no explicaba perfectamente bien. Creo que había alumnos que lo captaban rápido y entonces el profesor ya creía que todos lo captaban así, aún sin explicaciones”. La profesora se refiere a que el docente marcaba el ejercicio y hablaba de la secuencia en sí misma, del movimiento a realizar, más que del cómo, es decir, qué parte del cuerpo y cómo debía activarse para conseguir los resultados y calidades deseadas. “Todas esas cosas que ahora conocemos y sabemos, yo no las recuerdo de ningún maestro”, añade.

No obstante, continúa “yo ya iba con conocimientos, así que no era nuevo para mí. Llegando a la escuela en Nueva York inmediatamente me pusieron en el grupo más avanzado y después tenía la opción de tomar las clases profesionales”.

Cuando el señor Smith iba a regresar a México, una de sus amigas en Estados Unidos le propuso que su esposa podía trabajar como *babysitter* (niñera) para obtener ayuda económica. “Anduvimos buscando en varias casas. ¡Ay, pero a veces los niños se portaban horrendo! Llegaba yo a las casas y los niños le echaban a uno los juguetes y lloraban”, exclama la maestra mientras se acomoda en su silla.

Ella y su esposo decidieron que en ninguno de esos hogares podía trabajar. Entonces, un matrimonio, amigos de Clive, quienes vivían en la Quinta Avenida, ofrecieron albergar a Socorro. “Yo ayudaba un poquito en la casa, pero más bien me trataron como si fuera yo su hija. Nuestra relación amistosa con ellos continuó, después nos encontramos en Londres cuando estuve becada allá”.

El invierno neoyorquino era para la joven mexicana todo un espectáculo “el paisaje era blanco, precioso, pero a veces los camiones no corrían, pues estaba todo congelado. El trayecto de la Quinta Avenida hacia Broadway, donde estaba la escuela, no era largo, pero con los camiones suspendidos no se podía ir a ninguna parte. A pesar de que la nieve es bonita a mí me pesaba no poder ir a clase”.

El ritmo de trabajo en la escuela era muy exigente: “tomábamos de dos a tres clases diarias: la de ballet, la de puntas y la de danzas de carácter, que era una técnica, no precisamente danzas hechas, sino más bien una técnica de pasos y movimientos. Usábamos zapatos con taconcito”, recuerda la pedagoga.

En México, dice, había estudiado folclor mexicano y danza española, “se trataba de aprender a tocar las castañuelas y los crócalos y también habíamos bailado mazurcas en los ballets. Entonces ya iba con cierta preparación, allá iba a aprender el folclor ruso, el húngaro”.

Fue tanta la exigencia que la estudiante se imponía a sí misma que un día al llegar a su clase de ballet el cuerpo no le respondió más. “Comencé con un *grand plié* y que se me van las piernas como trapos, haz de cuenta, por *over work* o exceso de trabajo”. La becaria acudió con el médico quien le dijo que sus músculos estaban muy trabajados y que tendría que descansar de tres a cuatro semanas.

Después de recuperarse, la maestra continuó con sus estudios y en julio de 1956 la *School of American Ballet* le otorgó un certificado donde constaba que, del 6 de septiembre de 1955 al 30 de junio de 1956, había tomado el curso completo de ocho o nueve clases a la semana en ballet y materias correlacionadas, primero en la sección de avanzados y luego en la profesional. Asimismo, se menciona que “la señorita Bastida ha trabajado dura y fielmente y ha adquirido un excelente progreso. Sentimos que puede ser altamente recomendada tanto como calificada bailarina profesional como profesora competente”. El documento puede consultarse en *Socorro Bastida y la Danza* (1994).



Socorro Bastida, 1956.

### **“Regresa a su ciudad natal para bailar y enseñar”**

En julio de 1956, cuando Socorro concluyó sus estudios en Nueva York, *Dance Magazine* escribió que la bailarina regresaría a su ciudad natal para bailar y enseñar, después de un año de formación en Estados Unidos.

Por su parte, el periódico estadounidense *The News*, del 8 de julio de 1956, mencionaba que la maestra Bastida era la primera bailarina de ballet clásico mexicana en recibir una beca de estudios en Norteamérica con el renombrado coreógrafo del *New York City Ballet*, George Balanchine. Explicaba que regresaría a México para enriquecer la reputación del coreógrafo con excepcionales presentaciones de ballet. La ejecutante reveló para el diario que había sido el año de trabajo más duro que hasta entonces había realizado, pero también el más gratificante.

En México, el hecho tampoco pasó desapercibido y *El Universal* escribió, el 15 enero de 1956, que Socorro Bastida “Triunfa en Nueva York”.

Ya en el país, la actividad de la artista continuó con Ballet Concierto que, ahora en manos de Felipe Segura como director artístico y de Sergio Unger como coreógrafo, lograba presentarse en su primera temporada formal en Bellas Artes en 1957 con un total de ocho funciones.

En un artículo titulado “Hoy se abre la temporada de ballet clásico del INBA” se mencionaba que se trataba de la primera temporada formal de dicho género en seis años. El articulista decía que, entre los ocho bailarines prominentes de Ballet Concierto de México, por lo menos cinco habían regresado del extranjero. Entre ellos cuenta a la maestra Bastida, al co-director Felipe Segura, a Laura Urdapilleta, Armida Herrera y a Salvador Juárez, quien era el autor de dos estrenos: *Tragedia en Calabria* y *Los dos amores*, además del coreógrafo Guillermo Keys. Socorro tomó parte en esta última obra junto a Juárez y Urdapilleta.

### **“¿Quieres ir a Montreal a bailar?”**

Corría el año de 1958 cuando Socorro incursionó en un nuevo género. “Amalia me habló por teléfono a la casa y me dijo: ‘¿Quieres ir a Montreal a bailar? Porque tenemos que preparar un programa en una semana’. Se trataba de un festival de ballets folclóricos que se hace allá cada año y como un grupo les falló hablaron a México para ver si aquí había uno. Entonces a mí me encantó la idea porque mi esposo estaba en Canadá. En una semana se montó todo y el

espectáculo gustó mucho en el festival. La compañía no era lo que es ahora, llevábamos solo unas cuantas danzas, pero así fue como empezó el Ballet Folklórico de Amalia Hernández”, narra la educadora.

La gira, a la que la maestra alude, se llevó a cabo por iniciativa de la Dirección General de Turismo de la Secretaría de Gobernación, la cual invitó al Ballet de México – dirigido por Hernández– a participar en el Festival Anual de Grupos de Baile Folklórico en Montreal, donde se presentaron en la Comedia Canadiense.

El hecho no pasó desapercibido por la prensa mexicana que documentó: “El Ballet de México, el Conjunto Tierra Blanca y el Mariachi de Miguel Díaz forman la embajada folclórica mexicana más importante que haya visitado el Canadá en viaje de promoción turística”. (“Actuará en Canadá el Ballet de México”, sin más datos.)

Con el nombre de Ballet Moderno de México, el grupo partió a Montreal donde, según la maestra Bastida, tuvieron mucho éxito.

El martes 28 de agosto de 1958, Sydney Johnson escribió para *The Montreal Star* un artículo titulado “*Mexico’s Very Modern Folk Dance Ballet*” donde reseña que si bien, el grupo recibió ovaciones de pie por parte de la audiencia, la función quedaba mejor en el rubro de un cabaret de alta clase que en el de un festival.

El periodista cuestiona el enfoque que la compañía mexicana tenía de la danza folclórica, pues para él, aunque los números presentados tuvieran una vaga relación con sus raíces culturales, asevera, nunca podrían calificarse de culturales o etnológicos.

Menciona que la única parte que justificaba el título de *ballet* eran los *Poemas indios* del grupo azteca, en su opinión, la parte más interesante, pues mostraba una coreografía original. El resto de las danzas, señala en el artículo, son solos, duetos y pequeños grupos que bailan al son de un animado grupo de cuerdas, muy parecidas entre sí.

No obstante, concluye, el grupo ostenta el nombre de moderno y, probablemente, la intención haya sido presentar las distintas fases de la evolución de la danza en México de una manera moderna.

La crítica positiva se la llevó la iluminación, el vestuario y la delicadeza de las chicas que lo portaban. Johnson advierte a la audiencia que no espere un folclor definido pues lo que encontrará será un espectáculo colorido, entretenido y simpático. La misma opinión tiene Jean Béraud de *La presse* de Montreal. (Jean Béraud, “*Troupe mexicaine de danseurs, chanteurs et guitaristes plaisants*”, en *La presse*, Montreal, martes 26 de agosto de 1958.)

A partir de la gira a Canadá, el éxito de Ballet de México creció hasta volverse apabullante.

## **Amalia Hernández y el Ballet Folklórico de México**

Amalia Hernández (1917-2000). Bailarina, coreógrafa y maestra mexicana, estudió en la Escuela Nacional de Danza de donde salió por conflictos con la entonces directora, Nellie Campobello.

Estudió ballet con Hipólito Zybín, Estrella Morales y Nelsy Dambre, danza mexicana con Luis Felipe Obregón y Amado López, y danza española con Encarnación López “La Argentinita”.

Hernández se incorporó a la corriente de danza moderna y tuvo como maestra a Waldeen. Asimismo, participó en el Ballet Nacional de Guillermina Bravo y en la ADM, para después incorporarse al Ballet Waldeen. En 1952 impulsó la creación del Ballet Moderno de México, cuya dirección recayó en manos de la maestra estadounidense. Un año después, cuando Waldeen dejó la compañía, la naciente coreógrafa tomó la dirección, dándole un rumbo nuevo, pues incluyó en el repertorio obras de danza folclórica.

Paralelo al trabajo del Ballet Moderno, Hernández creó el Ballet de México, con el que participaba en televisión. En 1955 recibió el Premio de la Ciudad de México como mejor compañía de danza folclórica.

En 1957 el magnate de la televisión, Emilio Azcárraga Vidaurreta, decidió hacer una enorme inversión en la creación de un estudio en Televisión para presentar programas de danza en vivo, además pretendía construir una gran escuela para formar ahí mismo a los ejecutantes que participarían en las emisiones, “porque eso de contratar bailarines para los programas de televisión le costaba mucho dinero”, apuntó el maestro Felipe Segura en el libro del mismo nombre.

Para su proyecto, Azcárraga contrató a Amalia como directora, quien trabajaba con el Ballet de México en la preparación de un programa llamado *México a través de los siglos*. Esta obra estaría conformada por una parte de danza prehispánica, una de danzas en el periodo colonial y otra se enfocaría en la danza folclórica y moderna. No se escatimaría en gastos, se pretendía una producción espectacular y un vestuario fastuoso.

En este proyecto ya participaba Socorro, quien como bailarina clásica, fue pionera en integrarse a un grupo de danza folclórica. “¡Cómo no vas a conocer las danzas de tu país! Siempre he sido muy abierta, no como otros clásicos que son muy cerrados. La danza no solo son las puntas y los tutús. Aunque siempre lo he dicho, el clásico es la base, le da a uno otro porte, otra presencia en escena que a quien no lo ha estudiado”, señala la maestra.

Continúa Segura “quiero mencionar que lo que no le gustó al señor Azcárraga fue un espectáculo que trazaba la historia de México [...] no solo no le gustó, sino que se enfureció y la corrió de Televisión. Amalia, ofendida y humillada, pero muy lista, se fue con todo y vestuario”.

A pesar de todo, la coreógrafa siguió trabajando. En 1958 le ofrecieron hacer las danzas de la película *México lindo y querido*. Comenzó, entonces, a trabajar junto con Felipe Segura, quien incorporó a Ballet de México a los bailarines de Ballet Concierto. Con ello, Segura les abrió –a su gente y a él mismo– fuentes de trabajo y les garantizaba ingresos económicos que, además, les permitían continuar con su actividad en el ballet clásico. A su vez, fortalecía a la compañía folclórica al incluir a bailarines profesionales de danza clásica.

Ese mismo año fue cuando la Dirección General de Turismo de la Secretaría de Gobernación invitó a Ballet de México a participar en el Festival de Montreal. El espectáculo que llevaban tenía como base *México a través de los siglos*.

En 1959, Hernández y Segura unieron esfuerzos por segunda vez y presentaron al Ballet de México, esta vez codirigido por ambos, en la revista *Fiesta Musical*, en el Nuevo Teatro Ideal y en los Domingos Populares de la Cultura del Auditorio Nacional.

Al terminar esta temporada y por iniciativa del licenciado Álvarez Acosta, exdirector del INBA y a la sazón director del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC), el Ballet de México viajó a Chicago para representar al país en el Festival de las Américas, que se realizaría con motivo de los Juegos Deportivos Panamericanos.

Cuenta Segura en el libro de Escudero (1995) “cuando en 1959 comencé a ensayar esta serie de numeritos era un aburrimiento [...] Se me ocurrió reunir los números. Junté todos los numeritos veracruzanos y le dije a Amalia: ‘tú pones un número con mucha gente para cerrar con un balletote’. A ella le gustó la idea. No dejaba que se salieran del foro [...] De aquí surgió el espectáculo del Ballet Folklórico”.

Segura también disciplinó a la compañía y, con la ayuda de Artemisa Barrios en los montajes, le dio unidad al espectáculo para convertirlo en un ballet, dejando de ser números de danzas aisladas. Este concepto es el que se mantiene hasta hoy en día en el Ballet Folklórico de México.

Asimismo, fue Felipe quien, después del éxito obtenido en Chicago, rebautizó a la compañía: “Después de la cuarta función ya aparecíamos en los encabezados de los periódicos, fue cuando le cambié el nombre a la compañía, le puse Ballet Folklórico de México porque se llamaba Ballet México. Quería aclarar el género de danza que hacíamos”, relató el también director en el mencionado libro.

Más adelante se les extendió una invitación para presentarse en Los Ángeles y en San Francisco.

## **El coloso de mármol**

En todas estas experiencias Socorro estuvo presente y bailó la gran mayoría del repertorio folclórico, por ejemplo: *Los hijos del sol*, *Sonatas españolas del siglo de oro*, *Sones antiguos de Michoacán*, *El cupidito* y *Fiesta veracruzana*.

La maestra recuerda que al regresar de Estados Unidos, Celestino Gorostiza, entonces director del INBA, le propuso a Amalia presentarse en Bellas Artes los domingos a las nueve de la mañana: “Que si dos cincuenta de dólar pagaban por ver la cortina de cristal de Tiffany, pues dos cincuenta más y verían un espectáculo hecho y derecho”, narró en *Charlas de danza* (1986). La profesora también explica que al principio la sala estaba casi vacía pero con el tiempo –señala– la exhibición se convirtió en un éxito.

Y desde que la compañía entró al coloso de mármol se ha mantenido programada hasta hoy en día. Este privilegio, revela el reportaje *Amalia Hernández, entre la tradición y el espectáculo* en *Proceso* del 6 de enero de 2018, no lo tiene ninguna otra compañía de danza en el país. “Sí, sí hay un convenio que se renueva periódicamente, pero como yo digo, ya es parte de Bellas Artes, de hecho lleva el logotipo de Bellas Artes, de la Secretaría de Cultura y es una asociación civil”, confesó José Luis Martínez Hernández, hijo de Amalia.

El también embajador declaró que la trascendencia del Ballet Folklórico de México se debe a que su madre “encontró la fórmula para llevar el folclor al escenario mostrando un respeto e interpretando con las técnicas del escenario teatral”. Viviana Basanta, también hija de Hernández, añadió: “creo que Amalia, como artista dinámica, creó un espectáculo muy contemporáneo que parece hecho para hoy”.

El repertorio del ballet se ha mantenido a través del tiempo, pues las funciones están dirigidas, en primera instancia, a un público turista o a la participación en festivales internacionales. De aquí se desprende otro tema: el de la autenticidad del folclor mexicano, es decir, cómo se representa a México en el extranjero.

Las críticas a este respecto se han dejado sentir desde los inicios de la compañía, la cual inauguró la vertiente de la danza folclórica espectacular.

El 8 de mayo de 1960 Miguel Adam escribió para *Novedades* “¿Ballet Folklórico... o Mexican Can-Can”, donde menciona que, el entonces denominado Ballet Folklórico de Bellas

Artes, presentaba un show adulterado por el mercantilismo más que una función representativa de la cultura popular. Expone que existen otros grupos de danza folclórica, como el de Marcelo Torreblanca, que defienden la autenticidad de la danza tradicional y, por tanto, sus montajes no poseen la espectacularidad que los de Amalia.

La misma Hernández comentó para *Excélsior* del 24 de diciembre de 1961: “desgraciadamente, al trasladar al teatro una expresión popular, se sacrifica parte de su autenticidad para convertirla en espectáculo. Nuestra misión consiste en conservar –pese a cualquier transformación– el verdadero espíritu de México”.

### **La imagen de México ante el mundo**

Pronto, el INBA notó el éxito en taquilla y el reconocimiento internacional que la compañía había logrado y le extendió su apoyo. En adelante, el ballet sería usado como representante legítimo del Estado para darle a México una imagen ante el mundo. El mismo Adolfo López Mateos decretó la formación de la compañía de danza folclórica como si fuera un esfuerzo del gobierno y no reconoció el trabajo independiente anterior.

En 1960, el Ballet Folklórico de México cambió su nombre por el de Ballet Folklórico de Bellas Artes (BFBA), y en 1961 fue invitado al Festival del Teatro de las Naciones de París. En la prensa mexicana se decía que la gira de la compañía abarcaría 27 países de Europa, Asia y África y que tendría una duración de seis meses.

Cuenta Socorro que, cuando se presentaron en el Teatro Sarah Bernhardt de París, se hicieron acreedores del Primer Premio como mejor grupo folclórico. “Una anécdota que recuerdo de esa función es que estaba bailando el solo de ‘Las Sonajas de Michoacán’ y en medio de la actuación, cuando estaba haciendo unos giros en *attitude*, el público me aplaudió horrores, les gustó muchísimo. Y esa es una bonita experiencia, la recuerdo muy bien”, comenta la maestra.

La actividad del Ballet Folklórico de Bellas Artes continuaba: recibió propuestas para participar en películas nacionales y extranjeras, y se presentó en diversos foros tanto del país como del extranjero.

Debido a los viajes, el Ballet Folklórico estaba ausente del país durante largos periodos, por tanto, se hizo necesaria la creación de una segunda compañía que se dedicara a las giras, así la primera podría atender los compromisos nacionales. Socorro fue miembro fundadora y organizadora del segundo grupo, cuya dirección recayó en manos de Norma

López, hija de Amalia. Para concluir el año de 1961, la compañía anunció la apertura de su escuela.

Para 1962, el ballet rompió relaciones con Gorostiza y recuperó su nombre anterior: Ballet Folklórico de México. Para ese año Socorro, junto con Artemisa Barrios y Ramón Benavides, figuraba ya como asistente de dirección. Además, a partir de 1960, la profesora se encargaba del entrenamiento en danza clásica de la compañía.

## **Ballet de Cámara**

El interés que Ballet Concierto le regresó a la danza clásica fomentó el surgimiento de otras compañías. En 1959 un grupo de bailarines –quienes cursaban el Sistema Inglés impartido por Ana del Castillo– interesados en un repertorio de corte neoclásico formaron el Ballet de Cámara. Se trababa de Carlos López Magallón, Clara Carranco, Madó Noetzel y Margarita Contreras, quienes le propusieron a Nellie Happee formar un grupo. Ésta convocó a Farnesio de Bernal, como coreógrafo, y a Tulio de la Rosa, como *regisseur*.

“Con Ballet de Cámara empezamos en 1958. No teníamos apoyo, era una cooperativa”, comenta la maestra Happee. Cada miembro aportaba una cuota para pagar las producciones y a los maestros invitados. “Entonces dábamos clase Sonia Castañeda, una excelente maestra, Tulio de la Rosa y yo, que era a los que nos pagaban”, añade.

El grupo emergente tuvo sus orígenes en el Taller de Danza del IMSS, creado en 1957 por Helena Jordán, entonces Coordinadora de Danza del Departamento de Prestaciones Sociales y Divulgación del Seguro Social. A la par de Jordan trabajaban Sonia Castañeda, de la Rosa, Bernal y Happee. El Taller tuvo actividad durante 1958, pero desapareció a mediados de 1959 dando paso al nacimiento de Ballet de Cámara.

La nueva agrupación también enfrentó problemas económicos, los cuales logró solventar, en gran medida, gracias a la participación que tenían en el programa de televisión *Musical Ossart*, donde Tulio de la Rosa presentaba obras cada semana. Además, la fuerte convicción que los bailarines tenían en su proyecto artístico le dio cohesión al grupo.

“En esa época, uno para poder bailar tenía que trabajar en otra cosa. Yo daba clases a niñas desde cinco o seis años, de cuatro a ocho y media de la noche. Entonces trabajaba yo mucho con Chepina, que nos prestaba el salón 3 de la Academia. Hicimos una guía metodológica. Las juntas se hacían en casa de Lin Durán. Yo daba el Sistema *Royal Ballet* como complemento de la educación”, expone Happee.

Las primeras funciones de Ballet de Cámara fueron en el Auditorio de la Unidad de Santa Fe del IMSS. Después se presentaron en el Auditorio Nacional y en el Teatro del Bosque. El repertorio que tenían era *Pas de Quatre*, *Variaciones*, *Alboradas del gracioso*, suite de *Bodas de Aurora*, suite de *Las Sílides*, *pas de deux* de *El cascanueces*, *Un cuento*, *Pas de trois*, *Quinteto* y *Huapango*.

Como directores generales figuraban Nellie Happee y Tulio de la Rosa, como asesor musical, Francisco Escobedo, y entre los bailarines estaban Sonia Castañeda, Nellie Happee, Socorro Bastida, Carolina del Valle, Tulio de la Rosa, Tomás Seixas y Farnesio de Bernal, además de los bailarines fundadores.

Después de estas funciones, Ballet de Cámara declaró que el grupo estaba interesado en hacer danza clásica moderna pero que todavía no había un repertorio adecuado. Sus integrantes creían que adentrarse en los caminos que la danza moderna abría no era traicionar a la danza clásica, sino enriquecerla, por lo tanto debían superar al género clásico a través de dominarlo.

“Se puede tener voluntad pero hacer repertorio es muy difícil. Los bailarines actuales quieren bailar de príncipes y princesas y yo quiero ver hombres y mujeres en escena. Las dinámicas que les pido son distintas. Me encanta trabajar con varones porque son aguantadores”, confiesa la creadora de *Carmina Burana*.

“Para mí fue bueno hacer clásico y moderno. Cuando ensayaba *Redes* de Revueltas mi mamá me preguntaba ‘¿estás segura que quieres dejar el clásico por esto?’ Yo le decía que no lo iba dejar pero que era un movimiento que quería aprender.

”Covarrubias fue un amor de persona, fue el quien trajo a Xavier Francis. Yo no estuve en la primera temporada en Bellas Artes, pero en la segunda sí. A otra que también quise mucho fue a Anna Sokolow.

”Había una obra que se llamaba *El muñeco y los hombrecillos* que hacíamos en el Teatro Insurgentes. Yo ya estaba harta de hacer princesitas, entonces me tocó salir – ¡imagínese usted!– con un *strapless* blanco. Pasaba yo por encima de unos hombres y en una cargada ¡se me cae la falda! Como ese vestuario lo hacíamos nosotros supongo que no lo habré cosido bien. ‘Se queda’, dice Xavier Francis”, revela la maestra Happee entre risas.

En 1960 algunos de los bailarines fundadores del grupo se integraron al Ballet Nacional de Cuba y se fueron del país. Happee trató de consolidar al conjunto, para lo cual invitó a nuevos elementos, entre ellos, a Ana del Castillo, quien había estudiado en el Sistema de la Real Academia de Danza de Canadá, y a Gloria Contreras, que en ese momento vivía en Nueva York y trabajaba con Balanchine. Con esta última, llegó a México como bailarín

invitado Lawrence de Rhodes. Como maestra huésped se convocó a Allegra Kent, del *New York City Ballet*.

Ese año el grupo tuvo una actividad intensa, se presentaron en los Domingos Populares de la Cultura en el Auditorio Nacional, en el Teatro del Bosque, en el Auditorio de la Academia de Ballet de Coyoacán y en el Auditorium Universitario de Celaya.

Ballet de Cámara le dio a la danza nacional un toque de frescura, ya que incluyó en su repertorio, además de las obras del ballet clásico tradicional, obras de temática moderna interpretadas con la técnica del ballet clásico. Se trataba de una compañía de corte neoclásico, a su vez, antecedente del Taller Coreográfico de la UNAM, fundado por Gloria Contreras.

En 1960, después de un arduo trabajo, Nellie Happee y Tulio de la Rosa declararon para *The News* y *Excélsior* que en su corta existencia, Ballet de Cámara había logrado formar un repertorio de catorce ballets, los cuales serían representados en su totalidad durante la temporada en el Teatro del Bosque. “Guille [Guillermina Bravo] me decía ‘¡Ay Nellie, pero eso es un híbrido!’”.

Las obras clásicas eran suite de *Las Sílides*, suite de *Giselle*, *pas de deux* de *Don Quijote*, *pas de deux* de *Las bodas de Aurora*, *pas de deux* de *El cisne negro*, *Grand pas de Quatre* y *El cascanueces*. El acento de la temporada estaría, no obstante, sobre las obras de creación reciente: *Sonata*, con coreografía de Myriam Plumer; *La Valse*, de Raquel Gutiérrez; *Variaciones*, de Nellie Happee; y los ballets de Gloria Contreras *Huapango*, *Vitalitas*, *Parábola* y *Dueto*.

“Lo bonito de esa época era el trabajo conjunto, era un México más chico. El contacto que teníamos con gente como Sokolow, Francis, Covarrubias, Santos Balmori y otros nos enriquecía mucho”, comparte la maestra Nellie.

“La bronca que tengo ahora con los jóvenes es que les digo que no hay que dedicarse solo a la danza, hay que leer, ir a los museos, o sea hay que cultivarse. Porque lo que expresa el artista es lo que él mismo es en esencia. Yo aprendí eso de Nijinska, quien nos decía que había que estudiar”, afirma la coreógrafa.

## “Bailar de puntas por las mañanas y zapatear por las tardes”

Al finalizar la década de los cincuenta la maestra Bastida tenía una intensa actividad dentro de la danza pues, además de sus ocupaciones con el Ballet Folklórico, en 1959 se integró al naciente Ballet de Cámara. “Fue una experiencia única bailar de puntas por las mañanas y zapatear por las tardes. Y después de los ensayos todavía me iba a dar mis clases en la Academia de la Danza Mexicana. ¡No sé cómo le hacía!”, comenta riendo.

Para ese momento, el apoyo oficial seguía destinado a una sola compañía, el Ballet de Bellas Artes. Sin embargo, las autoridades del INBA ya habían notado que el público favorecía a los géneros clásico y folclórico. La danza moderna, que desde los años cuarenta había sido soportada por el Estado, estaba por ser desbancada.

Los bailarines de los grupos de danza independientes, con la finalidad de lograr un salario, además de bailar, hacían cine, televisión y daban clases. Socorro, por ejemplo, participó en la película *Baile de graduación* (1961) que se filmó en el Castillo de Chapultepec, bajo la dirección de Carlos Toussanit. En el reparto se encontraban, asimismo, David Lichine, Sergio Unger y Farnesio de Bernal. La ficha completa puede consultarse en la página de *internet* del Instituto Mexicano de Cinematografía.

La profesora comenta que antes de la formación del Ballet de Cámara, el género clásico estaba representado solo por Ballet Concierto, pero que fue el Ballet Folklórico de Amalia Hernández el que le vino a representar una mayor estabilidad económica, además de las clases que impartía.

Servir a dos compañías conllevaba sus retos. Comenta la maestra Happee con voz cálida: “una vez Bellas Artes nos consiguió una función. Nos citaron a las seis de la mañana y ahí estábamos todos muy tempranito, pero el camión no llegaba. Fui a ver qué pasaba, por fin llegó y en el camino que se nos poncha una llanta. Cuando llegamos [a Celaya] el foro estaba sin luz. Ahí tengo una foto de Sonia [Castañeda] maquillándose con una vela. Entonces nos dijeron que teníamos que dar la función al otro día, Tulio no quería, pero al final aceptó porque necesitábamos la entrada.

”Cocuyo [Socorro], que entonces también bailaba con el Folklórico, tuvo que regresar a la Ciudad de México para dar la función con el Folklórico y luego viajar otra vez para dar la función con nosotros. Creo que entonces hacía *El pájaro azul*, con Marcos Paredes. En esa época para dedicarte a la danza realmente tenías que tener vocación. Entonces no existían apoyos ni becas”, concluye la coreógrafa.

En *Tabloide*, por ejemplo, se hacía alusión a los retos que una bailarina afrontaba: “[...] una disciplina rigurosa, muchos ejercicios, múltiples privaciones, horas y horas de entrenamiento”. Y continúa “pero ella nació para bailar ¡y le encanta calzar las zapatillas! [Es] Socorro Bastida del Ballet de Cámara”, recita el texto que acompaña una fotografía de cuerpo entero de la danzarina en ropa de clase.

La prensa del momento, tal es el caso de *Excelsior*, *El Universal*, *Novedades* y *The News*, consideraba a la maestra Bastida como una figura de la danza nacional “conocida y admirada fuera de las fronteras de México”. (*Novedades*, 15 de agosto de 1960.)



Socorro Bastida y Marcos Paredes con Ballet de Cámara, en *Variaciones*, coreografía de Nellie Happee y música de Brahms. Ca. 1962.

## “Comeremos pan y cebolla, pero todos juntos”

“Un día me mandó llamar Ana Mérida. Entonces las oficinas estaban hasta arriba, donde ahora están las de folclor, me dijo que necesitaba hombres para una temporada. Yo les comenté a los muchachos de Ballet de Cámara. Entonces me dijeron: ‘¿qué no nos acabas de dar un *speech*? Comeremos pan y cebolla, pero todos juntos’. Cuando subí a las oficinas, Ana estaba hablando por teléfono y me acuerdo que me preguntó con la mano que cuántos. Y con las manos también le dije que ninguno. Se quedó perpleja. De eso me acuerdo muy bien”, relata Nellie Happee.

A raíz del éxito que Ballet de Cámara tuvo en 1959, Mérida quiso integrarlo al Ballet de Bellas Artes en la temporada de danza moderna de 1960, pero los neoclásicos, por su convicción de autonomía, no aceptaron. Al año siguiente, consintieron incorporarse a la temporada pero como grupo independiente y con salario. Entonces contaban ya con el apoyo de la prensa y del público.

El festival de danza moderna dio inicio en noviembre de 1961 en el Teatro de Bellas Artes. La compañía oficial tuvo como huésped a Ballet de Cámara y como bailarín y coreógrafo invitado a José Limón, con el Ballet de Bellas Artes también participaba Anna Sokolow como coreógrafa. Reseñan Luis Bruno Ruiz, Hans Sachs y Víctor Reyes que, paradójicamente, la compañía de danza neoclásica fue la que, en un festival de danza moderna, se llevó las palmas por unanimidad.

A principios de la década de los sesenta la situación de la danza moderna era cuestionable. Amalia Hernández, Guillermo Keys y Elena Noriega, bailarines ya consumados, opinaban que el género en cuestión se había estancado. Waldeen, por su parte, reveló para Héctor Anaya de *Excelsior* (31 de diciembre de 1960) que consideraba que sí había crisis por la imposición de formas estéticas y conflictos personales aunque, afirma, la danza moderna no es un arte joven. Consideraba que el INBA debería apoyar a los grupos independientes y deshacerse del Ballet de Bellas Artes.

En 1962 el Instituto se propuso presentarle al público un panorama amplio de la danza mexicana. Por tal motivo, organizó el Primer Festival de Danza Mexicana que tuvo como sede el Teatro del Bosque. Participaron el Ballet de Bellas Artes, dirigido por Ana Mérida; el Ballet Nacional de México, a cargo de Guillermina Bravo; El Ballet Popular, bajo la dirección de Guillermo Arriaga; y el Ballet de Cámara de Nellie Happee y Tulio de la Rosa.

Ballet de Cámara consiguió, otra vez, el apoyo del público y de la prensa. Incluso Lawrence Rhodes, ahora primer bailarín del *Joffrey Ballet*, reveló para *The News* (en

“Classical Ballet Troupes to Appear Next Week At Teatro del Bosque”, 24 de mayo de 1962) que el conjunto era uno de los grupos de danza clásica más talentosos y emprendedores del continente americano. Él mismo estaba de regreso en México para tomar parte con ellos en el festival.

La agrupación también participó en la Temporada de Ópera de Bellas Artes, ese mismo año. Socorro recibió muy buenas críticas por parte de la prensa “[...] el cuerpo de baile, encabezado por la bellísima Socorro Bastida, fue eminente; variado, rico y magnífico [...]”, y “[...] no nos queda sino mencionar que estuvo magnífico, brillante, el ballet, en el que participó la bellísima Socorro Bastida; hizo el tercer acto, el mejor de la presentación y se ganó muy ruidosos aplausos”. (Revista *Siempre!*, 6 de junio de 1962.)

“El maestro Montiel, quien nos pedía ayuda con las óperas, una vez me dijo que ya no lo íbamos a hacer nosotros porque lo iba a hacer Ballet Concierto. Me quedé muy triste por haber perdido esa entrada, además, estaba yo tan distraída que ese día me estacioné mal y me multaron”, recuerda Nellie Happee.

### **Jazz-Ballet: Orfeo en los Tambores**

El último éxito de Ballet de Cámara, antes de desaparecer, fue en 1963, cuando la compañía trabajó con el Quinteto de Jazz de Tino Contreras. En aquel momento revolucionaron el panorama de la danza nacional al presentar una mezcla de ballet al son de los ritmos del jazz.

Después de una función privada, Celestino Gorostiza los programó en Bellas Artes los días 12, 19 y 26 de agosto y el 2 de septiembre de dicho año.

Los periódicos capitalinos escribieron rúbricas como: “Lo que se Creía Imposible: Función de Jazz con Ballet” en *Últimas Noticias* del 12 de agosto de 1963 o “Combinación: jazz con baile clásico” e incluso en *The News*, del 25 de julio de 1963, se leía “El ballet clásico y el jazz clásico se encontrarán en Bellas Artes en agosto”.

Para muchos era inesperado que un grupo de jazz se aceptara en el coloso de mármol, pues ese tipo de música no era considerada, en ese tiempo, como de la alta cultura. El conjunto de Tino Contreras se convirtió en el primero en su género en entrar al Palacio. Y una vez que el Jazz-Ballet de Cámara se presentó causó un éxito rotundo.

“Un público heterogéneo abarrotó Bellas Artes y se rompió las manos aplaudiendo”, se leía en *Esto* del 14 de agosto. Hacía tiempo ya que un espectáculo en el máximo recinto de

la cultura mexicana causaba tal revuelo entre la audiencia que, según el mencionado periódico “se dio bofetones para entrar”.

Hans Sachs escribió en “Breve ciclo universitario” que ésta era la primera vez en el mundo en que se llevaba a cabo una fructífera combinación de ballet con música jazz donde ambos géneros aparecían en escena juntos.

Agustín Salomón, de *Últimas Noticias*, asentó en “Nuevo Ritmo Causa Tumultos en B. Artes. Ballet-Jazz, Sublimación del Arte Moderno” que el programa había estado conformado por siete números en la primera parte, tres en los cuales el Quinteto tocó solo y cuatro donde hubo danza. Las obras de Tulio de la Rosa fueron *Mood*, con música de Tino Contreras; *Mack-ie (Mack the Knife)*, con música de Kurt Weill; y *El Hombre del brazo de oro*, con música de Leonard Bernstein; y de Nellie Happee *Imaginación*, con música de Tino Contreras.

La segunda parte del programa estuvo compuesta por el ballet de treinta minutos titulado *Orfeo en los Tambores*, con música de Tino Contreras y coreografía del maestro de la Rosa, el cual, dividido en siete escenas, abarcó diversos estilos del jazz. Según Sachs de *El Universal*, el experimento había dado magníficos resultados. Como innovación, el grupo de músicos estaba dispuesto en el escenario de tal forma que cada miembro quedaba integrado al todo cuando los bailarines emergían, además tenían comunicación directa con la gente.

Una foto de la maestra Bastida ilustró *Esto y El Universal* en agosto de 1963. Tres chicos la sostienen con los brazos extendidos hacia arriba. Ella está sentada como en una silla, con las piernas dobladas y los pies cruzados, las manos atrás de la nuca y una amplia sonrisa.

“Hubo muchísima gente en Bellas Artes, hasta en los pasillos del teatro y nos contaron que otro tanto que se quedó afuera. Nos aplaudían y nos aplaudían, tuvimos que salir a dar las gracias varias veces”, comenta la docente.

## **La institucionalización de los independientes**

Los éxitos de taquilla que al iniciar la década de los sesenta habían logrado los grupos independientes de danza clásica, Ballet Concierto y Ballet de Cámara, hicieron que las autoridades del INBA volvieran sus ojos hacia este género dancístico.

La danza moderna que hasta el momento había contado con el favor estatal ya no respondía a la política de estado, la cual demandaba un México cosmopolita. La tendencia nacionalista, que tras un largo camino había dado fruto, quedaba ahora obsoleta.

El Instituto aprovechó la coyuntura que se daba en el campo de la danza: mientras los clásicos independientes, fruto de un arduo trabajado y sin la ayuda del gobierno, habían logrado establecerse entre los favoritos de los espectadores, los modernos, con todo y subvención, habían perdido el interés de la audiencia.

Las autoridades del INBA necesitaban una nueva imagen puesto que el Ballet de Bellas Artes no había dado los resultados esperados, sobre todo en taquilla. El plan fue desaparecer a la compañía de danza moderna y reemplazarla por una de danza clásica, valiéndose de los bailarines de las dos mejores compañías en este género.

Las instancias culturales, a diferencia de los propios bailarines, hacían caso omiso de la gran ventaja que hubiera representado para el arte de la danza el trabajo conjunto de los artistas de las distintas vertientes de la danza.

En *Felipe Segura: una vida en la danza*, relata el promotor “pensé que estaríamos contemporáneos y clásicos bajo un mismo techo [...] me quedé decepcionadísimo de ver que todos mi amigos se habían quedado sin trabajo. Esas ideas de un trabajo maravilloso todos juntos no se llevarían a cabo”.

Los integrantes de Ballet Concierto y Ballet de Cámara realizaron una audición para la nueva compañía oficial, la cual adquirió el nombre de Ballet Clásico de México. El proceso de desintegración de los grupos independientes y la formación de una nueva compañía oficial fue muy rápido.

El Instituto estableció un consejo directivo formado por Felipe Segura, Nellie Happee, Rodolfo Halffter, Ana Mérida y Antonio López Mancera. Segura aparecía como director artístico, sin embargo, al poco tiempo, Ana Mérida lo despidió y contrató en su lugar al bailarín cubano Enrique Martínez, a quien había llamado de Nueva York.

Happee también salió de Ballet Clásico de México, pues no estaba de acuerdo con Mérida en la forma en que se pretendía manejar la compañía. En *Charlas de danza* (1985), la coreógrafa comenta con Segura que Mérida nunca había dirigido un grupo de danza clásica y que no tenía conocimiento de las necesidades reales.

“Como a mí no me gusta discutir me fui. Así hice también con Amalia, porque también trabajé con ella”, afirma la creadora.

Los dos directores de los grupos de danza clásica que habían sido independientes fueron cesados de la compañía oficial y regresaron a la vida autónoma, ahora sin sus mejores bailarines, quienes se habían integrado a la nueva compañía oficial.

La prensa, ajena a los problemas internos, festejaba la formación de Ballet Clásico de México como una iniciativa gubernamental. En *The News*, por ejemplo, se mencionaba que el

energético director del INBA había logrado reunir a los mejores bailarines de México en una compañía auspiciada por dicha instancia. En ningún momento se reconoció el quehacer independiente de los artistas de la danza clásica.

La primera función de Ballet Clásico de México, el 26 de noviembre de 1963 en el Palacio de Bellas Artes, fue todo un acontecimiento en la vida cultural del país. Por fin, México tenía una compañía de ballet clásico que lo representara.

Los créditos de la compañía eran: director artístico, Enrique Martínez; coordinadores, Celestino Gorostiza y María de la Luz Enríquez; primeros bailarines, Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda y Jorge Cano; solistas, Socorro Bastida, Bettina Bellomo, Susana Benavides, Margarita Contreras, Tulio de la Rosa, Eugenia González, Ruth Noriega, Julio Martínez, Marcos Paredes y Tomás Seixas; cuerpo de ballet, Noé Alvarado, Tania Álvarez, Alfredo Cortés, Ana María Garza, Maya Ramos y Héctor Salcedo, entre otros; artistas huéspedes, Nellie Happee, Farnesio de Bernal y Melissa Hayden.

Ballet Clásico de México se convirtió en la actual Compañía Nacional de Danza en 1973.

## **Ballet Clásico de México**

“Cuando Bellas Artes nos llamó para formar el Ballet Clásico pensamos que estaríamos mejor en una compañía subsidiada. Porque para nosotros ya era muy difícil, todo nos costaba, los vestuarios, las puntas, que siempre han sido muy caras. Entonces pensamos que nos convenía y que nos íbamos a poder presentar más seguido en Bellas Artes”, expone la maestra Bastida.

“Donde estaba el local de la Academia de la Danza Mexicana, en el gran salón siete, se llevó a cabo la audición”, cuenta el maestro Segura en el libro de Escudero.

Para la función de debut de la nueva compañía se prepararon obras clásicas y modernas, como ya se venía haciendo. Entre las primeras estaban *El lago de los cisnes*, *Grand pas de Quatre* y *Don Quijote*, y entre las segundas, *El Combate*, de Dollar; *Trío* y *Encuentro*, de Nellie Happee; de Enrique Martínez, *Electra*, y de Tulio de la Rosa, el aclamado ballet-jazz *Orfeo en los Tambores* y su nueva obra *Speed Crazy*, esta vez con música de Chucho Zarzosa quien, junto con su grupo, acompañó a Ballet Clásico de México en escena, aunque ya no se logró el éxito que Ballet de Cámara había conseguido con esta mezcla. En *The News* podía leerse un artículo titulado “New Mexican Ballet Jazzes It Up From ‘Swan Lake’ To ‘Speed Crazy’”.

Como la primera bailarina, Laura Urdapilleta, estaba lastimada, se invitó a Melissa Hayden del *New York City Ballet* para reemplazarla. El crítico de danza Luis Bruno Ruiz escribió en *Excelsior* del 28 de noviembre de 1963 “sus brazos fueron el rostro de su sentimiento”. Ruiz reseñó la función, en términos generales, como de buena calidad, reconoció los aciertos y mencionó los errores. Socorro, por su parte, se llevó las palmas en el *pas de trois* de *El lago de los cisnes*, el cual bailó junto con Susana Benavides y Bettina Bellomo. Este número fue ovacionado en diversas ocasiones.

Durante 1964 se promocionó activamente a Ballet Clásico de México. En el periódico *El Nacional* se decía que era una compañía de reciente creación, pero que contaba con los mejores bailarines mexicanos. Incluso el mismo Tulio de la Rosa, quien en un principio se había manifestado escéptico al nuevo proyecto estatal, declaró para *The News* (en “Mexicos’s Classical Ballet Dancers Compete With Best”, 26 de julio de 1964): “con la ayuda del INBA, hemos demostrado que México puede ser dignamente representado en cualquier escenario del mundo”.

La compañía trabajó muy duro para presentar dieciocho ballets en cinco programas durante el mes de julio. En la revista *Siempre!* del 15 de julio de 1964 se calificaba el éxito de Ballet Clásico de México como clamoroso y se le comparaba con el que había tenido la ópera cuatro años atrás. También se reseñaba que el público, un poco frío al principio, había ido en aumento.

“Socorro Bastida [...] a quien hemos venido aplaudiendo ya por muchas temporadas [...] viene convirtiéndose en una especie de la Dolores del Río del baile mexicano”, escribió la mencionada publicación.

Un año después *Siempre!* (12 de mayo de 1965) redactó al pie de una fotografía donde la experimentada bailarina apoyaba la cabeza contra un espejo: “Socorro Bastida se llama la dueña de este bello rostro de fino perfil autóctono. Es bailarina solista en el Ballet Clásico de México y, según los enterados, junto a una técnica precisa desenvuelve una elegancia insuperable. Su calidad danzante, como su belleza mexicanísima, la han hecho consentida del público balletístico del continente”.

*El Nacional*, por su parte, reconoció a Socorro como “una bailarina de personalidad destacada y profesionalismo absoluto; cuando aparece en escena muestra el trabajo desarrollado en clase: seguro, preciso y con una técnica clásica que solo con mucha dedicación se puede obtener”.

Sin embargo, la maestra comenta “en Ballet Clásico no me daban muchas oportunidades, no sé porqué si siempre que me presentaba sola el público me aplaudía mucho. Además en los periódicos, casi siempre, escribían bien sobre mí”.

Al respecto Clive Smith reseñó para *The News* que Laura Urdapilleta mantenía su reputación estelar y que Susana Benavides se mostraba prometedora. Sin embargo, señalaba que dando la mayor carga de trabajo a los tres bailarines principales, se había utilizado muy poco a las solistas Socorro Bastida, María Eugenia González y Bettina Bellomo “cuya belleza y excelencia técnica han proporcionado gran elegancia a diversos ballets”.

El 30 de octubre y el 3 de noviembre de 1964, se programó a Ballet Clásico de México en Bellas Artes, justo después del afamado *American Ballet Theatre*. Los primeros bailarines de la compañía mexicana, Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda y Jorge Cano, comentaron para *Cine Mundial* “nos agrada presentarnos los días 30 (octubre) y 3 (noviembre) para demostrar que podemos competir con las grandes compañías del extranjero”.

En su columna “Temas de Ballet”, Luis Bruno Ruiz opinó que la compañía iba mejorando con cada representación y que los bailarines se notaban cada vez más profesionales. Halagó especialmente a Urdapilleta y al coreógrafo y maestro invitado Michael Lland, por su obra *Divertimento*, la cual “[...] fue danza de altura, fineza de plástica, poesía que se miró, fiesta para los ojos y los oídos [...]”, y en la cual la maestra Bastida destacó.

Lland fungió como director de Ballet Clásico de México de 1965 a 1968. La ya consagrada bailarina recuerda que el artista fue una pieza clave no solo en su carrera, sino en la danza mexicana. “Él llegaba a los ensayos con una idea clara de lo que iba a montar”, afirma.

Otra anécdota que trae a colación es cuando, en 1968 hicieron una gira a Grecia “Michael no nos dejaba ir al Partenón porque decía que nos íbamos a cansar y no íbamos a poder bailar bien. Después de mucho insistirle nos dejó ir y sí bailamos bien. Esa disciplina que uno adquiere en la danza queda para la vida”, señala.

Al maestro estadounidense se le debe el progreso de los bailarines en la técnica clásica y el aumento de repertorio de calidad elevada, además de *Divertimento*, pueden mencionarse *La faz del carnaval* y *Grand tarantelle* de su autoría, y la puesta en escena para Ballet Clásico de México de *La Bayadera* y *La bella durmiente*.

Su estancia en el país fue, según escriben Hans Sachs y Luis Bruno Ruiz, un acto de caridad, pues así como la mayor parte de los bailarines comenzaban el año de 1965 con apuros económicos, el entrante director estuvo dispuesto a devengar un salario mucho menor al que merecía.

Con el cambio de sexenio, Ballet Clásico estuvo a punto de desaparecer. Sin importar las inclemencias, los bailarines continuaron su trabajo y la compañía pudo resurgir gracias al apoyo de Clementina Otero, quien asumió la dirección del Departamento de Danza en 1965 y la de la compañía en 1968, supliendo a Lland. Durante su gestión trabajó para promover la danza a través de coloquios e intentó rescatar a los valores de la danza moderna.

“Quien ayudó mucho a la danza fue la señora Clementina Otero, aunque ella no era precisamente bailarina, sino actriz. Era una persona muy culta que ayudó sin favoritismos, porque cuando una bailarina tomaba la dirección, o se iba al clásico o se iba al moderno. Entonces siempre debió dirigir una persona neutral”, opina la maestra Bastida.

De la misma idea era la revista *Siempre!* “ahora sí ha acertado la dirección del departamento de danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, en las muy eficaces manos de doña Clementina Otero de Barrios, al mantener unida una excelente compañía, en la que varias estrellas se alternan sin discolería en la interpretación de los papeles estelares de las obras, y las sacan así con brillantez digna de aplauso”. Este comentario se hacía en relación a épocas pasadas donde el semanario había denunciado que los danzantes ponían su egoísmo y vanidad por encima del arte.

No fue sino hasta 1968 que Ballet Clásico de México salió del limbo donde se encontraba pues, después de su inauguración, seguía siendo la compañía oficial del INBA pero sin goce de sueldo.

Socorro fue miembro activo durante ocho años. Participó en las temporadas de danza y ópera en el Palacio de Bellas Artes, en los Domingos Populares de la Cultura, en las giras nacionales e internacionales, en los Festivales de Danza Profesional Clásica y Contemporánea, en la inauguración del Teatro de la Danza en la Unidad Artística y Cultural del Bosque y en las funciones que se dieron para niños por los convenios hechos entre la SEP y el INBA.

La polémica al interior de la compañía continuaba y se agravó cuando el Instituto decidió contratar al coreógrafo holandés-estadounidense Job Sanders como director artístico de Ballet Clásico. Entonces un grupo de bailarines, entre los que se encontraban las primeras figuras Laura Urdapilleta y Sonia Castañeda, salieron del grupo argumentado malos tratos por parte del nuevo director.

Socorro ya tenía en la mira nuevos horizontes, había montado las danzas árabe y española de *El Cascanueces* para la ADM, y pronto partiría a Londres.

“Las coreografías que más recuerdo de Ballet Clásico son *Huapango* de Moncayo y *Grand pas de Quatre*. En *Bella* me gustaba mucho hacer el hada de los dedos”, asegura la maestra.

En 1971 se retiró de la compañía oficial. Distintas publicaciones de la época la calificaban como “la orquídea del ballet” o la “Nefertiti mexicana”.

“Como bailarina [...] era versátil. En clásico creo que fui más interpretativa que técnica porque al público le gustaba. Siento que he sido solitaria en cuanto a la danza; ahora siento que todos somos compañeros, que nos vemos con más cariño porque pasamos por las mismas experiencias. Pero cuando estaba yo en ballet siempre fui muy solitaria. No tuve realmente amistades, pero creo que fue por la competencia que había porque no puedes ser muy amiga de una persona cuando te está tirando por atrás”, reveló para *Zapatillas y recuerdos*.

## LA DOCENCIA Y LA PROMOCIÓN DE LA DANZA

### La YWCA

Socorro empezó a dar clases en 1939. Entonces era muy joven, pero ya había tenido la oportunidad de bailar en Bellas Artes y estudiaba en la primera institución oficial en su rubro, la Escuela Nacional de Danza.

Fue en la *Young Women's Christian Association* (YWCA) o Asociación Cristiana Femenina del Distrito Federal, ubicada en la calle de Artículo 123, en el Centro Histórico, donde comenzó a impartir clases de danza clásica y folclórica. Con el tiempo, también dio las asignaturas de danza moderna y española.

Para ella era muy importante trabajar en un ambiente de cordialidad, pues sabía, por propia experiencia, que los gritos y regaños eran de menos utilidad que una explicación concreta y sencilla de los pasos. Además, se trataba de alumnas que se acercaban a la danza por placer, es decir, sin fines profesionales. Para un mejor desarrollo de su trabajo, organizó a sus estudiantes en grupos de niñas y adultos.

La profesora cuenta, como anécdotas de ese tiempo, que tenía alumnas más grandes que ella y que, durante su estancia en la YWCA, reemplazó incluso a los profesores de gimnasia. “Duré ahí unos diez años”, recuerda.

## “Me comenzó a hablar de usted”

Fue en la década de los cincuenta cuando la maestra Bastida inició su labor pedagógica en una escuela profesional. “[...] en la Escuela de Danza (Academia de la Danza Mexicana) comencé en el cincuenta y tres con la misma plaza del profesor Guillermo Keys”, comenta en *Charlas de Danza* (1986) con Felipe Segura. En *Socorro Bastida y la danza*, las autoras escriben que Keys dejaba vacante su puesto en la Academia al retirarse a una gira por Australia. Dicha plaza le fue ofrecida a Socorro de manera definitiva en 1957.

A la pedagoga le tocó ser testigo fiel de las rencillas entre los actores de la danza nacional y de los reajustes de personal en la ADM. Solamente de 1953 a 1957 sucedieron algunos hechos que marcaron la historia de la danza en México: la separación de la escuela, es decir, la ADM, de la compañía con la cual había venido trabajando, el Ballet Mexicano; y el paso, en menos de dos años, de dos importantes directores: Margarita Mendoza López, dramaturga y periodista, y Raúl Flores Guerrero, crítico e historiador del arte, quienes, según asienta Margarita Tortajada en *Danza y poder* (2005) “sentaron las bases escolásticas del plan de estudios”.

“¿Sabes qué recuerdo? –inquire la maestra Bastida–, cuando nombraron directora a Josefina Lavalle –¡nos hablábamos de tú porque éramos compañeras de kinder!– me comenzó a hablar de usted, me recibió de usted. Fíjate qué chistoso, así son las cosas. Yo seguí como si nada, hablándole de tú”, rememora.

## *The Royal Ballet School*

En 1971 la profesora consiguió que el Consejo Británico le otorgara una beca para realizar estudios, durante un año, en *The Royal Ballet School* y *The London School of Contemporary Dance*, en Londres. “Y me aceptaron a pesar de que ya era yo grande”, comenta.

La intención de la maestra era saber cómo trabajaba una de las mejores escuelas de ballet del mundo para instaurar un método similar en México. Lo primero que notó a su llegada a Inglaterra fue que existía una institución dedicada solo a la danza clásica, a diferencia de México donde se estudiaba –y sigue estudiándose– más de una disciplina en una misma sede.

Además, los ingleses habían implementado la escolaridad y el internado a la escuela de ballet en 1947 y 1955, respectivamente. En México, fue hasta la década de los setenta que las materias de la escuela básica se anexaron a los estudios de danza en la ADM.

“El internado en Richmond, a las afueras de Londres, era para niños y niñas que comenzaban a estudiar como a los diez u once años, entonces llegaban a ser realmente profesionales. Les daban muchas materias, entre ellas esgrima”, señala la pedagoga.

En un principio se le había dicho que solo podría observar las clases, pero no tomarlas. “Entonces me fui a entrenar al *Dance Centre*, porque no me iba yo a quedar sin hacer nada”, afirma. Ahí conoció a una maestra que trabajaba en el *Royal Ballet*, quien la recomendó para que pudiera entrenar en la escuela.

Ya con la aprobación, Socorro aprovechó para tomar una gran cantidad de clases: técnica de ballet, puntas, repertorio, *pas de deux*, danzas de carácter y español, entre otras. De manera especial, la becaria recuerda las lecciones de Pamela May, quien había sido solista del *Royal Ballet* e impartía las clases para profesionales en *The Royal Ballet School*.

“También tuve la oportunidad de conocer a Nureyev y a Margot Fontein. Pude verlos cuando ensayaban y, a veces, hasta tomar clase con ellos. Uno aprendía bastante viéndolos”, evoca.

“Allá dan varias técnicas de danza clásica”, aclara la profesora, quien estudió dos métodos de enseñanza del ballet: el de la *Royal Academy of Dancing* (hoy *Royal Academy of Dance*) y el método Cecchetti. Ambos métodos tienen en común clases establecidas o una rutina de ejercicios a seguir. “Pero en la escuela también tienen un método propio, el estilo libre”, indica.

“Los exámenes los hice para sentirme con más confianza y para tener constancia de que realmente estuve allá, y que asistí a clases. Aprendí los métodos porque es aprenderse las clases en sí, tanto del Elementary, el Intermediate y el Advanced del Royal Academy of Dancing, y del Método Cecchetti”, comentó la pedagoga para *Excélsior* del 14 de enero de 1973.

En su opinión, este último le va muy bien a los mexicanos “por la constitución de la raza y eso que llamanos ‘battus’”. Los *battus* o batería son saltos en los cuales las piernas se golpean entre sí en el aire antes de descender nuevamente al suelo.

La docente estudió, asimismo, el sistema de anotación de la danza conocido como *Benesh Notation*. En ese momento, en el que la facilidad del video no existía, era muy útil para conservar las coreografías y anotar las clases. Este método fue presentado e introducido por ella a la ADM.

A su regreso a México, en 1972, la maestra Bastida pudo aplicar sus nuevos conocimientos en la Academia, en el Ballet Clásico 70 de Amalia Hernández, que dirigía Nellie Happee, y en el Ballet Clásico de México, donde, en un principio se encargó de conducir las clases de audición para los nuevos integrantes y después fungió como maestra de la compañía.

“Venía yo muy bien preparada. Entonces también empecé a tomar clases con Xavier Francis y tenía interés en trabajar con profesionales. En el Ballet Clásico 70 hacía yo unas combinaciones muy bonitas de clásico y moderno”, declara.

## **El Seguro**

En el año de 1973, Socorro inició un periodo muy importante como maestra y promotora de la danza dentro del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). Fueron catorce años de intensa labor que contribuyeron al desarrollo de la danza nacional.

En julio de 1972 el Clásico 70 se había presentado en Bellas Artes. Entre su repertorio se encontraba una coreografía titulada *Letanía erótica para la paz*, inspirada en unos versos de Griselda Álvarez, Jefa de Servicios de Prestaciones Sociales del IMSS. “Iba yo con un amigo que conocía a Griselda Álvarez y me la presentó. Ella me dio una cita para verla en su oficina al día siguiente”, cuenta.

Socorro le comentó a la también escritora que dentro del IMSS había coordinadores de todas las actividades artísticas (danza folclórica, música, teatro, actividades familiares como peinados y tejidos, actividades deportivas, etc.) menos de danza clásica y contemporánea.

“Como resultado de esa junta me nombró Coordinadora Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del IMSS”, relata.

La tarea que la maestra Bastida realizó dentro del IMSS abarcó los más variados rubros, empezando por la motivación de los profesores hasta culminar con ponencias acerca de la relación de la danza con la salud.

Su trabajo comenzó con la visita a los Centros de Seguridad Social para el Bienestar Familiar (CSSBF) donde notó que a los maestros orientadores les hacía falta estímulo para dar sus clases de manera eficiente. En primer lugar, la profesora reorganizó los planes de enseñanza: adecuó los métodos según la edad (niños, adolescentes y adultos) y el nivel (principiantes, intermedios y avanzados) de los participantes. Además, ella misma decidió motivar a los maestros, razón por la cual resolvió darles clases los sábados.

“Les daba técnica Cecchetti y estaban encantados. Luego ellos por su cuenta asistían a cuantas clases podían y hasta iban a ver más funciones de danza”, sostiene.

Continuó con la organización de seminarios anuales, a nivel nacional, los cuales tenían la finalidad de ampliar y renovar el campo de conocimiento en materia de danza. Se tocaron, entre otros temas: nuevas técnicas, desarrollo del bailarín dentro y fuera del escenario, importancia del maestro, y difusión de la danza contemporánea. Se contó con la participación de maestros nacionales y extranjeros. Se ofrecieron, además de las clases prácticas, conferencias que corrieron por cuenta de Raquel Tibol, Alberto Dallal y Bruno Ruiz, entre otros.

Gracias a los seminarios se realizaron modificaciones importantes en la forma de impartir clases, pues tanto los instructores como los alumnos se dieron cuenta que la experiencia de la danza no podía limitarse a las aulas, sino que debía llevarse al foro y transmitirse al público. Los maestros del IMSS comprendieron que la danza requería de actualización y práctica. “Año con año los orientadores esperaban con gran entusiasmo la invitación para asistir al seminario”, revela la docente.

La maestra Bastida organizó también la Semana de la Danza Contemporánea que tuvo sede en el Distrito Federal y contó con la participación de grupos de danza de distintos lugares de la República. La finalidad de este evento era difundir la danza contemporánea entre el público mexicano. Para tal efecto, se utilizaban los teatros del Seguro Social.

Recuerda Socorro que los grupos que se habían organizado querían bailar, sin importar dónde: se presentaban en estadios de fútbol o en canchas de basquetbol, unas veces como porristas y otras en espectáculos masivos. Inclusive, las coreografías se preparaban como un trabajo conjunto entre maestros y alumnos.

La Semana de la Danza Contemporánea tuvo tal éxito que el Departamento de Prestaciones Sociales del IMSS le propuso a la también promotora organizar una danza masiva para conmemorar el 73 Aniversario de la Revolución Mexicana, el 20 de noviembre de 1983.

Estos eventos multitudinarios, donde participaban más de cien personas, requerían de una gran organización, misma que corría por cuenta de la profesora. La gente bailaba en las calles, sobre adoquines y cemento y, como el público era también muy numeroso, en las coreografías los bailarines se valían de elementos como flores, listones y baquetas para resaltar el movimiento del cuerpo. Por la naturaleza del evento, podía presentarse danza contemporánea y jazz.

En la ponencia “Mi trabajo como Coordinadora Nacional de Danza Clásica y Contemporánea en el IMSS” Socorro escribió: “yo misma admiré a todos estos alumnos de los CSS y ahora me pregunto ‘¿cómo les era posible bailar en esas condiciones?’”. Una gran satisfacción fue el haber ganado *El Premio Cuauhtémoc*, que auspiciaban distintas organizaciones gubernamentales.

Las presentaciones *a lo grande* fue un proyecto nuevo e interesante para los encargados de Prestaciones Sociales, de hecho, más adelante se realizaron exhibiciones a nivel nacional, cuya organización recayó en las coordinaciones de danza folclórica y contemporánea.

La danza clásica necesitaba de un teatro con un piso especial, por lo cual era difícil presentarla en eventos masivos. “A la señora Kena Moreno, que era mi jefe, no le gustó que hubiera clásico en los Centros de Seguridad Social. Para el clásico se necesita mucho trabajo y cuando la coordinación desapareció tuve que empaparme de la danza contemporánea, que siempre me ha gustado”, explica.

Socorro continuó con la organización de quince Coloquios Internacionales de Danza Contemporánea, para lo cual ella misma elaboró un detallado proyecto donde planteaba la necesidad del intercambio de ideas entre los diversos grupos de danza nacionales y extranjeros, acercar el arte de la danza contemporánea a la población para ayudar a su formación cultural y, al mismo tiempo, acrecentar el público para la danza. El proyecto comenzó en 1980 y ella coordinó seis coloquios, mismos que se llevaron a cabo en la Ciudad de México. Los nueve restantes se realizaron al interior del país.

En esta etapa de su trabajo, la promotora organizó el Ballet Contemporáneo de Prestaciones Sociales del IMSS que tomó parte en los coloquios presentándose en recintos como el Teatro Cuauhtémoc y el Teatro de la Danza, al lado de grupos provenientes de distintas partes de la República, Estados Unidos, Canadá, Latinoamérica y Europa. Más adelante, el Ballet Contemporáneo cambió su nombre por Canto a la Vida. Con este grupo, Socorro acrecentó su actividad como coreógrafa.

“El grupo se formó con las alumnas más aventajadas de los Centros de Seguridad Social. Algunas eran estudiantes y otras trabajaban, pero a todas les gustaba bailar y daban parte de su tiempo. Con el grupo hice algunos programas que presentamos en los teatros del IMSS, y hasta en provincia, a precios muy módicos. Así también el público se iba familiarizando con la danza contemporánea, con obras sencillas”, afirma.

El trabajo de Socorro en el IMSS quedó impregnado de distintas anécdotas. Unas cotidianas, como el que las clases de danza comenzaron en los pasillos de las clínicas,

mientras los pacientes esperaban la consulta con el médico; otras, en torno a la organización de las funciones, seminarios y coloquios, por ejemplo, el hecho de que ella misma debía llenar papeles para solicitar autobuses de escuelas, pedir carrete de cinta para grabadora e incluso barrer los teatros.

Cuenta la maestra que en ocasiones llegaban a lugares donde no se conocía la danza moderna y que el público le chiflaba a las bailarinas al verlas en leotardo y mallas, pero poco a poco, al adentrarse en el espectáculo, terminaba por aplaudir. “Estoy segura de que la gente quería ver danza, pues cuando por alguna razón llegábamos tarde, el público nos esperaba”.

Finalmente, existen aquellas anécdotas que dejaron una profunda huella en el ámbito de la danza, tal es el caso de la relación que la promotora hizo entre la danza y la salud. Comenta la maestra que algunos jefes del IMSS no hallaban el porqué se hacían prestaciones de tipo artístico a los asegurados, pues opinaban, éstas no tenían relación con la institución.

Para hacer frente a esta aseveración, en “Una semblanza de mi trabajo en el IMSS”, Socorro escribió: “La salud, en general, se basa en el bienestar del cuerpo y cómo adquirir ese bienestar por medio del ejercicio, de la ocupación, tanto mental como física. La danza diríamos, es terapia, la danza es medicina: al estar ocupando el cuerpo la mente está activa, además todos los órganos están funcionando”.

La docente desarrolló este tema y lo hizo público en diversas ponencias y conferencias, tal es el caso de “La relación de la danza con la salud” y “La danza es medicina”, donde expone que el ejercicio realizado a través de la danza redundaba en buena salud, pues el movimiento consciente, especialmente al ritmo de la música, ayuda al bienestar general del ser humano. Con este trabajo, la profesora dejó un importante legado para los dos ámbitos, el de la danza y el de la salud.

En su opinión “el IMSS fue vanguardista pues fue uno de los primeros organismos gubernamentales que fomentaron las artes, llámese danza, teatro, música, pintura o literatura, lo cual ha sido importantísimo en el país para el desarrollo y difusión de la cultura en México”.

En 1987, después de haber hecho un intenso trabajo de promoción y difusión de la danza, Socorro se retiró del Instituto, pues el modo de trabajo cambió: se eliminaron los coordinadores de especialidades a nivel nacional y se dio paso a una nueva figura, el Coordinador de Artes, pero en un formato reducido, solo a nivel delegacional.

## “Todos deberían bailar”

“Cuando uno conoce una disciplina como la danza no la deja. Yo hice clase de clásico hasta que tenía como 60 años, luego me seguí con la controlología”, revela la maestra.

“Yo creo que todo mundo debería bailar. Primarias, secundarias, preparatorias, todos. Aunque no sea profesionalmente, sino por el hecho de conocer tu cuerpo, de mantenerte sano por la actividad física. Me refiero a la expresión corporal, con la que se pueden hacer cantidad de cosas. Escuchar la música. Entonces estaríamos mucho más felices”, señala.

## El Sistema

Corría el año de 1989 cuando Socorro fue nombrada Subdirectora de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD), puesto en el que se mantuvo hasta 1992.

El Sistema surgió en 1978 como una institución que abarcaba tres escuelas profesionales de danza, la Escuela Nacional de Danza Clásica, la de Danza Contemporánea y la de Danza Folclórica. Escribe Kena Bastián en *Muerte y nacimiento... de una escuela de danza*, disponible en línea, que la ADM desapareció momentáneamente –pues el Sistema fue ubicado en sus instalaciones atrás del Auditorio Nacional– pero que fue reasignada en 1983 en Coyoacán.

La década de los setenta había sido dura para la ADM, se criticaba no sólo la forma en que sus alumnos salían preparados, sino los programas de estudio e incluso la capacidad de sus docentes. Bastián reseña en el citado ensayo: “El SNEPD no pretendía ser una mera escuela, sino un modelo tanto estructural como metodológico a seguir en todas las futuras escuelas oficiales de danza de la República Mexicana”. También era un proyecto que desconocía a la ADM como escuela que ya aglutinaba a bailarines de las distintas disciplinas: clásica, moderna y folclórica.

La creación del Sistema coincidió, asimismo, con los convenios que el gobierno de Luis Echevarría (1970-1976) firmó con Cuba, país que prestó asesoría a México en materia de danza clásica. La impartición del primer curso de metodología cubana tuvo lugar entre 1975 y 1977.

Hasta ese momento en el país, la principal fuente de inspiración en materia de ballet había sido Rusia (con una tradición de más de dos siglos), desde la llegada a México de la legendaria bailarina Anna Pavlova en 1919 y el intento de Hipólito Zybin por formar la primera escuela oficial de danza en 1931.

Las primeras generaciones de bailarines académicos mexicanos se habían formado en una técnica ecléctica y, al momento de enseñar, cada uno aplicaba lo que mejor le había funcionado a sí mismo.

Se hacía cada vez más evidente la necesidad de unificar la técnica y la metodología, sobre todo, de los maestros de las escuelas oficiales. Se pensó, en primera instancia, en traer asesores rusos, pero Felipe Segura, quien entonces dirigía la Compañía Nacional de Danza, propuso que, por el idioma, se recurriera a Cuba, viendo el auge que el Ballet de Alicia Alonso había tenido.

“Invité a los cursos de metodología cubana a toda la República mexicana, y había en las clases llenos absolutos, por lo que los cubanos se empezaron a quejar”, cuenta el maestro Segura en el libro de Escudero y continúa “A los cubanos se les armó una casa en Las Lomas [...] Los primeros maestros que llegaron eran estupendos [...] Todos estábamos encantados con ellos. Después Alicia Alonso empezó a mandar maestros desastrosos. Con el tiempo nos dimos cuenta de que la señora había entendido que le habían regalado la compañía [...] Además empezó a meter su cuchara en todo y a sacar provecho”.

El también promotor explica que los cubanos que llegaban a la república vivían como *príncipes asiáticos*, pero aclara, no era solo culpa de ellos sino también de los mexicanos, por la forma servil en que los atendían. “Empecé a sentir la más grande y profunda antipatía por ellos”, comenta en la citada obra. El maestro también habla del exhibicionismo que Alicia mostraba en México en los viajes que realizaba para supervisar las obras “hacía uno o dos cambios sin importancia y firmaba las obras como suyas [...] también se empezó a llevar nuestro repertorio”, expone.

Esta fue otra división entre los maestros y escuelas de danza del país. Mientras la ADM continuó trabajando bajo los lineamientos de la metódica rusa, el SNEPD adoptó las bases de la incipiente escuela cubana.

Socorro, asidua al estudio, se integró al curso de metodología cubana de danza clásica, en los niveles elemental y medio (1975-1976), y con ello continuó su carrera docente en la nueva institución. Mientras trabajaba en el IMSS, la maestra seguía impartiendo clases de ballet en la Academia y, más tarde, en la Escuela Nacional de Danza Clásica del Sistema.

Después asumió la subdirección de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea y uno de los objetivos que se planteó fue la reestructuración de los programas de estudio con la finalidad de elevar la calidad de la educación de los bailarines mexicanos. Esto se lograría unificando la metodología de la enseñanza en danza clásica y contemporánea, y aumentando las horas de ballet a los alumnos de contemporáneo.

La pedagoga opinaba que debía introducirse a los estudiantes primero en la técnica clásica para enseguida continuar con la contemporánea. “Quiero decir, si tú estás enseñando un *battement tendu* también lo enseñas en danza contemporánea y así no enseñas cosas que no has visto en la base de danza clásica”, comentó en *Charlas de danza* (1986). La finalidad era tener un programa del mismo nivel en ambas materias.

“Entonces me ha tomado mucho en cuenta la directora, que es Guadalupe Maldonado, para estar casi como jefa de materia de clásico”, declaró. De hecho, en 1995, la maestra Bastida asumió dicha jefatura.

La profesora, además de dar clases de danza clásica a los alumnos de contemporáneo y de revisar y modificar los programas de estudio, ayudaba en los exámenes de admisión y pertenecía a un consejo en el que se evaluaba el desarrollo de los estudiantes. “Y colaboro mucho porque me gusta, me está gustando mucho cómo se está trabajando allí en la escuela. Y la maestra Guadalupe Maldonado aun cuando no es ella bailarina, ella es profesora de música, está organizando muy bien”, afirmó en la mencionada charla.

Si bien, Socorro ha desempeñado un arduo trabajo en las aulas, al lado de sus alumnos, también ha realizado una labor teórica importante. Por ejemplo, en 1991, fue nombrada integrante de las Comisiones Dictaminadoras de Admisión y Promoción del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza en calidad de Presidente de la Comisión de Admisión. Desde su nuevo puesto trabajó por la constitución de grupos con un número de alumnos no muy numeroso. Lo que buscaba con esto era un trabajo de calidad.

Asimismo, entre 1990 y 1992, la maestra participó en el equipo de estructuración de la Licenciatura de Profesor de Danza, mismo que conformaban las tres escuelas de danza oficiales en el Distrito Federal: la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, La Academia de la Danza Mexicana y el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza. Su tarea principal fue decidir las materias en danza contemporánea que el plan de estudios de la nueva carrera contemplaría.

En 1994, último año de gestión de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), el SNEPD fue desmembrado para alojar a la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea en el actual Centro Nacional de las Artes. La Escuela Nacional de Danza Folclórica permaneció en

las instalaciones del Sistema, atrás del Auditorio Nacional. Socorro continuó su labor docente en la Escuela Nacional de Danza Contemporánea, ahora en las nuevas instalaciones de Churubusco y Tlalpan. De 2008 a 2012, la maestra se desempeñó como secretaria académica de la especialidad en danza clásica de la END Clásica.

### **El Sistema según Evelia**

“El problema es que entró Vázquez Araujo a la Academia de la Danza Mexicana y creo que todo el problema viene del 68. Era directora de la Escuela Chepina Lavalle, yo acababa de regresar de Venezuela, porque resulta que yo estuve cinco años allá trabajando con una compañía que fundé que se llamaba Danzas Venezuela. Cuando yo regresé, al integrarme a la Academia de la Danza Mexicana, estaba Chepina como maestra –ahí fue cuando empezamos a conocernos mucho Socorro y yo– y entonces resulta que viene el problema del 68, y como la gente del Auditorio Nacional, la Escuela de Arte Teatral, en esa época, y la Escuela de Danza, por mucho que sea, estaban involucradas en el movimiento estudiantil en el momento en que el ejército toma la Escuela Nacional de Arte Teatral y que se lleva a los estudiantes presos y que los llevaron al campo militar no se qué... Y esa es otra anécdota preciosa: tengo la entrevista del maestro José Solé que en esa época era director de la Escuela Nacional de Arte Teatral, es una entrevista preciosa... yo se la hice a él, precisamente de todo el problema que tuvieron los estudiantes en el 68’.

”Para ese tiempo era Josefina Lavalle directora de danza y Guillermina Peñalosa subdirectora y, como ellas estaban con el movimiento, las expulsaron de la dirección y entra como jefe de departamento, no sé si sea en esa época o un poquito antes, Vázquez Araujo y al entrar él, cambia totalmente los planes de estudio de la Academia de la Danza Mexicana y entonces se convierte en el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza. En ese momento, yo estaba trabajando como maestra con grupos independientes que no estaban dentro de la carrera”, relata la maestra Beristáin.

### **CAPÍTULO 3. Una artista del siglo XXI**

## Un día en el Seminario del Taller Coreográfico

2004. Un montón de niñas peinadas y vestidas con su uniforme de ballet se mueven entre un barullo que recuerda el hormigueo de personas en el metro a una hora pico. Es sábado. Las mochilas, las botellas de agua y los muchos pares de zapatos, abarrotan uno de los costados de un pequeño salón de danza en el último piso de la Sala Miguel Covarrubias, en Ciudad Universitaria. Las pequeñas hacen su mejor esfuerzo para, a prisa, quedar en ropa de clase. Forman una larga fila donde sobresalen las chongueras rosas y negras que adornan sus cabezas.

“Silencio”, se escucha una voz definida, amable, un poco nasal. “Vamos a caminar sobre las puntitas de los pies alrededor del salón”, continúa. “¡Maestra!”, exclama una niña que desea saber donde está su otra *miss*. “¡Maestra!”, inquiera otra que necesita ir al baño.

Hay que contarlas, pasar lista, saber quién llegó y quién no. Sí, puede salir al baño, no sea que un accidente ocurra. ¿Puede ir sola? Tiene solo cuatro años. Los discos, la grabadora, la música. Todo a un mismo tiempo. Mantener un ojo sobre todas las niñas en el aula y otro sobre la que salió. Agudizar el oído, tal vez necesite ayuda. ¿Tarda? ¿Qué se hace con el resto si hay que salir a buscarla?

Los padres de familia no pueden entrar, sería un caos si todos estuvieran ahí. Los grupos son ya bastante grandes.

“¡Quiero a mi mamá!”, exclama una de ellas llorando. Tomarla de la mano, sentársela en el regazo y calmarla, sin dejar de dirigir la clase, no sea que el resto del grupo se distraiga y otra acabé también por llorar. “Mira, tengo una paleta”, dice una de sus compañeras.

La actividad final. A todo mundo le encanta la ronda, la música de Cri-Cri. Con sonrisas en sus rostros aplauden, bailan y cantan.

Es hora de partir. Los sesenta minutos con ellas están a punto de terminar. Rápido, hay que abrigarse para salir. Nunca falta una playera extraviada o una zapatilla olvidada. Otra vez la hilera, el barullo, el tráfico en las escaleras. Unos suben, otros bajan.

– ¡Dana!

– ¡Aquí maestra!

“Jimena, Mariel, Ana, Azucena, Sofía...”. Todas se han ido ya. Otro grupo espera.

Después de cinco, ¿qué energías pueden quedar? Ahora a la oficina. Se acerca el final de cursos, los alumnos quieren reinscribirse al próximo semestre. Llegan nuevos estudiantes, piden información sobre horarios, niveles, ropa adecuada. “Ese horario me queda bien”, pero no es su nivel. Ni modo, hay que informarle al titular del grupo.

Falta personal, el trabajo se acumula. A la máquina de escribir: “¿Cómo te llamas? ¿Cuál es tu dirección? ¿Y tu teléfono?”. El que sigue...

¿Hora de salida? Sí. Pero todavía falta afinar los detalles del programa de la función en el Teatro Carlos Lazo, en la Facultad de Arquitectura. Una mordida al sándwich del almuerzo no cae mal antes de continuar. “¿Quién entregó ya la información de sus coreografías?” La siguiente semana pasar a verlas, ¡no olvidarlo! Quedó anotado. Ojalá todas las maestras lleguen a atender sus grupos.

El único restaurante cercano, al lado de la fuente ¿está todavía está abierto? Algo de beber no estaría mal.

Lentes oscuros, bolso, guantes. Es hora de partir. El BMW negro aguarda en el estacionamiento, casi vacío. La chaqueta sobre los hombros, el paso firme, la satisfacción en el rostro, los labios pintados y el peinado impecable. Un movimiento certero, rápido, un dibujo fugaz.

## **Gloria Contreras**

En 1993, Gloria Contreras (1934-2015) llamó a la maestra Bastida para que se hiciera cargo de dirigir el Seminario del Taller Coreográfico de la UNAM. Las mujeres se conocían de tiempo atrás. Aunque en distintos años, ambas habían estudiado en la *School of American Ballet* e incluso habían trabajado con las mismas personalidades de la danza, entre ellas, Balanchine y Oboukoff.

Contreras había hecho carrera en Nueva York y, tras más de 15 años en los Estados Unidos, regresó a México donde creó la compañía de danza denominada como Taller Coreográfico de la UNAM (TCUNAM). Corría el año de 1970. Cuatro años más tarde surgió el Seminario del Taller Coreográfico de la UNAM (STCUNAM).

Entonces, la agrupación se presentaba en el teatro que la vio nacer, el Arq. Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura. La mayor parte de su público eran universitarios, estudiantes, maestros y trabajadores, quienes querían formar parte de la experiencia dancística.

Con la creación del Seminario se le permitió a mucha gente la práctica de la danza sin fines profesionales, pero que le brindaba la oportunidad de convertirse en un público con mayor conocimiento y sensibilidad. Además con cuotas muy módicas.

La coreógrafa realizó un gran trabajo en lo que respecta a la creación de una compañía y un repertorio con un lenguaje propio, la formación de un público numeroso – especialmente universitario–, el brindar trabajo y oportunidades a bailarines, maestros y coreógrafos, así como el acercamiento y práctica de la danza a muchas personas.

En el STCUNAM se brindaban clases de preballet para niñas y de contrología para público de todas las edades, además se hacía una presentación anual con los trabajos creativos de los grupos en el teatro Carlos Lazo.

El Taller Coreográfico y el Seminario habían funcionado sin problemas en las instalaciones de la Universidad, hasta el día en que Contreras murió. Fue como si una burbuja se hubiese roto. Ya no existía más esa institución que imponía respeto.

Los problemas empezaron. El primero en caer en desgracia fue el Seminario y con él todos sus alumnos y maestros. La prensa siguió este tema y de los artículos publicados, por ejemplo en *Proceso* y *El Universal*, puede deducirse que el conflicto principal fue que la asociación civil, de la cual dependía el antes nombrado, nunca le entregó cuentas claras a la máxima casa de estudios, que hasta ese momento le había prestado sus instalaciones a la maestra Contreras. Pero ahora se exigía la regularización de este asunto.

Por su parte, el Taller Coreográfico parecía, contra toda voluntad, tambalearse por la falta de líder. ¿Podrían los bailarines congregarse en torno a un nuevo guía? ¿Seguirían dándose las funciones de los viernes y domingos, cada semana con un nuevo programa? ¿Y el repertorio? La mayoría hasta el momento había sido de Gloria. ¿Se darían oportunidades a nuevos coreógrafos?

### **Las sesiones a la Contreras**

Una voz pequeña, pausada, casi inaudible, se difumina en el salón más grande de la Covarrubias. El cabello lacio, corto y cano, enmarca el delgado rostro, pálido. La lengua pareciera pegarse al paladar antes de pronunciar cada palabra en un discurso sin fin.

Hace frío. El largo suéter que cubre el escuálido cuerpo de la coreógrafa pronto sale sobrando. Se sienta, se para, se amarra el cabello, busca sus libros de partituras, tararea, sigue hablando.

Al piso. Todos los asistentes la observan con atención. Podría escucharse el paso de una mosca. La Contreras toma un tamborín que golpea rítmicamente. Un brazo arriba, ahora una pierna, la cabeza, el cuello se alarga. ¡Momento! Así no. Así. Los ventanales se empañan.

Allá, en la esquina del lado derecho hasta el frente, vestida toda de blanco, está la maestra Socorro. Mira a su colega con atención, sigue los ejercicios de la contrología, calla.

El sepulcral silencio del principio se vuelve poco a poco murmullo. A Gloria siempre hay alguien que la atiende, le acerque sus cosas, la asista. Sentada sobre el linóleo, con las piernas abiertas a casi ciento ochenta grados, coloca el abdomen en el suelo, estira los brazos, se pone los anteojos, vuelve a tararear y habla sin parar.

“Tú párate allá y tú ven para acá. Este es el movimiento, con esta calidad. Primero entra el grupo del lado derecho, luego el del izquierdo. ¡Escuchen la música! En la composición es importantísimo saber leer las partituras”, afirma con voz pequeña y exaltada.

Sudor, gemidos, intentos fallidos, movimientos logrados. El proceso de la creación. Los maestros deben conocerlo.

Ahí parado a la puerta con unas botas pesadas, el largo y escaso cabello negro pintado de hilos color plata y atado en una cola de caballo, sonríe un robusto varón de dientes desacomodados y frente sudada, mientras toma un respiro después de la intensa actividad en el campus universitario. Es un personaje sin igual, hasta el nombre es singular: *Shopper*.

El hombre observa la acción en el salón y en un momento dado entra sin dudar, saluda a Gloria con desenfado y calidez. Se sienta y espera.

La sesión termina. Los integrantes se relajan, el bullicio comienza. Todos lo conocen. Todos lo saludan. Es él quien se encarga de mantener *affichada* la Ciudad Universitaria, quien reparte boletos gratuitos para la función de los viernes en el Lazo, y él mismo quien, con gran labia, convence a un público joven de asistir a ver al Taller.

El Taller, siempre el Taller.

Pero *Shopper* sabe más que de la compañía universitaria. Es un amante de la danza, un izquierdista convencido, un bohemio de la vida. Habla hasta por lo codos.

“La maestra Socorro es una persona muy fina”, afirma. En las oficinas se mueve rápido como una canica, siempre tiene algo que decir, alguien con quien hablar.

“Socorro es una dama –coincide Manuel Reynoso, uno de los maestros del Seminario con mayor antigüedad– y eso Gloria, a veces, lo ve como una debilidad. Pero no es eso, sino que la maestra Bastida es muy respetuosa”, comenta.

“Aquí todo mundo respeta a la maestra Socorro”, dice Rosalba, quien se encarga de los pagos.

Todos saben quién es, o por lo menos tienen una idea de su trayectoria. Pero ahí predomina Gloria.

## Las confesiones

“Yo me sigo viendo con Margarita Contreras, la hermana de Gloria. Pero no la dejaba hacer coreografías completas, nada más solos para que los bailarines tuvieran tiempo de cambiarse entre obras. Era lo que Gloria le permitía a su hermana. Y Margarita era una buena coreógrafa, mejor que como bailarina”, afirma la maestra Bastida. Con ella había trabajado en Ballet de Cámara y, además de ser una de las fundadoras, fue quien propuso el nombre.

Si se le echa una mirada a los programas del Taller, se verá que las obras, en su mayoría, son de Gloria. Margarita, a pesar de haber sido bailarina y coreógrafa, nunca gozó de la fama que su hermana mayor.

“Eso es lo malo de los grupos, porque la persona que dirige es la que quiere hacer las coreografías, todo. Unas coreografías de Gloria eran muy copiadas de Balanchine —ríe— muchas muchas coreografías. En aquel entonces iba yo muy seguido a Nueva York y veía el ballet de Balanchine. Las coreografías de Gloria eran parecidísimas a las de él”, afirma Socorro enfática.

En *The New York Times* del 10 de diciembre de 2015, Anna Kisselgoff escribió: “Gloria Contreras, coreógrafa mexicana líder que hizo una crónica de su desarrollo como bailarina bajo la tutela de George Balanchine, y que creó más de 260 ballets para compañías que dirigió en Nueva York y México, murió el 25 de noviembre en su casa, en la Ciudad de México. Tenía 81 años”.

En “Gloria Contreras, Choreographer Mentored by Balanchine, Dies at 81” la periodista describe de manera breve el trabajo de Contreras y entrevista a Arthur Mitchell, primer bailarín del *New York City Ballet* en los años cincuenta, quien dijo “Balanchine hubiera criticado su trabajo”. A pesar de que el coreógrafo la apreciaba y ella fue aprendiz durante un corto tiempo en la compañía, Balanchine no la aceptó en ella, pero le pidió que creara un par de obras en 1960.

Según el exbailarín “Gloria tenía energía, fuerza y ataque, y ponía todo en su coreografía”, si bien algunas obras eran de gran belleza, tal es el caso de *Danza para mujeres*, otras tenían críticas de diversa índole.

“La contrología no son más que los ejercicios de Pilates. Gloria se la atribuyó a sí misma, pero nada de eso —dice Socorro entre risillas—. Los Pilates yo los aprendí en Nueva York, aunque ahora tiene mucho que ya no voy”, continúa la maestra, quien habla con una tranquilidad absoluta.

De hecho, Joseph Pilates nombró como *contrología* el método que él mismo diseñó durante la primera mitad del siglo XX. Inclusive, uno de sus libros lleva por título *Return to Live Through Contrology* (1945) o *Regreso a la vida a través de la Contrología*. Este método no está patentado y, en el año 2000, Pilates (o pilates) fue considerado como nombre genérico para cierto tipo de ejercicio, tal como yoga o karate.

La obra homóloga de la Contreras es *Contrología. Un sistema completo de ejercicios para hombres y mujeres. Edición corregida y aumentada* (1997).

“A los enfermos de la guerra, Pilates los ayudaba dándoles ejercicios para la espalda o las piernas. En las camas de los hospitales ponía resortes para que se ejercitaran. De ahí salieron los aparatos, porque hay una técnica con aparatos y otra donde nada más se hacen los movimientos en el suelo”, aclara la profesora Bastida.

Como directora del Seminario, no solo coordinaba las clases, a los profesores y las funciones, sino que también hacía labores administrativas. “Es trabajo y hay que hacerlo”, decía con serenidad cada que se la encontraba en las oficinas sentada a la máquina de escribir. Además, si algún maestro faltaba, en caso de no conseguir a alguien más, ella misma lo suplía.

Conocía bien el sistema de movimientos porque ella misma lo practicaba. “Yo hacía la contrología con el maestro Víctor Hugo Lezama y me exigía mucho. Una vez me hizo elevarme tanto sentada sobre los isquiones que estuve con dolor durante un tiempo”, rememora entre risas.

Una de las actividades más recientes de la profesora, en torno al tema, fue una conferencia que dio en Bilbao, España, en 2006.

“Olga, la bailarina, ya tiene muchos años, como sesenta, y sigue bailando. Aquí tengo un libro que está en inglés, donde está ella. *Dancing the Marvelously Real* de Mitchell Snow [Ensayo, 1997]. Gloria les pagaba a estos señores para que le escribieran libros –comenta la docente, quien no puede evitar reír–. El que estuvo ayudando mucho a Gloria fue su hijo, él vive en Los Ángeles”, declara.

“En el Seminario del Taller Coreográfico iba y visitaba los grupos, ¿te acuerdas?”, inquiriere con una sonrisa. El trabajo con los alumnos era arduo, pero tranquilo. De repente, los profesores empezaron a comentar que Gloria decía que Socorro solo iba a modelar. Poco después, en 2008, la maestra Bastida dejó el Taller. “Un día me gritó muy feo Gloria y yo dije ‘ay no, estar casi de secretaria aquí y gritándome la mujer, no’. Entonces me salí”, concluye.

## La clase de ballet en el CNA

2006. Es lunes. Son las siete de la mañana. La Ciudad de México ha despertado.

Los alumnos del tercer año de la carrera de Bailarín Ejecutante de Danza Contemporánea de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea se preparan para tomar su clase de ballet.

Los chicos se desamodorrán entre los rayos del sol matutino que se cuelan por entre los cristales de las enormes ventanas del salón 14. Un muchacho bosteza, una joven se estira acostada en el piso y los demás cuchichean entre sí al tiempo que mueven el cuerpo como despertándolo.

Las barras metálicas, incrustadas en las paredes, se reflejan en los espejos que destellan puntitos multicolores cuando la luz del sol choca contra ellos.

De pronto, como emergida de la nada, aparece en la puerta del salón la maestra Bastida, quien entra con paso firme. “Buenos días”, saluda con cálida voz mientras acomoda su bolso en una estantería al frente del recinto. Su figura es esbelta y su andar ligero.

Un par de aplausos llama la atención de los estudiantes. Unos conversan entre sí, mientras otros, tirados en el piso de madera, se quitan y ponen ropa a capricho: mallas rotas, pantalones, blusitas cortas, calentadores, hasta sudaderas con gorro y bufandas.

Poco a poco el desorden acaba y la clase comienza. Socorro se dirige a una de las barras y se toma de ella suavemente con ambas manos. Parece un roble, camina siempre derecha. Su tez morena reluce en el rostro que no da cuenta de arrugas.

Se coloca en primera posición, con los dedos de los pies hacia afuera, a ciento ochenta grados de abertura, los talones y las piernas juntas y estiradas, el torso y la cabeza erguidos. Estira la pierna derecha delante de sí y la regresa a la misma posición, es un *battement tendu devant*. Enseguida hace un *demi-plié*, o doblamiento de rodillas, y después siguen los *relevés*, o elevación sobre los dedos de los pies (metatarsos) con las piernas estiradas y rotadas.

“¡Ya, ya, ya! Concéntrense”, exclama. Los muchachos, en uniforme de clase, se acomodan a lo largo de dos barras que hacen esquina entre sí. El alboroto cesa por completo en cuanto la profesora comienza a contar series del uno al ocho. Son las siete y media.

Una fuerte rutina de ejercicios les espera a los jóvenes durante noventa minutos. Primero la barra, luego el centro.

Al tiempo que la maestra frasea la secuencia que sus discípulos realizan, aplaude y camina cerca de ellos haciéndoles correcciones. Cuando terminan, la docente toma con amabilidad y firmeza un pie, un brazo, la espalda para moldearla y acomodarla. También

explica con palabras la manera correcta del movimiento. “Deben rotar más la pierna desde la cadera, no sólo desde la rodilla, y mantener las caderas firmes”, señala.

La clase continúa, es el turno de los *jetés*. De repente, se abre la pesada puerta del salón. Una mujer de cabello crespo y alborotado entra discretamente cargando entre las manos unas carpetas. Sin dudarlo se sienta al piano, coloca unas partituras delante de sí y mueve la cabeza a manera de disculpa por su retraso.

La titular de la clase la saluda sin mayor aspaviento y le indica el compás a tocar: “un cuatro cuartos, por favor”.

La melodía no tarda en escucharse. Un ejercicio más.

“Escuchen la música”, inquiera la profesora. “Es una sola. Todos iguales, ni más rápido ni más lentos. ¡Bailen!”.

La clase transcurre entre *pliés*, *tendus*, *jetés*, *ronds de jambe*, y demás movimientos codificados. Todo bailarín conoce el lenguaje de la danza.

La pedagoga habla con un tono de voz suave, firme. Aunque de repente un grito surte más efecto.

Aún a su edad, lejos de quedarse sentada y corrigiendo desde una silla, se acerca a la barra para hacer algunas demostraciones, sobre todo con los brazos, y con paciencia vuelve a explicar lo ya tratado.

La intensidad del entrenamiento aumenta según progresa la clase. El *adagio*, por ejemplo, consiste en bailar una secuencia donde el virtuosismo radica en levantar y mantener las piernas lo más alto posible. Y el *grand battement*, último ejercicio de barra, es un movimiento enérgico en el que una pierna se lanza fuertemente mientras la otra permanece en el piso firme y estirada.

Es el turno de la palabra. La habilidad del maestro consiste en hacer comprender a sus pupilos un movimiento que ya no realiza pero que sabe cómo debe ejecutarse.

Los ejercicios de barra han acabado, pero siguen los de centro. Colorados y llenos de sudor, los muchachos se enjugan la frente, beben un sorbo de agua y se acomodan en dos líneas que entre sí forman un zigzag.

Los jóvenes continúan con un despliegue de destreza física, ahora sin apoyo. Sin embargo, en una clase de danza eso no es todo. La habilidad de bailar y comunicar es esencial.

El *adagio* en el centro resulta todo un reto. Mantener el equilibrio sobre una pierna ya es difícil, pero hacerlo sobre los metatarsos de los pies requiere un control total. “Cuiden más el *en dehors*”, insiste la bailarina ya retirada. Es esencial en la ejecución del ballet clásico,

pues sobre éste están contruidos todos los pasos. Un bailarín de danza clásica trabaja con lo extracotidiano, lo no natural, lo que un artista realiza con aparente facilidad.

La clase se acerca a su final. Solo resta el *allegro*. Los saltos, donde se concreta el trabajo realizado durante toda la clase.

Parada cerca del piano, Socorro muestra con las manos el *petit allegro* o pequeños saltos. Pies y piernas logran una velocidad vertiginosa mientras el torso y los brazos permanecen casi estáticos. Después los saltos medianos y, para terminar, el vistoso *grand allegro*. ¡Ay que saber coordinar todo el cuerpo!

Los giros no faltan, dos tres, cuatro seguidos. La adrenalina se siente en el aire. La ropa empapada de sudor. Los rostros colorados. Las sonrisas. El aplauso para la maestra.



Socorro Bastida en un estacionamiento del Centro Nacional de las Artes, 2014. Foto: Daniela Valero.

## Una mirada en retrospectiva

“Actualmente, los exámenes de ingreso a las escuelas de danza a los que los aspirantes se someten son mucho más rigurosos que los que me tocaron a mí”, explica la maestra.

Además de la evaluación de las aptitudes físicas, los candidatos a bailarines profesionales pasan también por una serie de pruebas psicológicas. En *YouTube*, el INBA publicó el video “Proceso de admisión para la Academia de la Danza Mexicana”, donde puede verse el físico ideal de los aspirantes de nuevo ingreso.

“Tomar conciencia del cuerpo constituye un trabajo arduo y que requiere mucho tiempo. Hay que adquirir una inteligencia muscular, sensorial y respiratoria, por lo que es imprescindible preparar nuestro cuerpo antes de servirnos de él”, escribió Socorro en la ponencia “La enseñanza en la formación de bailarines profesionales”.

“Las cosas han cambiado mucho –asegura la profesora–. En el tiempo en el que yo estudié no se sabía lo que se sabe ahora, de anatomía, de kinesiología. Uno le copiaba al maestro, no es que explicara qué músculos mover para hacer tal o cual cosa, más bien era por imitación. Ahora las maestras sabemos más y les explicamos a los alumnos, y yo siento que deberían aprovecharnos más. Yo por ejemplo, siempre quise saber más y más y por eso tomaba todos los cursos que podía. Cuando uno enseña intenta darlo todo, compartir todo lo que sabe, ¿para qué se lo va uno a llevar?”, manifiesta.

La formación de bailarines profesionales implica una gran responsabilidad y es una ardua labor. Según dejó asentando la pedagoga en el documento antes mencionado, los maestros deben haber pasado por una formación profesional y haber bailado en algún grupo o compañía de danza, también profesional. Asimismo, es fundamental que el docente conozca a profundidad la técnica que imparte, sepa dosificarla según la necesidad del grupo, hacer demostraciones y correcciones exactas, y nunca olvidar el manejo de los elementos básicos de la danza: tiempo (ritmo), espacio y energía (dinámica). A lo anterior puede agregarse la vocación.

“En la clase de técnica existen dos actividades trascendentales: el desarrollo de la destreza y la habilidad para bailar. Esto es, el entrenamiento y el aprendizaje para proyectarse en el foro”, dejó la maestra puntualizado en la ponencia citada.

“¡Y sé tan bien la técnica clásica como no te imaginas! En el *en dehors* si metes la pelvis así [hacia el frente] te lastimas. Entonces tienes que alinear la pelvis, las corvas y las pantorrillas hacia delante. En el *balance* el talón debe estar abajo del coxis”, sostiene Socorro.

La profesora comenta que justo en este tópico ha corregido a muchos alumnos. “Ahora hasta con el bastón les digo ‘no dobles la rodilla’. Estrella Morales, hace años, usaba el bastón para corregir y una vez que me quiso pegar yo le brinqué al palo. Se puso furiosísima”, rememora entre risas.

“Yo nunca le daría un bastonazo a nadie. A veces también uso un lápiz con el que les recuerdo que junten los glúteos. Ahora ya no puedo juntar las piernas, pero antes lo mostraba. La pelvis bien planita. Tócame y lo verás”, ilustra la maestra detenida de una silla.

“Con el tiempo he ido, no precisamente descubriendo, pero me he dado cuenta que todos los ejercicios, desde el *grand plié*, se hacen formando círculos, también los *port det bras*, haz de cuenta que vas viendo un círculo y lo vas dibujando, tanto de ida como de regreso”. Pero lo más relevante, señala, es entender que el movimiento sucede dentro del cuerpo de cada bailarín.

“Yo les digo todo esto a los chicos, pero unos hacen caso y otros no. La juventud ha cambiado muchísimo, ahora está muy dispersa. Unos hasta se pintan el cabello y se pelan aquí y se hacen no sé qué tantas cosas, ¿no?... ¡Creo que este país es el que lleva el primer lugar en gordura! Antes, las bailarinas, por lo menos las de clásico, salían de la clase caminando como patos, ahora ya no. ¡Más bien, se les tambalean las petacas!”, dice mientras ríe. “Te lo juro. Y comen y comen y comen”.

“Otra cosa es que ahora ya no los puedes ni tocar. Si hay algo que no les parece, ¡uy!, te reportan”, asevera. ¿Y cómo es que se puede enseñar una disciplina que, en el fondo, es sensación física sin tocar? “Pues eso –dice Socorro– es que no saben”.

“¿Sabes quién ponía el cigarro para que levantara uno la pierna? Francisco Martínez – se responde a sí misma–. Y también eso está mal”.

Si se hace con respeto, una demostración tocando el cuerpo, en ocasiones, ayuda más que mil palabras.

“Yo creo que el maestro es muy importante en la vida de una persona. No solo en la disciplina que le enseña, sino en una formación general. Uno debe ayudar al alumno”, afirma.

“Cuando yo estoy dando clase me olvido de todo”, concluye la maestra.



Socorro Bastida en clase de ballet, con los alumnos de la ENDCC, 2014. Foto: Daniela Valero.

### ***La noche de Walpurgis***

2014. El teatro está oscuro. Un humo blanco de peculiar olor se esparce por el escenario. Suena una nota grave. El telón se abre y el ciclorama se ilumina con una luna llena, enorme. La atmósfera es rojiza. La adrenalina corre por las venas de los bailarines, casi desnudos.

El vaivén. Trazos redondeados, sublimes. Cuerpos cercanos, entrelazados, ondeantes. Un ambiente erótico. La música resbaladiza, incitante.

El tono sube, la escena se congela.

Otra nota. Una delgada mujer vestida de rojo emerge en las alturas. El corpulento varón que la sostiene con un solo brazo avanza con paso firme. No revela esfuerzo alguno.

Los faunos abandonan su posición, alertas, juguetones se le acercan. Baco la deja caer. La respiración se detiene por un instante. La Bacante se revela ilesa. Baila fogosa, sensual. Los movimientos circenses, en el aire, sobre las puntas. Desaparece.

Es el turno de los hombres, aguerridos, masculinos, fuertes. Pequeños y grandes saltos. La respiración se agita. La frente, el torso, la espalda se humedecen. La acción aumenta... y se relaja con los pequeñísimos pasos que las ninfas ejecutan sobre la diminuta superficie de sus zapatillas. Sublimes mujeres vestidas de blanco y coronadas con flores. Piernas alargadas en las alturas.

Gala de destreza física y emocional. Los principales toman la escena. El resto respira, atentos aguardan. Es hora, todos a escena. La música acelera, la acción aumenta. La locura total: saltos, giros, doblamientos. Cada uno en su lugar.

La Bacante asciende, la luna llena de fondo, los corazones palpitan, golpean el pecho. El telón cae.

### **Mujeres en el Arte**

El XVIII Encuentro Internacional y XIV de Mujeres en el Arte 2014 se celebró con una función que tuvo lugar en el Teatro de la Danza bajo el nombre “Temporada de Encuentros”.

La maestra Bastida, en calidad de directora, supervisaba el ensayo general que se corría en el foro. Desde una butaca en el fondo del teatro daba algunas recomendaciones. Se ponía de pie, se sentaba. El mentón recargado sobre la mano derecha y las piernas cruzadas. La mirada un poco lejana. El mismo peinado, la elegancia de siempre, el trato cortés.

En el año 2002, Socorro fue invitada como Jurado Honorífico del VI Encuentro Internacional de Mujeres en el Arte, para después convertirse en la directora del área de danza.

El Colectivo de Mujeres en la Música y la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte surgió en 1994 con la finalidad de dar a conocer la obra de mujeres que han dedicado su vida al arte, ello a través de la realización de encuentros anuales donde se presentan trabajos relevantes y se busca el reconocimiento de las artistas. Esta plataforma es, en la actualidad, una de las más importantes en Latinoamérica y España. Para mayor información acerca de los eventos puede consultarse [comuarte.org](http://comuarte.org).

“Antes se hacía todo el programa de contemporáneo, pero cuando yo llegué le dije a Evangelina Villalón, quien ahora me acompaña [en calidad de coordinadora], y era presidente del Colectivo en el área de danza, ‘porque no hacemos mejor un programa que lleve clásico, contemporáneo, español y folclor’, entonces se empezaron a presentar así”.

En 2014 se compuso por obras que interpretaron la Compañía Nacional de Danza, Ardentía, Murmullo de Sirenas, los alumnos de danza española de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, y La Compañía Nacional de Danza Folklórica de Nieves Paniagua, en representación de cada uno de los géneros.

Los encuentros tienen lugar en marzo, mes en que se conmemora el Día Internacional de la Mujer. Cada año se tiene una temática diferente y se entrega el Premio Coatlicue a artistas destacadas en las distintas bellas artes.

En el mencionado año, el evento giró en torno al tema “Igualdad es poder”. Leticia Armijo, directora general de ComuArte, explicó que el Encuentro, dedicado a la diosa Ixchel, proponía la búsqueda de políticas culturales que integraran las organizaciones de artistas marginados.

Después de la primera función en el Teatro de la Danza, el 6 de marzo, las maestras Socorro y Evangelina –también directoras de la compañía Murmullo de Sirenas– otorgaron el premio Coatlicue a Anadel Lynton, promotora, investigadora y creadora, cuya labor ha destacado por su trabajo social.



Entrega del Premio Coatlicue 2014. Evangelina Villalón y Leticia Armijo, segunda y tercera de izquierda a derecha. Al centro, Socorro Bastida. Última de izquierda a derecha, Anadel Lynton. Foto: Gloria Minauro. Cortesía de ComuArte.

## La Condesa

2016. Un día caluroso. La lluvia amenaza con caer en un cielo gris, a veces despejado. El camino es otro. Otro edificio, azul ahora. Otro departamento.

“¿Ya sabes que ya me cambié de casa? Ahora vivo en la Condesa. Todavía tengo un montón de cajas, no he terminado de acomodar todo”, advirtió la profesora por teléfono.

Ahí de pie, a la entrada de su nueva morada, aguarda Socorro Bastida. Alegre, optimista, con ganas de charlar. Elegante, maquillada, el cabello pintado y recogido, las uñas brillantes por el esmalte. Una sudadera azul en la que se lee “INBA. Académico”, una mascada al cuello. El sentido del humor acentuado.

“Este departamento es muy chiquito, siento que no me cabe nada”, dice la maestra entre risillas. Está sola en casa.

El lugar es luminoso. Al entrar, de lado izquierdo, está la cocina, que una barra separa del comedor. En éste, la pesada mesa de madera de la Roma encontró espacio, aunque un poco ajustada. Sobre ella papeles y libros, fotos antiguas y recientes.

“Una empresa internacional me hizo la mudanza. Y el sillón ese lo volaron”, comenta. “Las plantas las regalé. ¿Para qué las quería? Si aquí no se pueden poner”, continúa.

Parada junto a la cabecera de la mesa, señala: “las cucharitas, esas sí las puse luego luego, las acomodé luego luego. Había dos cajas ahí y me las envolvieron perfectamente bien”, asegura con un dejo de satisfacción en la mirada.

“Alan Stark fue quien me rentó este departamento. Aquí los closets son chiquititos chiquititos y allá eran unos roperotes. Pero no hubo de otra forma. Porque allá, se me hace que los departamentos que eran tan grandes los van a hacer pequeños. Están componiendo el edificio, pero también para estacionamiento, porque ahora todo mundo anda en coche, quiero decir, todo mundo tiene coche. ¡Más de cincuenta años viví ahí! Fíjate nada más”. Y no va a regresar “porque no era mío”, asevera.

Aquella delgada mujer, de frágil apariencia, destella tranquilidad y alegría, platica con soltura y satisfacción, todavía continúa activa en la profesión de su vida.

“Ahora, el 23 de noviembre, va a haber una función del día de la contraviolencia de las mujeres y las niñas, en el Teatro de la Danza. Es a la ocho de la noche y va a tomar parte la Compañía Nacional de Danza, la Compañía de Danza Murmullo de Sirenas, la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello y la Compañía de Danza Folklórica. Desde que se lo propuse a Evangelina se presenta un programa con esas cuatro modalidades de danza: clásico, contemporáneo, español y folclor”, relata con orgullo.

“Eso es lo que he hecho en el Colectivo de Mujeres en el Arte, hace varios años porque ahorita ya no. Ya no puedo casi ni caminar –ríe con humor y aclara– bueno, del Colectivo no me he retirado, porque todavía ando con eso del programa de noviembre 23, que es nada más una función. Pero en marzo es todo un fin de semana: jueves, viernes, sábado y domingo. Pero se repite el mismo programa. También se da un premio a artes plásticas, otro premio a danza, otro premio a literatura, a cine. Y se llama Coatlicue, que es lo que encontraron en el zócalo –hace una pausa y prosigue–. Pues todavía ando en eso, todo por teléfono”, hace otra pausa.

“Ahora ya uso bastón”, dice mientras lo señala, pero sigue caminando derecha, el porte la acompaña. “Tengo que acordarme de dar pasos largos, lentos y firmes. El equilibrio cambia con la edad, a veces me siento más segura manejando”. Ahora un BMW blanco.

La profesora deja por un momento su asiento. De la cocina trae una pesada jarra de jugo. “¡Salud! Aunque sea con esto”, exclama.

“En el Centro Nacional de las Artes me han dado muchas concesiones, porque no voy ni lunes ni jueves, voy nada más martes, miércoles y viernes, y unas cuantas horas. El grupo que tengo ahora es nada más el de las chicas que entraron a la escuela a segundo año de contemporáneo, son solo cuatro. Yo les doy clásico una vez a la semana y sobre todo, las corrijo, porque la técnica clásica la conozco tal y como”, afirma mientras vuelve a abandonar su silla para mostrar la correcta ejecución de un *cambré* atrás.

“Esta fotografía, aquí en la mesa, es del último grupo que tuve, el año pasado –apunta con una sonrisa en los labios–. Esta otra, una chica me la mandó a hacer en una lata de Coca-Cola. El vestido aquí es azul, pero era en realidad blanco”, comenta al tiempo que muestra la original, en su juventud.

“¡En el INBA estoy desde el 57! –exclama la pedagoga con agrado–. Tengo más de cincuenta años de docencia. Me dieron la medalla de cuarenta años, porque de cincuenta ya no dan, aunque ahora ya van a ser sesenta... ¡Si ya tengo 91 años, mujer!”, clama con voz suave y firme, un tanto entrecortada por la respiración agitada.

“Y no es que me cuide mucho –revela con modestia– pero hice clase de ballet como hasta los sesenta. Y luego iba a la UNAM y tomaba controlología, eso me ayudó muchísimo”, afirma consciente del beneficio de la danza en su vida.

De hecho, en el año 2005 Socorro todavía participó como intérprete en una obra coreográfica de Silvia Unzueta.

“Eso era muy bonito, me sentía muy bien. Pero no había mucha danza, más bien hablaba. *Al filo de la Luna* le puso ella, pero era una obra de Inclán. Se trataba de un afilador

que se enamora de una chica, y yo era la mamá de ella –cuenta entre risas–. Había un hombre que quería casarse con mi hija y entonces lo matan, pero tenía dinero y todo. Al final el afilador se casa con la hija. Y entonces ya no recibe ninguna herencia –sin más, suelta una carcajada, y ya con serenidad continúa–. Los enamorados se quedan juntos. Era una obra bonita, me gustaba hacerla”, concluye.

“Aquí hay más fotos –se refiere a la tesis de Mónica Bustamante y Adriana Castrejón (1994)–, lo que me gustaba mucho bailar era el hada de los dedos”, afirma mostrando una imagen donde se la ve con una sonrisa coqueta, parada en puntas y señalando con los dedos índices, en una escena del ballet *La bella durmiente*.

Mientras pasa las páginas del libro, el recuerdo en su memoria parece avivarse. “¡Ah mira! Aquí hay una foto con Alicia Alonso. Y esta otra en el final de *Don Quijote*”, señala con una chispa en los ojos. “Estas eran de chiquilla –comenta riendo, como si hubiera sido ayer o como si esos tiempos estuvieran muy lejanos– y esta es de mis dos hermanas y yo”.

¿Pero donde están las fotos originales? “¡Ya no las tengo! ¡No sé qué se hicieron!”, responde con un poco de desenfado. “Lo que debe estar por ahí son los álbumes de recortes periodísticos. ¿Pero dónde? ¡Quién sabe! Con eso de que están empacadas las cajas de los libros... ¡Ahí tengo fotografías de periódico –enfatisa– desde las que mi mamá me guardaba cuando bailaba yo en el kinder!”.

La lluvia comienza a golpear los vidrios de las ventanas, pero eso no parece distraer a la maestra. “Esta es bonita, de jazz. Y aquí hay una de Televisión, cuando salía en teleguía y bailaba en la tele. Pero el ambiente es feo –afirma entre risas espontáneas y prolongadas–, así son muchos ambientes”.

De momento, la maestra posa su mirada en las vitrinas, incólumes. “Fueron muchos lugares los que conocí –dice–, yo veo las cucharitas y me acuerdo del lugar. Unas diez me las regalaron... Cuando iba con Clive de viaje lo primero que hacía era comprar una cuchara –ríe–, es el recuerdo del lugar, del viaje”, comenta con tranquilidad.

“Con mi esposo conocí Europa. Pero después yo sola he ido a África, a Suramérica. Cuando fui a Canadá a visitar a una amiga, de ahí me fui en barco a Alaska. Y me gustó, pero no para vivir. Nunca me quise ir a vivir a otro lado, aunque me han gustado muchos lugares. Luego me acuerdo de lugarcitos a los que llegábamos y nada más estábamos unos días, por ejemplo Dubrovnik, que lo desbarató la guerra. Y eran las casitas chiquitas porque en aquel entonces la gente era más bajita. A donde nunca fui fue a China ni a Japón, tampoco a Egipto. Y a veces todavía pienso en ir, pero no, ya no –dice un tanto resignada– ya no es lo mismo, ya sin poder caminar bien, bien”.

Aunque podría ir en silla de ruedas, no hace tanto que estuvo en España... “Por cierto –inquiérese la profesora–, ¿ya viste los juegos olímpicos donde compiten con sillas de ruedas? Increíble, ¿verdad? Algunos no tienen piernas. Es emocionante verlos, ¡cómo pueden! Aunque en México muy pocos se dedican al deporte, porque no hay apoyo”, sostiene.

La pedagoga gusta de los deportes extremos como el paracaidismo y el *rafting*, donde se viaja en los rápidos de los ríos. También ha practicado la natación y el tiro al blanco y, en algún momento, hizo danza acuática.



Socorro Bastida, al centro. Quinto Sol, Jalcomulco, Veracruz, 2000.

“Ahora con eso de que se hizo la Secretaría de Cultura no sé cómo va a ser. No sé si me van a dar todo el dinero que merezco –menciona un poco consternada–. Por aquí tengo una carta firmada por Tovar y de Teresa”, asegura mientras busca sobre el cúmulo de papeles en la mesa.

“Me acuerdo cuando Luna Arroyo estaba en Bellas Artes. Yo no estaba en México. Entonces él me dejó mi sueldo completo. Cada mes me lo iba a recoger una amiga mía.

”Aunque no sé que va a pasar con esto de la nueva secretaría, no quiero jubilarme porque no quiero dejar de tener un compromiso, aunque sea poquito, porque así siento que salgo de mi casa a *algo* y no me quedo aquí todo el día.

”Fíjate, a la señora que me ayudaba la operaron de un ojo y pues ahorita no estoy comiendo aquí en la casa, sino que me voy a comer a varios lugares. Y hay unos lugares que te cuesta –enfatisa– ¡cien pesos la comida! Y no es mala. Y en el Palacio de Hierro, que es el restaurante del Palacio de Hierro, ¿no? –vuelve a enfatizar– fue ayer la comida ¡horrorosa! Estaba mejor la de cien pesos que la que pagué trescientos y tanto, bueno, por una comida y una copa de vino. El blanco seco me gusta. Hay uno muy seco, seco... un vino de Italia que me gusta...”, por un momento interrumpe su relato un tanto pensativa.

“Mira esa cosita que está ahí –señala debajo de una mesa de centro alargada–, ¿por qué no me la pasas? La azul. ¿Qué dice? –pregunta presurosa–. ¡Orvieto! Hay un vino blanco de Orvieto, ¡riquísimo! –exclama–. El tazón te lo regalo”, dice Socorro.

“¡Tengo tantas cosas! –suspira–, tantas cochinadas –se corrige a sí misma–, ahora les digo cochinadas”, no puede evitar reír.

“Voy a regalar muchas cosas. Zapatos de tacones ya no uso, los he comenzado a regalar, y la ropa también. Los libros de danza los voy a donar al CNA”, asevera.

“¡Hay tanto tilichero! La señora que hace la limpieza aquí [en el edificio] me está ayudando un poco. Pero en la comida no. Te digo que voy a varios lados. Hay un lugarcito que encontré aquí en la esquina, que por trescientos pesos como muy bien. Pensé que en el Palacio era bueno, pero no, ¡la carne durísima! Hay otros lugares en donde hasta mil pesos paga uno, depende de la copa de vino que te tomes.

”También uso de las mejores cremas francesas, la marca se llama Sisley, eso es en lo que gasto mi dinero, y también en ir a comer en lugares buenos. En ropa ya no. Todo cambia. ¡Te digo que los años no pasan en balde!”, exclama la maestra.



Socorro Bastida en su departamento de la Condesa, 2016. Foto: Daniela Valero.

## Abandono a los bailarines mexicanos

El 7 de agosto de 2014, Eduardo Hernández Jiménez escribió para la revista *Fluir*, disponible en línea, un reportaje acerca de la situación actual de los bailarines en México. Ignacio Pereda Mendoza, bailarín *freelance*, y Alan Ramírez Gaytán, contratado en la Compañía Nacional de Danza, entre otros, comentan en él las dificultades del medio.

Las aristas son muchas y variadas. Para empezar, hay una gran cantidad de solicitantes a las tres escuelas oficiales de danza del país, el costo de la carrera, que dependiendo del nivel en que se sea aceptado dura hasta nueve años, también es alto. Hay trabajo, pero mal pagado, pues la demanda es siempre mayor que la oferta, eso sin contar que no existen salarios estandarizados por hora de ensayo ni función. En caso de lesión, las cuales están a la orden del día en una profesión de alto riesgo, un artista independiente afronta los costos médicos sin respaldo del empleador. Simplemente, el presupuesto de los proyectos no contempla esos riesgos.

Ramírez reconoció que trabajar en la Compañía Nacional de Danza tiene sus ventajas, por ejemplo, presentarse en escenarios de renombre, gozar de un sueldo mensual y asistencia médica. Aunque también hay desventajas. Él mismo reveló que el ambiente es elitista “siento que para las personas bonitas es más fácil, aunque no desmerito su talento”.

Sin embargo, uno de los puntos principales por los cuales los bailarines han luchado desde la década de los ochenta es un reglamento interno “pero el gobierno no quiere darnos ni un poco de poder y eso nos afecta. Buscamos que se definan bien las funciones de bailarines, de maestros y de la dirección. Que haya apoyo para cuando vamos de gira; asuntos burocráticos que respalden y garanticen nuestros derechos, porque no tenemos opinión”. Agrega que pagaron la traducción de las normas internas de la compañía de Canadá y le entregaron el documento al INBA en espera de que en el país se tomen cartas en el asunto.

“Las condiciones laborales en México son tremebundas pese a los esfuerzos que se han hecho. A veces hay que hacer *show business* para comer. Por ejemplo, un bailarín de Yuri puede ganar 40 mil pesos al mes, pero es un bailarín que no durará mucho tiempo. Fuera del CEPRODAC o de Tania Pérez-Salas, un bailarín contemporáneo gana como 4 o 6 mil pesos al mes, y eso dando ya clases. A veces hay proyectos en los que ensayas tres o cuatro meses y sólo te dan 500 pesos por función. Aparte de que no tenemos seguridad social ni retiro, para nada cotizamos, no existimos ante el SAT, ante el gobierno... No existimos ante nada. Pero los bailarines tienen miedo de perder su trabajo si quejan de las condiciones”, denunció el

también bailarín Raúl Tamez en “Los obreros de la danza: situación laboral de los bailarines en la Ciudad de México”.

En el medio de la danza profesional es común que un artista se desenvuelva en la tríada bailarín-coreógrafo-maestro y de ello subsista. Además del económico, el problema del reconocimiento de la danza como una profesión seria nació con ella.

Muchos bailarines trabajan incansablemente, y en muchos casos son olvidados. No es sino hasta después de su muerte que el gobierno les reconoce su valiosa aportación a la cultura mexicana y les dedica algún homenaje.

No hay que ir más allá. Felipe Segura, tal como lo denunció *Proceso*, murió deprimido, en soledad. Aunque Patricia Cardona, Patricia Aulestia, Silvia Ramírez, Carlos López y Tulio de la Rosa manifestaron, antes del fallecimiento del maestro, la necesidad de “reconocer el talento y la trayectoria de las personas cuando están vivas y no cuando mueren”. (En “Proponen homenaje a Felipe Segura”, en *El Universal* del 23 de febrero de 2002.)

Otro caso es el de Laura Urdapilleta. Colombia Moya develó para *La Jornada* del 19 de febrero de 2008: “un tanto olvidada, reclusa en un hogar para ancianos desde hace varios años, presa de Alzheimer y Parkinson, murió el lunes 11 de febrero quien durante dos décadas fue la bailarina de México”.

Y Argelia Guerrero, en *Milenio* del 10 de febrero de 2018, evidenció un caso más, el de Jesús Romero: “En México acontecen cotidianamente eventos que revelan profundas contradicciones: por un lado una universidad pública reconoce con un nombramiento *honoris causa* a un hombre cuya labor es la guerra [...] Por otro lado, el 7 de enero el bailarín, maestro y coreógrafo Jesús Romero falleció en tristes condiciones, producto del olvido y la marginación que los profesionales de la danza viven cotidianamente y cuyas adversidades se acentúan con el paso del tiempo”. La información completa puede consultarse en: <http://www.milenio.com/cultura/jesus-romero-la-deuda>.

La pregunta se hace necesaria, ¿por qué un país tan necesitado de cultura y educación olvida a sus bailarines, a sus artistas?

El 6 de julio de 2015, Moya escribió, para *La Jornada*, un artículo titulado “Noventa y contando”, en honor al nonagésimo cumpleaños de Socorro Bastida, el 24 de junio del mismo año.

En su texto, la exbailarina denuncia la falta de atención, por parte de las instancias culturales del país, hacia la maestra y advierte que su amplia labor, aún activa “[...] una vez más ha pasado inadvertida a los ojos de los que manipulan la danza en este país, y deciden quién merece qué o quién es quien [...] y sólo han dejado una vez más a la vista el

favoritismo, componendas e incongruencias de un poder lleno de ignorancia, egoísmo, amiguismo e incapacidad que conforman no pocas instancias culturales ‘oficiales’ [...]” y remata “ojalá el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes abra sus círculos sagrados de elegidos a los que son y han sido siempre de verdad, sin ayuda o reconocimiento alguno de la oficialidad”.

Un año después, *Producciones Pasión por la Danza* anunció: “La Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea rindió homenaje a Socorro Bastida”. Disponible en: <https://produccionespasionporladanza.wordpress.com/2016/06/23/la-escuela-nacional-de-danza-clasica-y-contemporanea-rindio-homenaje-a-socorro-bastida/>.

Ahí notificó que el domingo 19 de junio de 2016, en el teatro Raúl Flores Canelo, la escuela celebró “a una de las personalidades más relevantes de esta institución”. Por tal motivo, se organizó un programa que contó con obras de Mirta Blostein y Francisco Illescas, entre otros, que fueron interpretadas por alumnos de la ENDCC, además de una clase escénica con los alumnos de la profesora Bastida, a cargo de Mireya Perea.

Se le entregó también un diploma en “agradecimiento por su dedicación al desarrollo artístico de los estudiantes de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea”, firmado por el director de la misma, Rodolfo Hechevarría Fournier.

La administración de la Escuela de Danza cambia pero la maestra sigue. “Si ahora a los directores les hablo de tú. Ellos me hablan de usted, pero yo le hablo de tú a toda la gente. No sé porqué pero es así”, confiesa la pedagoga.

## **El reconocimiento en Bellas Artes**

2018. Enero. Desde mediados del año pasado la maestra Socorro no contesta el teléfono de casa ni su celular. En la Escuela Nacional de Danza dicen que ya no está yendo, que no tienen noticias suyas. ¿Qué es de ella?

Prosigue acudir a las calles de Cholula. “¿Está la maestra Bastida?”. El conserje, un tanto asombrado por la insistencia de la pregunta, responde que sí. “¿Tiene cita? Porque no recibe a cualquier persona”, advierte. Llama por el interfón. Una mujer, no menos asombrada por la visita, trata de explicarle a la profesora que la buscan. “Que pase”, dice Socorro.

¿Qué sucedió con aquella vigorosa mujer que a pesar de la edad tenía ganas de vivir, de arreglarse, de salir rumbo al CNA, a comer, a...?

Está pálida, sin maquillaje alguno. Tiene lapsus de olvido y otros de lucidez total. Sentada a la cabecera de la mesa de siempre tiene papeles delante de sí, su agenda no falta ni una violeta. Viste un saco de pijamas azul y una frazada café le cubre la espalda. Su cabello, como siempre, recogido. Porque “el pelo suelto me parece que se ve horrendo”, solía decir.

Tuvo un accidente. “Me caí cuando iba a subirme al coche y me pegué en la cabeza”, cuenta. Uno de sus familiares se hizo cargo de ella en el hospital. Ni hablar, manejar ya no puede y salir apenas.

“Ya no estoy yendo al CNA. Me cuesta mucho trabajo caminar”, confiesa. Pero sigue leyendo, su mente sigue activa.

“Ya no contesta los teléfonos, porque ya no se acuerda de la gente”, cuchichea aparte la dama del servicio. Son dos personas las que ahora la atienden de tiempo completo. “Es su sobrino Roberto el que se hace cargo de ella”, continúa la señora. “Dale su teléfono”, le indica la maestra.

Mayo. Socorro se ve tranquila, quizá un poco indiferente. Las flores no parecen ser de su interés. “Estoy haciendo palabragamas”, comenta con una pluma y una regla en la mano. “Ahora se levanta tarde”, dijo su sobrino por teléfono. Es mejor llegar después del mediodía.

“Me despierto como a las ocho o nueve –dice Socorro–, ahora que ya no voy a la escuela. Porque antes empezaba la clase a las siete y media”. De súbito cambia el tema: “¿Quieres comer?”, pregunta.

“Ella almorzó tarde”, interrumpe la mujer que hasta el momento bordaba en la cocina. ¿Y doña Lupita? “Ya no quiso venir porque se asustó con el temblor”, contesta la maestra. “A mí, el conserje me bajó cargando. Cuando regresamos, las cucharitas se había caído”, cuenta. “La que más me gusta está de ese lado [la vitrina de la izquierda] o ya ni sé, porque se desacomodaron”.

“Tráeme esos libros que están sobre la mesa”, le indica la maestra a la señora. Repite una y otra vez lo mismo: “este es el tuyo, que estás arreglando, y éste otro está muy grande ¿no?”.

El departamento tiene algunos cambios, propios para personas de edad avanzada. El tiempo parece largo a la espera *del comentario*. La visita tampoco se puede prolongar, ¿será que la maestra está acostumbrada a la soledad?

“Ahora que me estás enseñando esas fotos estoy recordando cosas”, dice suave. De repente una mirada lúcida “ya no tengo interés en la vida, si no fuera por mi sobrino Roberto estaría yo muy fuera de lugar. Es él quien ve por mí, me manda... ¿cómo se llama el coche

que viene por mí?”, le pregunta a su asistente. “Uber”, le responde. “Él me manda el Uber cuando voy a cobrar, nada más salgo a eso”, cuenta la maestra.

“Fíjate, primero no quería yo tener hijos y cuando quise ya no pude... –de pronto calla, como si alguien la hubiera interrumpido– pero ese es otro tema”. Punto final.

Existen distintas clases de abandono hacia los hacedores de la danza. Una es el económico, otra, no menos lamentable, es el olvido.

¿Cómo puede quitársele a una persona la razón de su existencia, la motivación de su vida? ¿Acaso un comentario hacia los alumnos de una escuela profesional de danza está demás si proviene de una experta en la materia? Es comprensible, la edad se lleva el brío de la juventud, pero no el conocimiento.

Una tarde temprana suena el teléfono. En la pantalla del celular aparece “Roberto Ocaranza Bastida”. La maestra le pidió comunicarla: “Daniela, quiero pedirte un favor –dice un poco apresurada–, quiero encargarte que cuando me muera me hagan un reconocimiento en Bellas Artes”.



Socorro Bastida, 2017.

## FUENTES

### Bibliográficas

ALEXIÉVICH, Svetlana. *La guerra no tiene rostro de mujer*. Debate, México, 2017.

BLANCO, Manuel. *Nueva tradición de la danza*. UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, México, 1996.

BUSTAMANTE MARTÍNEZ, Mónica y Adriana Castrejón Samperio. *Socorro Bastida y la Danza*. INBA, México, 1994.

DALLAL, Alberto. *Cómo acercarse a la danza*. Plaza y Valdés, México, 1988.

DALLAL, Alberto. *Lenguajes periodísticos*. UNAM-IIE, México, 2003.

ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Gedisa, España, 2001.

ESCUADERO, Alejandrina. *Felipe Segura: una vida en la danza*. INBA, México, 1995.

FLORES-SÁNCHEZ, Horacio. *La danza desde una mirada experta. Textos publicados en México de 1949 a 1977*. Secretaría de Cultura/INBA, México, 2016.

GUERREIRO, Leila. *Una historia sencilla*, Anagrama, España, 2013.

*Lo mejor del periodismo de América Latina*. Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

ROMERO ÁLVAREZ, María de Lourdes. “Una visión actual de la realidad periodística”, en *Investigación de la Comunicación*. México en los albores del siglo XXI, Asociación Mexicana de Investigadores Comunicadores, AC, México, 2003.

SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet*. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

SEGURA, Felipe. *Gloria Campobello la primera ballerina de México*. INBA, México, 1991.

TORTAJADA QUIROZ, Margarita. *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de un arte y un recinto vivos (1934-2009)*. CENIDI-Danza/INBA/CONACULTA, México, primera edición, 2010.

TORTAJADA QUIROZ, Margarita. *Danza y poder*. CENIDI-Danza/INBA, México, 1995.

TORTAJADA QUIROZ, Margarita. *Danza y poder II. Las transformaciones del campo dancístico mexicano, profesionalización, apertura y diversificación (1963-1980)*. CONACULTA/INBA/CENIDI-Danza/CENART, México, 2006.

## **Hemerográficas**

Archivo Socorro Bastida

## **Trabajos de titulación**

CHÁVEZ RIVADENEYRA, Lucía Felicidad. *Gritos de papel*. UNAM-FCPyS, México, 1983. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación.

ESCUADERO MORALES, María Alejandrina. *Zapatillas y recuerdos. La historia oral, una fuente para la historia contemporánea de la danza en México*. UNAM-FFL, México, 1999. Tesis de Licenciatura en Historia.

REYES LOEZA, Nora. *Ecos del dolor. (Deterioro del cuerpo en los bailarines. Caso del Taller Coreográfico de la UNAM. Reportaje)*. UNAM-FCPyS, México, 2009. Tesina de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación.

RÍOS ZEHLE, Ginette. *Sirenas terrenales, danza de agua*. UNAM-FCPyS, México, 2016. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación.

## Cibernéticas

27 de febrero, Nace José Vasconcelos, fundador de la SEP. Disponible en: <[http://www.sep.gob.mx/es/sep1/27\\_de\\_febrero\\_Nace\\_Jose\\_Vasconcelos\\_fundador\\_de\\_la\\_SEP#.Uuv1noWIDA429](http://www.sep.gob.mx/es/sep1/27_de_febrero_Nace_Jose_Vasconcelos_fundador_de_la_SEP#.Uuv1noWIDA429)> de enero de 2014>.

BASTENIER, Miguel Ángel. “El Blanco Móvil: Taller de Periodismo”. *El País*, España, 2001. Disponible en: <<https://estiloynarracion2.files.wordpress.com/2009/08/blanco-movil-x-bastienier1.pdf>>.

BASTIEN, Kena. *Muerte y nacimiento... de una escuela de danza*. Disponible en: <<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/abr2005/bastien.html>>.

BIANCHINI, Federico. “Taller de Periodismo Narrativo con Juan Villoro”, en Fundación Gabriel García Márquez Para el Nuevo Periodismo Iberoamericano. Disponible en: <<http://www.fnpi.org/es/fnpi/taller-de-periodismo-narrativo-con-juan-villoro-0>>.

CAMPBELL, Federico. “El reportaje en la práctica”, en *Periodismo escrito*, 6 de septiembre de 2006. Disponible en: <<http://periodismoimpreso.blogspot.mx/2006/09/el-reportaje-en-la-prctica.html>>.

CAMPBELL, Federico. “Nuevo periodismo mexicano”, en *Periodismo escrito*, 26 de noviembre de 2006. Disponible en: <<http://periodismoimpreso.blogspot.com>>.

DE MARIA y Campos, Armando. *La Malinche desnuda, revista teatral de modas en el Iris de México*. Disponible en: <[resenahistoricateatromexico2021.net](http://resenahistoricateatromexico2021.net)>.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. “El mejor oficio del mundo. Palabras pronunciadas por el periodista y escritor colombiano Gabriel García Márquez, Premio Nobel de Literatura y presidente de la Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano –FNPI–, ante la 52a. asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa, SIP, en Los Angeles, U.S.A., octubre 7 de 1996”, en Fundación Gabriel García Márquez Para el Nuevo Periodismo Iberoamericano. Disponible en: <<http://especialgabo.fnpi.org/las-ideas-de-gabo/el-mejor-oficio-del-mundo/>>.

MOYA, Colombia. “Noventa y contando”, en *La Jornada*, 6 de julio de 2015. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2015/07/06/opinion/a15o1esp>>.

PIÑÓN, Alida. “Las princesas de la danza clásica en México”, en *El Universal*, 21 de junio de 2014. Disponible en: <<http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/impreso/las-princesas-de-la-danza-clasica-en-mexico-74548.html>>.

ROMERO ÁLVAREZ, Ma. de Lourdes. “El pacto periodístico”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, septiembre-diciembre de 2002. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=42118606>> ISSN 0185-1918>.

SERRANO ÁLVAREZ, Pablo. *El encontronazo entre el presidente Lázaro Cárdenas y el “jefe máximo” de la revolución Plutarco Elías Calles*, INHERM. Disponible en: <<http://www.inehrm.gob.mx/Portal/PtMain.php?pagina=exp-cardenas-versus-calles-articulo>>.

TIRZO, Jorge. “10 claves para planear un texto de periodismo narrativo según Leila Guerriero”, en Fundación Gabriel García Márquez Para el Nuevo Periodismo Iberoamericano. Disponible en: <<http://www.fnpi.org/es/fnpi/10-claves-para-planear-un-texto-de-periodismo-narrativo-según-leila-guerriero>>.

TORTAJADA QUIROZ, Margarita. Las escuelas profesionales de danza del INBA. Los orígenes. Disponible en: <<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/junio2005/56.pdf>>.

TORTAJADA QUIROZ, Margarita. “Problemas e ideas en torno de la danza escénica mexicana en los setenta”, en *Casa del Tiempo*, UAM, diciembre de 2002-enero de 2003. Disponible en: <<http://www.uam.mx/difusion/revista/dic02ene03/tortajada.html>>.

<<http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/biografias/ballet-russes-serge-diaghil.html>>.

<<http://www.oocities.org/vienna/1854/nellie3.html?201614>>.

<<http://www.conaculta.gob.mx/noticias/artes-escenicas/10446-la-academia-de-la-danza-mexicana-institucion-fundacional-de-las-artes-escenicas-en-mexico.html>>.

<<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100243833>>.

<<http://www.royalballetschool.org.uk/discover/history/>>.

<<http://www.proceso.com.mx/467647/desmantela-la-unam-seminario-del-taller-coreografico>>.

<<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-escenicas/2016/08/26/taller-coreografico-de-la-unam-estrena-director>>.

<<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-escenicas/2017/01/9/la-espera-seminario-del-taller-coreografico>>.

<<https://es.wikipedia.org/wiki/Pilates>>.

<<http://www.jornada.unam.mx/2005/01/18/a03n3cul.php>>.

<<https://comuarte.org>>.

<<http://www.educacionyculturaaz.com/cultura/anuncian-premios-coatlicue-2014>>.

<<https://produccionespasionporladanza.wordpress.com/2016/06/23/la-escuela-nacional-de-danza-clasica-y-contemporanea-rindio-homenaje-a-socorro-bastida/>>.

<<https://www.danzaballet.com/historia-de-la-danza-clasica-en-cuba/>>.

<<http://www.milenio.com/cultura/jesus-romero-la-deuda>>.

<<http://www.revistafluir.com.mx/misa-brevis/los-obreros-de-la-danza-situacion-laboral-de-los-bailarines-en-la-ciudad-de-mexico.html>>.

## **Presentación de libro**

*La danza desde una mirada experta. Textos publicados en México de 1949 a 1977.* Autor: Horacio Flores-Sánchez. Ponentes: Nellie Happee, Margarita Tortajada, Colombia Moya, Horacio Flores-Sánchez. Moderador: Rafael Vargas Escalante. Aula Magna José Vasconcelos, CENART, México, 7 de marzo de 2018.

## **Otras**

AULESTIA, Patricia. *Charla de danza con Felipe Segura y César Bordes*, 21 de mayo de 1985.

BASTIDA, Socorro. *Currículum Vitae*.

BASTIDA, Socorro. “La danza es medicina”. Ponencia.

BASTIDA, Socorro. “La danza como medio terapéutico”. Ponencia.

BASTIDA, Socorro. “La enseñanza en la formación de bailarines profesionales”. Ponencia.

BASTIDA, Socorro. “Mi trabajo como Coordinadora Nacional de Danza Clásica y Contemporánea en el IMSS”. Ponencia.

BASTIDA, Socorro. “Movimiento: Llave de la Salud y de la Danza”. Ponencia.

BASTIDA, Socorro. “Remembranzas de la Escuela de Danza Nelly y Gloria Campobello”. Ponencia.

BASTIDA, Socorro. “Una semblanza de mi trabajo en el IMSS”. Ponencia.

SEGURA, Felipe. *Charla de danza con Nellie Happee*, 1985.

SEGURA, Felipe. *Charla de danza con Socorro Bastida y Armida Herrera*, 1985.

SEGURA, Felipe. *Charla de Danza con Socorro Bastida*, 1986.

SEGURA, Felipe. *Charlas de danza con Tell Acosta*, 1986.

*Una vida dedicada a la danza 1985*, Cuadernos del CID Danza núm. 4-7, INBA, México, 1985.

### **Fotografías**

Las imágenes, en caso de no especificarse lo contrario, son cortesía de la maestra Socorro Bastida.