

EL MANEJO DEL silencio, las sombras, la iluminación indirecta... el sosiego, fases elementales en la concepción arquitectónica de este genio de la construcción mexicana. Su obra, sin embargo, no elude la monumentalidad, pero propone una pacífica ambientación



La luz en México es fundamental, la luz del altiplano que Alfonso Reyes llamó "la región más transparente del aire", la luz mexicana, la luz desbocada que lo invade todo, o lo invadía. Luz del sol. Luis Barragán se dedicó a domesticarla, ponerle muros, barreras. La luz es mujer y Barragán le enseñó por dónde, pero no como lo haría un amante sino que la guió, alto sacerdote. La enrejó tras una celosía, la convirtió en monja profana hincada en el confesionario.

Tras de los anteojos su mirada es tranquila, en paz consigo misma, una hermosa mirada de hombre logrado, cruza sus grandes manos, una contra la otra en una actitud de rezo; aguarda, es un hombre que sabe esperar; entre los dos, el tiempo se detiene como se detiene también en estos altos y espesos muros blancos que nos rodean y dan una sensación de fortaleza interior, la misma que emana de Luis Barragán.

Luis Barragán ha dicho: "Toda arquitectura que no

expresa serenidad no cumple con su misión espiritual. Por eso ha sido un error sustituir el abrigo de los muros por la intemperie de los ventanales".

—Oye, Luis, a ti ese mundo de mucha luz, de edificios hechos de vidrio en su casi totalidad, un mundo endeble y quebradizo ¿te disgusta? Es aterrador ver, en la parte baja de los ventanales, tiras de hierro para que el niño no vaya a darse contra el vidrio y caiga a la calle.

—Es aterrador, tú lo has dicho. Esos vidrios que llegan hasta el techo y brotan desde el piso dan una sensación de angustia. Sientes que te vas a caer al vacío, que vas a amanecer en la banquetta, que todo se va a romper y se va a ir al abismo. Incluso psicológicamente es nefasto. ¿No te has fijado, Elenita, que algunos hasta ponen un pretil o tratan de encontrarlo para recargar siquiera un sofá? ¿Cómo recargas un mueble contra un vidrio? Inconscientemente el hombre siempre se retira del ventanal e incluso las oficinas así expuestas ayudan a la neurosis de los que trabajan en ellas. La UNAM,

por eso, es un horror. Es indispensable el abrigo y la protección de los muros.

—Por eso, para ti, es tan importante el muro, Luis.

—Te voy a preguntar también a ti una cosa, Elenita. ¿Con qué sustituyen los muros? ¿Con vidrio? ¿Con materiales modernos? El vidrio ha fracasado porque el hombre no se siente abrigado en un edificio con paredes de cristal. Tú misma, al hacerme la pregunta me sugeriste la contestación; el vidrio te da una sensación de desamparo, de exposición a todos los vientos, a todas las inclemencias. Además, nadie necesita esa cantidad de luz, sobre todo en un país como el nuestro en que la luz llega incluso a herir la retina. El vidrio ha fracasado en todos los edificios, en las oficinas públicas, en Ciudad Universitaria, en las casas particulares. Los cubículos de Ciudad Universitaria no son nada acogedores; en los inmensos ventanales de las casas particulares, los dueños acaban por poner cortinas porque no soportan la luz, en los edificios públicos ves, al pasar, las patas de los escritorios y de las sillas metálicas casi paradas en el vacío, y además, la mayoría de los vidrios, en su base están rotos.

SENTADO SOBRE LA LAVA

—Un ejemplo fue la fascinación que ejerció sobre mí El Pedregal de San Angel. La lava fue para mí una cosa incomprensible, ¿por qué esas rocas?, y ¿por qué todo eso que a los demás les parecía tan hostil y a mí me atraía tan poderosamente y me invitaba a quedarme horas allí? Fui durante tardes enteras, Elenita, a sentarme a El Pedregal; entonces empecé a imaginar jardines, casas. Desgraciadamente en El Pedregal han ido borrándose mucho las rocas por la arquitectura que otros han hecho y que a mi modo de ver no corresponde al paisaje maravilloso. Dime tú ¿qué tiene que ver una casa provenzal-francesa en El Pedregal? ¿O una casa con aleros para la nieve? ¿O un chalet suizo? Siempre pensé en un paisaje abstracto y por lo tanto en una casa abstracta, de líneas abstractas que no echaran a perder el paisaje. Muchos arquitectos suelen llegar con el desplante de "Aquí estamos" y en vez de amoldarse a la naturaleza se disparan de ella. Tratan de hacer a toda costa una cosa que llame la atención e imponer casas que no emergen del paisaje; de ahí que se vean absurdas. Para mí lo bello es la unidad entre el paisaje y la expresión estética, la de la arquitectura. ¿Sabes qué influyó en mí particularmente, además de los pueblos mexicanos de mi infancia, los pueblos de Jalisco de los cuales ya te he platicado?: la arquitectura mediterránea, toda blanca, bellísima, fuerte. Yo me sentí bien en el sur de España, en el norte de África, en Argel, en Marruecos. Toda esa arquitectura la sentí profundamente ligada al suelo.

—Pero esto, Luis, solamente lo logra lo que es esencial. Supongo que esas son las cualidades del pan, del buen muro que protege, del techo de vigas, la casa en contra del tiempo y con el tiempo...

—Sí, aunque el ambiente contemporáneo para la casa habitación es ahora frío ¿no te parece? La

EL LUGAR DE LOS MUROS

por ELENA PONIATOWSKA / octubre de 1976



El vidrio ha fracasado en arquitectura, no ampara, crea angustia. La fascinación telúrica del Pedregal de San Angel. ¿Un chalet suizo entre la lava? "Necesitamos un descanso, un refugio contra la luz". La obsesión por un tapanco. Los artistas de la serenidad y las ilusiones se llaman arquitectos

expresión de la vida moderna, Elena, ya no es agradable. Angustia y deprime. A mí me ha pasado eso. En los edificios que tienen toda la pared de cristal, entra uno a la recámara o a la habitación destinada al dormitorio en la noche y ve uno pasar abajo las interminables luces de los coches, y en el día el tráfico incesante, aunque no lo oigas, por ejemplo, como en los Estados Unidos, y esa habitación para mí resulta realmente angustiada, como me resulta agresiva la transparencia sobre la cual tengo que agregar cortinas y cortinas y cortinas. En general, creo que los arquitectos no hemos resuelto la expresión contemporánea de exteriores; es decir, de integrar la ciudad a la casa, o la casa a la ciudad manteniendo la privacidad, la tranquilidad, el descanso que todos buscamos. Tenemos necesidades psíquicas que hemos dejado sin resolver, a la intemperie, por decirlo de algún modo. Necesitamos un refugio y no hemos sabido hacérselo, un refugio incluso en contra de la luz, un descanso: no ver movimiento, no ver gente, no ver tráfico en esta época que es enteramente dinámica.

—Luis, hace un momento hablaste de los pueblos de tu infancia, de la arquitectura popular apegada a la tierra, de los muros encalados que saben proteger. ¿Está ligada tu concepción de la arquitectura a tu infancia?

—Mis memorias de la infancia se relacionan con un rancho que tenía mi familia cerca del pueblo de Mazamitla, un pueblo con montañas, formado por casas de enormes tejados que se prolongaban sobre la calle para proteger a los caminantes de las fuertes lluvias que caen en la región. Hasta el color de la tierra era interesante, porque era tierra roja. En este pueblo, el agua se distribuía a través de troncos de madera ahuecados que corrían sobre soportes; horquetas de madera, a cinco metros de altura, arriba de los techos. Este acueducto atravesaba el pueblo, llegaba a los patios, en los que había fuentes de piedra que recibían el agua y la almacenaban. Los patios albergaban los establos con vacas y gallinas,

todas revueltas. Afuera, en la calle, empotrados dentro de los gruesos muros había anillos de hierro para amarrar los caballos. Claro está que los troncos de madera convertidos en canales cubiertos de musgo escurrían agua durante todo el año, y esto le daba al pueblo el ambiente de un cuento de hadas. ¿Te imaginas?, durante todo el año el agua caía proveniente de este acueducto de madera. No, no hay fotografías, son cosas que sólo tengo en la memoria.

—¿Y te vas a empericar a tu tapanco?

—Sí, allí sueño y duermo en la noche.

A lo largo de su vida, Luis Barragán, fiel a sí mismo, ha repetido lo que se le quedó clavado en la retina; el modo de estar del hombre sobre la tierra, la casa, la luz que se va al atardecer y se va moviendo sobre los muros, la penumbra y finalmente la oscuridad que en la noche rompen estratégicamente los círculos redondos de las lámparas. Luis Barragán es a la arquitectura lo que José Clemente Orozco a la pintura y lo que Juan Rulfo a la literatura; un ser esencial y verdadero, un hombre complejo y triste, un creador, dramático en sus líneas escuetas, monacales, orgullosamente humilde o humildemente orgulloso en su afán de monumentalidad. Los tres le tiran a lo grande; los tres también son grandes, y los tres tienen raíces en la tierra.

—Por eso un pequeño jardín que puedas vivir es indispensable, un jardín que te haga entrar un poco en ti mismo, que te haga meditar, que te aisle y al mismo tiempo te abrigue. Un jardín tiene que tener misterio, tiene que ser enigmático; si uno ve una reja, echa a volar la imaginación: ¿qué hay detrás de esa reja? ¿Adónde me llevará este sendero? La vida moderna nos ha hecho perder nuestra privacidad. Si vives en un condominio y no puedes tener un jardín, que el arquitecto piense por lo menos en un patio o que diseñe jardines públicos que tengan cierta magia, cierto misterio, una fuente de agua, un chorro, un estanque que pueda darle a los paseantes

paz y serenidad, que sientan ganas de sentarse, quedarse allí e inconscientemente puedan ponerse a meditar. ¿Sabes lo que debería ser un arquitecto? Un artista que lograra alejar la ansiedad y crear ilusiones.

—De niño me la pasé a caballo, viendo casas que cantan sobre la tierra, recorriendo ferias populares; recuerdo que veía siempre el juego de las sombras sobre las paredes, cómo el sol del atardecer se iba debilitando —todavía había luz—, y cómo entonces cambia el aspecto de las cosas, los ángulos se atenuaban o las rectas se recortaban aún más; de allí también mi fijación en los acueductos. En los ranchos mexicanos siempre se oyen chorros de agua; nunca he podido hacer una casa o un conjunto arquitectónico sin incluir un estanque o un chorro de agua o un fragmento de acueducto. Nunca he dejado de pensar tampoco en los caballos.

—México está al día. Pueden hacerse las cosas con pobreza por falta de dinero o de preparación técnica pero el espíritu de México es contemporáneo, como fueron contemporáneos en su tiempo los coloniales y como lo fueron los precolombinos. La arquitectura que hacemos aquí es, en realidad, internacional.

Nos despedimos y salgo de su monasterio para un solo monje a ver al mundo común y corriente de los chicharroneros y de las misceláneas y respiro tranquila. Dentro de la inmaculada blanca barraganesca, del recogimiento, del jardín repleto de hierbas locas, se levanta una sensualidad afilada y diabólica, una mezcla de refinamiento y de misticismo, de perversión y de pureza que son la esencia misma de Barragán, ese hombre torturado que podría tomarse por un santo, un mendigo del medievo, un juez de la inquisición, un consejero de la reina, un forjador de templarios, un misionero del espíritu santo, un camello que atraviesa el desierto, un monje profano, un actor del siglo de oro, un judío errante, un sheik de Arabia, bello, alto, inquietante, como el mejor de los pensamientos.

Nació en Guadalajara, Jalisco, en 1902. Se tituló como arquitecto y posteriormente como ingeniero civil en la Universidad de Guadalajara. En Europa entró en contacto con el arquitecto y urbanista Le Corbusier. En 1945, asociado con Alberto Bustamante, diseñó el fraccionamiento los jardines del Pedregal, que revolucionó la concepción urbanista en México. También trabajó en los proyectos originales del hotel Pierre Marqués, de Acapulco, y con el escultor Mathias Goeritz en el conjunto de las Torres de Ciudad Satélite (1957). Sus proyectos residenciales en Guadalajara, Ciudad de México y La Jolla (Estados Unidos) le atrajeron el reconocimiento internacional. En 1976 obtuvo el Premio Nacional de Artes, año en que el Museo de Arte Moderno de Nueva York montó una exposición con fotografías de sus trabajos más notables. Murió en 1988.

EL CORAZÓN DE LUCILA

por PATRICIA TORRES MAYA / agosto de 1974

Víctima perpetua de las ñañas. Infancia de tinajas rotas. Tres oportunidades en la XEW. El programa "Así es mi tierra" fue definitivo. El gusto por los públicos "de carne y hueso". El mejor refugio es el sueño. Todo comenzó en un festival militar en Rosario, Sinaloa.

antes de salir a escena, "las ñañas"; al escuchar un primer aplauso: "el sentimiento de que el toro ha sido lidiado"; de regreso a su camarín: "la seguridad de dormir en paz, esperando la mañana". Y de nuevo, al día siguiente: "las ñañas", "la lidia", "la calma".

Repetido constantemente a lo largo de 22 años de trabajo, este compás de "tres cuartos" ha terminado por imponer su ritmo sobre la vida artística de Lola Beltrán. Así, tres horas antes de abandonar su casa rumbo al centro nocturno donde se presenta actualmente, la cantante folclórica comienza a experimentar ese sentimiento bautizado por ella misma con el nombre de "ñañas". Al tomar asiento en el borde de un sofá tapizado con tela a cuadros, Lola Beltrán parece decir sin palabras: "Démonos prisa porque, ¿sabes?, ya me tengo que ir".

—Nací en el pueblo de Rosario, Sinaloa, en el año de mil novecientos y tantos. (No digo cuántos son los "tantos" porque las mujeres jamás debemos confesar nuestra edad).

Don Pedro Beltrán Félix —subgerente de la mina "El Tajo"— y doña María de los Angeles Ruiz dieron a su hija el nombre de Lucila.

La figura embozada por un traje sastre negro de falda "hasta el huesito", los sentimientos descubiertos por una forma de ser "llana, sin complicaciones", Lola Beltrán comenta: —Desde chiquita, siempre me parecí más a mi mamá que a mi papá.

Y con una sonrisa suavizando la severidad de sus facciones —hermosas, mas no bonitas— aclara:

—¡Debes saber que mi papá era guapísimo! Mi hija María Elena se parece a él.

No bien acababa de cumplir Lucila siete años, cuando murió don Pedro Beltrán, dejando en la orfandad a sus siete hijos.

—Dadas las dificultades sufridas por mi madre para mantenernos —relata— nuestros únicos juguetes fueron los muñequitos de celuloide que cada Navidad nos traía el Niño Dios. Al llegar el día de Reyes aparecían dentro de nuestros zapatos los mismos

muñecos, con la única diferencia de haber sido disfrazados por mi mamá.

—Pero —sigue—, a pesar de nuestras estrecheces económicas, pocas personas han vivido un infancia tan feliz como la mía.

Elemento imprescindible en la remembranza de los años infantiles es el relato de las travesuras perpetradas como alumna del colegio Cristóbal Colón, institución administrada por monjas carmelitas:

—Cuando se me daba la gana, yo era muy buena alumna, pero como pocas veces se me antojaba estudiar, ¡nada más imagínate!... Mi "hobby" era hacer maldades: me peleaba con los niños, me escapaba de la clase de inglés para ir a comer fruta a la huerta, o para encaramarme en el carro de las sodas.

Y por la tarde, la niña Lucila regresaba a su hogar, muy atenta a la posibilidad de romper alguna tinaja "de esas donde los vecinos guardaban el agua".

—Como que con el recuerdo de tu pueblo en el alma, creces diferente. Andas más claramente por la vida, con más limpieza en tu corazón.

Lola Beltrán inició su carrera artística a los ocho años, entonando himnos religiosos en la iglesia de su pueblo natal. Pero a los catorce años de edad, la "la niña cantora" dejó el coro para probar suerte actuando en escenarios más mundanos:

—En aquellos días, acababa de llegar a Rosario el 45 Batallón dirigido por un general de nombre Arias Sanchez, o Sánchez Arias, ya no me acuerdo bien. Y para honrar a los visitantes, los vecinos del pueblo organizaron un festival a celebrarse precisamente el día del soldado. Yo participé en el evento, debutando como solista. Por aquel entonces, mi repertorio sólo incluía algunas romanzas, dos canciones españolas —Granada y Murcia— y tres canciones rancheras —El herradero, Canción mixteca y Por un amor.

Debido al éxito obtenido durante aquella primera presentación, las interpretaciones de la joven Lucila llegaron a constituir un ingrediente indispensable en todas las festividades del pueblo.

En el año de 1952, después de orar ante la Guadalupana, madre e hija visitaron los estudios de la emisora XEW. El interés de Lucila por conocer el funcionamiento de la estación surgió años atrás, cuando la niña pueblerina pasaba tardes enteras escuchando las transmisiones radiofónicas de la capital.

—Así, mi mamá y yo nos sentamos muy quietecitas en nuestras butacas para presenciar en vivo la transmisión de un programa llamado "Estelares Bacardi" o algo por el estilo. Y después de ver actuar a la Torcacita, al trío Los Diamantes y al Mariachi Vargas de Tecalitlán, no pude más, y arrastrando a mi mamá me lancé a pedir una oportunidad como cantante. El hecho de verme tocar en la ventanita de la cabina sorprendió mucho a los miembros del "staff", quienes parecían poco dispuestos a escucharme.

—Por suerte, Tomás Méndez —por ese entonces, "cargaestuches" de Los Diamantes— me abrió la puerta.

Y gracias al gesto del ahora conocido compositor, Lucila Beltrán entró en contacto con Silvestre Vargas, director del mariachi homónimo.

—De su bella gracia, Vargas habló con el señor Guzmán, director artístico de la XEW. Enterado de mis propósitos, Guzmán me dijo: "Mire, señorita Beltrán, por lo pronto sólo podemos darle trabajo de secretaria pagándole 400 pesos al mes. ¿Acepta usted?" Naturalmente, le tomé la palabra luego luego.

Asegurado el puesto de taquimecanógrafa, la señorita Beltrán luchó denodadamente tratando de sustituir la máquina por el micrófono.

—Finalmente, logré que me dieran una prueba. Pero el primer intento fracasó. Mi suerte no mejoró al recibir una segunda oportunidad. Gracias a Dios, la tercera prueba me abrió la puerta grande. De esta forma, rebautizada con el nombre de Lola, fui lanzada estelarmente en el programa "Así es mi tierra".





BRAVÍA CUANDO hay que ser brava en la entrega a su público, Lola ha cautivado también notables amistades, como la de Manuel Benítez "el Cordobés"

Al llegar a este punto de la plática, Lola Beltrán considera "justo y necesario" hacer la siguiente aclaración

—La fuerza del corazón, la fuerza de la mente, la fuerza del espíritu son virtudes características de Lola. En cambio, Lucila tiene corazón de pollo, todo le puede, todo le duele, fácilmente se quiebra. Lola es la coraza que protege el corazón de Lucila, para que Lucila no se lastime, para que Lucila no lastime el corazón de los demás. De no haber sido por Lola, Lucila hubiera llorado mucho, atrapada en medio de un bosque animado, sin saber qué rumbo tomar. Sin embargo, a pesar de su fragilidad, el corazón de Lucila mueve la fuerza de Lola.

De esta suerte, armonizando el vigor de Lola con la suavidad de Lucila, la cantante no tardó en saltar de la radio al cine, y del cine a la televisión. En el terreno cinematográfico, Lola Beltrán ha intervenido como actriz en cerca de cincuenta películas, entre ellas: *Espaldas mojadas*, *Al diablo las mujeres*, *Una movida chueca* y *Piel canela*. Asimismo, la cantante ha producido las cintas *Furia bajo el cielo* y *Estampas del pasado*.

—Cantar, actuar y producir, las tres actividades me fascinan —observa—. No obstante, he tenido las satisfacciones más profundas de mi carrera, cantando para públicos "de carne y hueso"; me encanta ver las caras de las gentes, sus sonrisas, sus gestos; escucharlas cuando cantan, correspondiendo a mis canciones.

Por otra parte, Lola Beltrán empleó el éxito obtenido "en casa" como catapulta para iniciar una larga serie de giras por distintos países: Japón, Estados Unidos, España. Hasta ahora, su auditorio internacional ha incluido figuras como el general De Gaulle, el mariscal Tito y los presidentes norteamericanos Eisenhower, Kennedy y Johnson. Pero los viajes y las representaciones en el extranjero no han alterado en forma alguna el gusto de Lola Beltrán por las cosas y las gentes de "su tierra"

—Los personajes que más hondamente me han impresionado en el transcurso de mi vida artística son los presidentes mexicanos Adolfo López Mateos y Luis Echeverría. Ambos han mostrado extraordinaria preocupación por todo y por todos. Además —añade—, al igual que Echeverría, López Mateos miraba muy bonito.

El logro de una meta, generalmente, implica el respeto a una estrategia, la atención a un horario. —Sin embargo, a pesar de que guardo cierta disciplina —interrumpe Lola—, mis actividades siguen un ritmo bastante flexible. Por ejemplo, ensayo la interpretación de mis canciones en cualquier parte: en la casa, en el coche, en el campo. Y cuando estoy triste, practico dentro de mí misma. Mis estados de ánimo son igualmente variables. Como buena nativa de Piscis, a lo largo del día, cambio de humor varias veces. A estas alturas, ya me acostumbré a esa forma de ser, pero cuando la tensión resulta insopor-

table, lloro, me angustio, o de plano, me voy a la recámara —mi lugar favorito—; rápidamente me duermo y al día siguiente, cuando me doy cuenta de que estoy viva, recupero la tranquilidad.

Al decir de la cantante, sus amistades gustan de verla, de sentirla, de oírla reír. No obstante, el afecto de Lola Beltrán es monopolizado por el torero y actor de cine Alfredo Leal, y por su hija María Elena, próxima a cumplir 16 años.

—Alfredo y yo nos conocimos en 1955 —recuerda— gracias a la intervención de un amigo mutuo —Eduardo Capetillo, hermano de Manuel, el torero—. A primera vista, Alfredo me pareció un hombre antipático, y muy alzado.

Entre corrida y corrida, Alfredo Leal suele escapar al rancho Santa Elena, propiedad de la pareja, situado en el Valle de Santiago, Guanajuato:

—Sembramos alfalfa, sorgo, trigo, maíz y también criamos puerquitos —¡buen negocio!—. Alfredo disfruta mucho este tipo de actividades porque él es un hombre de campo. Pero cuando viene a la capital, él se la vive aquí en la casa, al tanto de su hija: le encanta que lo "chiquemos", que le preparemos su sopita de fideo, que cuidemos su siesta. Yo soy feliz teniéndolo junto, viéndolo respirar. Me gustan su corazón, su alma, su ternura, su ira, su arte: como torero, Alfredo es mejor que yo como cantante. Pero sobre todo, él es un hombre bueno y me gusta estar cerca de la gente buena. Alfredo Leal, de veras es leal.

Nació en 1929 en Rosario, Sinaloa. Desde muy joven destacó como intérprete de la canción ranchera. Gracias a la radiodifusora XEW se dio a conocer su programa "Así es mi tierra", que ganó fama a todo lo ancho del país. Entre sus mayores éxitos, están las canciones *Cucurrucucú, paloma*, de Tomás Méndez, y *El rey*, de José Alfredo Jiménez. En 1977 ofreció un recital en el Palacio de Bellas Artes, evento que la consagró como la cantante del género.

HACIA EL ANIMAL HUMANO

por RAÚL DÍAZ R. / junio de 1978

“El hombre civilizado ha olvidado sus instintos primarios”. ¿Las bailarinas piensan con los pies? Con la danza por todo el país, “arrastrando la cobija”. Los indígenas son los verdaderos maestros de la coreografía nacional

La historia de la danza contemporánea en México está y estará ligada indisolublemente a un nombre: Guillermina Bravo. Fundadora de la Academia de la Danza Mexicana en 1946 a petición expresa el director de Bellas Artes, maestro Carlos Chávez, se vio obligada a renunciar a esa Academia dos años después, debido a su ideología revolucionaria y actitud política que chocaba abiertamente con los intereses creados, no sir antes haber dejado sentadas las bases del futuro desenvolvimiento de la danza moderna en nuestro país.

Originaria de Veracruz, con temperamento torrido ella misma, Guillermina rompe con los moldes establecidos, se lanza a la búsqueda de nuevas expresiones, deja atrás lo que considera que no es ya suficiente para contener su creatividad. Incurse en el cine y en el teatro a 30 años de haber formado el Ballet Nacional de México, única institución de danza moderna con esa tradición en nuestra patria, después de haber participado en el Festival Mundial de la Juventud en 1957, de haber introducido en México la técnica de Martha Graham, que sirve de base al Seminario de Danza y Coreografía de la UNAM, y de haber recorrido tres continentes con su Ballet Nacional. Guillermina Bravo continúa su búsqueda, y es símbolo viviente de la danza mexicana. En ocasión del 30 aniversario de su ballet y apenas terminado el Festival de Danza 78, decidimos platicar con la maestra. De hablar pausado, vestida de negro, esbelta, de manos largas y elegantes, ojos vivaces y cigarrillo tras cigarrillo, Guillermina habla con entusiasmo y optimismo, ama la vida y la danza por encima de todas las cosas, se refiere con cariño al “Gallito”, la charla fluye y cuando nos damos cuenta encendemos la grabadora.

—¡Eh! ¿Cómo está eso de que las bailarinas piensan con los pies? (Me mira entre seria y sonriente).

—No; desde luego, es un símbolo. Nosotros al trabajar enseñamos, o nos enseñan, que se piensa con todo el cuerpo, que cada músculo



tiene una inteligencia propia para manejarse, o sea, el cerebro es sólo una parte de nuestro organismo, y por eso no nos llamamos intelectuales precisamente, sino que somos seres completos. El cerebro está incluido, pero como una parte, importante sí, pero tan importante como una pierna o el arco de un pie, o cualquier cosa. —Podríamos decir entonces que el intelectual, en contraposición a lo que hacen ustedes, utiliza sólo su cerebro. (Su mirada ahora es más calculadora y responde pausadamente).

—Intelectual es el que se dedica a las tareas intelectuales básicamente, de allí viene su nombre. Ahora hay intelectuales de veras y hay intelectuales entre comillas.

—Bueno, ¿por qué no nos cuenta cómo se inició como bailarina? (repite su risa y con un mohín replica).

—No, no me niego, ya se me olvidó. Lo único que recuerdo es que no tuve opción, cuando tuve uso de razón ya estaba dentro de la danza, y no podía dejarla, ¡era mi necesidad vital!

—¿A los cuántos años fue esto? (insisto tratando de que me hable un poco de ella misma ya que su vida privada es prácticamente desconocida, pero no suelta prenda).

—¡Ay!, pues ha de haber sido de unos 17 años. De niña bailaba el jarabe tapatío y todas esas cosas que inducen las mamás a que bailen sus hijas, pero ya pensando diariamente en la danza ha de haber sido por los 17 ó 18.

—¿Cómo deriva a su actividad coreográfica?

—Pues... (Enciende el enésimo cigarro, paladea el café mientras recuerda y medita la respuesta) fue como por lógica, nos quedamos sin maestras.

Nuestras maestras que habían venido de EU, de pronto desaparecieron, y había que hacer danzas, y había que dar clases, y que tomar clases, y entonces un grupo de bailarines nos echamos encima esa tarea.

—Yo dejé de bailar paulatinamente, no porque no me gustara, todavía practico dos horas diarias, me entreno constantemente, sino porque había la necesidad de hacer danzas, que es lo que hace el coreógrafo, y esa necesidad me jaló. Es decir, fue un paso completamente natural en mi vida, un paso no pensado, no programado, un paso que simplemente se dio.

—(Como soy necio, insisto en el tiempo) ¿En qué año produjo su primera coreografía y cuál fue?

—Mira, yo creo que la hice como por el siglo XVI, fue una sonata de Bartok. Fue un programa que hicimos rápidamente Ana Mérida y yo, nos lo sacamos de la manga porque se venía un cambio en Bellas Artes. Carlos Chávez sería el director, y montamos un programa con coreografías que nos habían dejado y otras de Ana y mías.

—En esa forma se creó un primer programa en lo que en ese entonces era el Teatro Prado, que ahora es cine, para que Chávez asistiera a verlo; resultó muy exitoso porque cuando él se hizo cargo de Bellas Artes nos llamó para formar la Academia de la Danza Mexicana, y desde entonces venimos arrastrando la cobija.

—Bella cobija, maestra, ¿por qué empezó con Bartok?

—Bueno, en realidad esa fue una excepción porque yo empecé realmente haciendo serias, muy serias investigaciones entre los indígenas de México, ellos han sido mis verdaderos maestros en coreografía. Recuerdo que en esos momentos yo pensaba no me interesa el resultado, es decir, no me interesa el baile folklórico, lo que me interesa saber es por qué los indios bailan.

—Estuve muchos años en eso, incluso unas amibas terribles que sufrí después, las agarré recorriendo las sierras de Oaxaca y Puebla en busca de por qué los indios bailaban, ¿qué los llevaba a bailar? o ¿cuáles eran sus ritos?, ¡la actitud del indio ante la danza!

—Ellos son realmente los mejores coreógrafos que conozco, y ellos han sido mis maestros. Sin embargo, en aquella época Bartok sonaba como algo verdaderamente moderno, ¡y nosotros queríamos estar en la vanguardia! Por eso, e independientemente de obras muy ligadas a las cuestiones nacionales campesinas, yo hice esa obra de Bartok.

—Luego vinieron otras obras muy, muy mexicanas, hasta cierto punto folklóricas, tomadas de todas esas giras de investigación, de leyendas, de cultos, de rituales, de ceremonias. Todo eso constituye la primera etapa de mi actividad coreográfica.

—Al decir primera etapa ¿quiere significar que considera que su actividad coreográfica está muy dividida?

—¡Uh!, sí, Raúl, terriblemente dividida, y sigue estando cada día más dividida todavía.

EL CUERPO
entregado
a la música.
imágenes de
1945 y 1975, una
misma pasión
por hallar los
lenguajes
corporales



Bailarina nacida en el puerto de Veracruz, en 1923. Estudió en la Escuela Nacional de Danza y en el Conservatorio Nacional. En el año de 1946 creó y dirigió la Academia de la Danza Mexicana, y dos años después la compañía Ballet Nacional, que actualmente dirige. En su amplia producción de coreografías se cuentan *El zanate*, *Fuerza motriz*, *Recuerdo a Zapata*, *Alturas de Machu Pichu*, *Danza sin turismo*, *El demagogo*, *El bautizo*, *Homenaje a Cervantes* y *Trazo sobre un toro de Creta*. Ha trabajado con música de Bach, Beethoven, Vivaldi y otros compositores del repertorio universal, así como con los mexicanos Chávez, Revueltas, y otros. La Asociación de Críticos y Cronistas Teatrales le otorgó en 1975 el premio a la mejor coreografía para teatro e instituyó en su honor el Premio Guillermina Bravo. En 1979 el gobierno de la República le otorgó el Premio Nacional de Artes.

—Después de esa época del folklor, vino mi etapa, pues digamos política, la época en que para mí la danza era un manifiesto que el pueblo debía ver y didácticamente asimilar, para hacer la revolución o cosa por el estilo, por eso mi obra era muy, muy política.

—Luego vino una época mágica, volví a los campesinos, y sobre todo a los indígenas, para todas esas cosas de su magia y sus inventos, ¡los indios son unos inventores terribles!, y así, sigo todavía cambiando etapas.

—¿Y en qué etapa está ahora? (otro cigarrillo y nuevo sorbo del café).

—Precisamente me lo preguntas en el momento en que estoy en un cambio muy grande y que no sé a dónde voy a dar.

—En la etapa que se encuentra hoy, ¿sería la cuarta o quinta?

—Eso sí no te lo podría precisar, porque las tres de que te hablo son de hace muchísimo tiempo, y por eso puedo tener una objetividad, porque las miro a la distancia. Después de eso, sé que me di a buscar el lenguaje propio de la danza. O sea, hasta el final de estas tres etapas lo que hacía era ponerle pasos a un argumento.

—En ese tiempo, escribían para los coreógrafos

todos los escritores, tomábamos a Rulfo, tomábamos a Carballido, tomábamos pues, la literatura, o bien tomábamos murales de Diego, de Orozco, o sea estábamos ayudándonos, apoyándonos en las otras artes. Poníamos pasos a determinado argumento, y eso no era totalmente satisfactorio, no nos hacía críticamente coreógrafos, no había un lenguaje dancístico. Por eso vino la búsqueda del lenguaje, cómo expresar con nuestro cuerpo, que es nuestro propio instrumento, y nada más que con él, las imágenes que correspondieran a lo que queríamos decir. En esa búsqueda estamos, pero claro, en ella también se delimitan algunas etapas que no te podría definir.

—Como usted misma lo ha experimentado, el mensaje político, el mensaje ideológico, puede darse en la danza; entonces, a pesar de los cambios ¿procura dar ese mensaje todavía? (vuelve a mirarme y muy serio responde).

—Bueno, yo considero que la danza que hace el Ballet Nacional es una danza revolucionaria. No es el obvio mensaje político desde luego, o sea, lo que está sucediendo en México; la crisis económica, la desgarradora miseria que sufrimos, la puede ver cualquier persona. No es cosa de decirlo en una danza. El Manifiesto Comunista

se compra por 10 pesos. Pero es una danza revolucionaria en el sentido de: Primero, del descubrimiento de formas. Segundo: en que sabemos que lo que estamos diciendo es válido para el pueblo hoy, mañana y después, y después y después ¿me entiendes?

—¿Cuál es el futuro de la danza en México? ¿Qué hacer para que sea mejor?

—Componer buenas obras, sacar cada vez mejores obras, no obras intelectuales entre comillas, porque la danza no tiene nada que ver con eso; nuestro mejor público es el público campesino, porque el campesino está abierto a lo que se le da y una imagen bella la capta y la siente, no le pide explicación al arte, porque el arte no tiene explicación y muchísimo menos la danza, que es un arte visual, de imágenes, de sensaciones. Entonces, eso es lo que debemos hacer, obras que la gente sienta suyas, aunque no las sepa explicar.

—En cuanto al futuro, lo siento bien, el arte que nosotros hacemos tiene un gran porvenir, es la danza, que se hace hoy y que se hará en el futuro. La danza contemporánea es un arte que invadirá todo, el cine, el teatro, todo, y que está ya íntimamente ligada con la vida de los pueblos.

...Y PIPSA SALVÓ AL PERIODISMO

por JOSÉ ALBERTO CASTRO / octubre de 1991

Testigo de la fundación de una empresa crucial de la prensa nacional. "Seguiría privando el régimen irrestricto de libertad de prensa que señala la Constitución". Reportero de *La Palabra* a los 16 años, ex embajador en Barbados, Colombia, Guatemala y Filipinas. "No es una empresa de toma y daca, es decir, mercantilismo puro". Las primeras bodegas, cedidas por don Arturo Mundet



ay periodistas de temporada, pero los hay también entregados al oficio: periodistas de toda la vida. En la personalidad de Federico Barrera Fuentes encontramos un claro ejemplo de perseverancia y pasión en las arduas lides del periodismo.

A sus 80 años de edad, y después de 60 como cronista parlamentario, Barrera Fuentes es testigo presencial de una crucial etapa de nuestra historia más reciente. Con sus propios ojos ha visto cómo en la década de los treinta "los diputados paseaban empistolados por la Cámara" y en los noventa admira, con asombro, la presencia de nuevas fuerzas políticas, expresión del pluralismo, "legisladores equipados con teléfonos celulares y estilográficas Mont Blanc".

Originario de Saltillo, Coahuila, el entrevistado recuerda, como si hubiera sido ayer, su entrada a la talacha periodística: "Llegué muy jovencito a la ciudad de México, tenía 16 años y quería estudiar la carrera de Derecho, pero también necesitaba ganar dinero. Conseguí trabajo de reportero en el periódico *La palabra* ubicado en la calle Basilio Vadillo. Al principio, como todos, tuve miedo e inseguridad. Después no sólo me gustó sino que se convirtió en una pasión. Deseché la idea de estudiar en la universidad y para el año de 1935 ya estaba trabajando en *El Día*, periódico dirigido por Félix F. Palavicini, quien se encargó de contagiarme el entusiasmo por informar a los demás".

Por esos años, el entonces joven periodista conoció a Carlos Quiroz, mejor conocido como *Monosabio*, quien era el mejor cronista taurino y parlamentario

de la época. Después trabajó amistad con Gustavo Castañares, que era el comentarista del acontecer legislativo para *Excelsior*. Ambos maestros impulsaban y preparaban como futuros cronistas parlamentarios a varios jóvenes periodistas, entre los que destacaban, el propio Federico Barrera Fuentes, Héctor Pérez Martínez y Gustavo Ortiz Hernán.

Federico Barrera Fuentes también ha curuplido misiones diplomáticas como embajador de nuestro país en Filipinas, Guatemala, Colombia y Barbados. Realizando esta actividad pasó seis años en el extranjero durante los sexenios de los presidentes Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría Álvarez.

Dos circunstancias llevaron a Barrera Fuentes a una relación y conocimiento de la historia de la empresa papelerera más importante del país. En 1935, siendo reportero de *El Día*, le tocó cubrir el surgimiento de PIPSA. Entonces México se encontraba en una difícil encrucijada, por un lado el mundo se adentraba en una época oscura e incierta y, por el otro, la sociedad mexicana vivía los últimos días del maximatismo.

Más tarde, hacía el año 1959, siendo director general de PIPSA Agustín Arroyo Che, se le invitó para que formara parte del Consejo de Administración de la empresa, puesto que ha ejercido hasta hoy, sin dejar de escribir semanalmente sus crónicas y análisis en torno al acontecer de la vida parlamentaria.

En 60 comprimidos minutos de una tarde de octubre, el tenaz cronista avecinado en un departamento de la colonia Del Valle evoca los pormenores de los momentos decisivos en el desarrollo de la empresa papelerera que abastece a la industria perio-

dística mexicana.

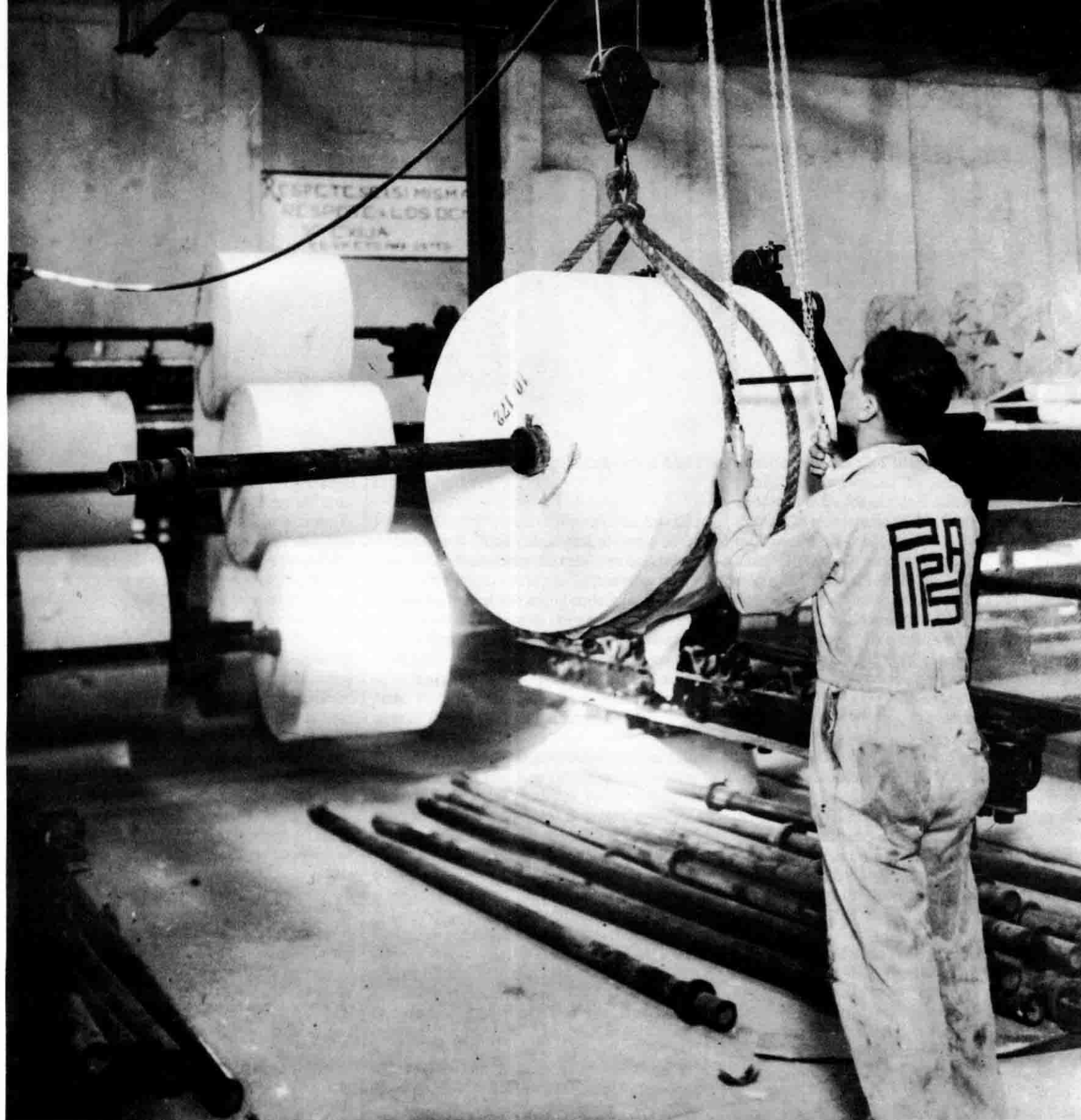
—¿Cómo nació PIPSA? —le preguntamos.

—El año de 1935 fue pródigo en acontecimientos muy importantes para la vida de México. El principal de ellos fue sin duda el rompimiento entre el presidente Lázaro Cárdenas y el general Plutarco Elías Calles, su antiguo jefe y prácticamente su tutor político. México resentía en ese año una sacudida muy fuerte tanto en la política como en lo económico. Por eso aquel momento fue el parteaguas de otro México, en el cual hemos vivido hasta nuestros días.

—Los trabajadores de todo el país —prosigue—, demandaban aumento de salarios y una de las industrias sobre la cual se exigían prestaciones muy cuantiosas era sin duda la del papel, que en México estaba en manos de un monopolio controlado por extranjeros. Su nombre es bien conocido: se trata de las Fábricas de Papel de San Rafael y Anexas. Esta empresa mercantil era la única que producía papel para periódico, y pretextando las deudas de algunas empresas editoriales y las demandas de sus trabajadores, consideró ya incosteable seguir fabricando papel para los diarios. Lo avisó al gobierno y a los periódicos aproximadamente en el mes de mayo, advirtiéndoles que a partir del 1 de noviembre de 1935 empezaría a desmontar la unidad industrial.

—Ello como es natural amenazaba con grandes peligros a la prensa mexicana. Los editores acudieron al presidente Cárdenas para buscar una solución al asunto y él los escuchó. Reconoció la situación tan crítica que se presentaría, porque en primer lugar dejaría en la calle a miles de trabajadores empezando por los de San Rafael, los redactores, linotipistas, cajistas, envolvía a una gran cantidad de mexicanos

DESDE 1935, cuando sus bodegas se hallaban en la calle Sabino, PIPSA ha sido animada por el mismo afán de servicio a la prensa del país



que necesariamente tenían que resultar afectados de consumarse los propósitos de las Fábricas de San Rafael.

—Y entonces, ¿qué ocurrió?

—El presidente Cárdenas ordenó de inmediato que se expidiera un decreto, quedando a cargo de la industria la Productora e Importadora de Papel, Sociedad Anónima (PIPSA) a la cual se le abrirían créditos para que empezara a operar en un breve tiempo. Hubo que concertar, sin pérdida de tiempo, compras de papel en el extranjero, tanto en los Estados Unidos y Canadá como en Suecia y Finlandia.

—Eso salvó de un golpe, que hubiera sido muy profundo, a la prensa mexicana. A cambio de ello nada pidió el gobierno, reiterando a los editores que seguiría privando el régimen irrestricto de libertad de prensa que señala la Constitución. Por eso es muy importante que se destaque el nacimiento de la PIPSA como una necesidad inaplazable y como una institución creada por la Revolución Mexicana.

—¿Qué función es la que mejor define a PIPSA?

—Quiénes conocemos el origen de esta empresa hemos defendido siempre la cuestión de principio, pues si bien la comercial es muy importante, la PIPSA no es un organismo de toma y daca, es decir, mercantilismo puro. Ha llenado una función social importante en la vida de México durante 56 años.

—¿Podría decir qué acciones prácticas se realiza-

ron y quiénes protagonizaron el surgimiento de la nueva entidad papelera?

—Yo recuerdo, cuando llegaron los primeros furgones cargando papel para la PIPSA, que muy de carrera hubo que conseguir bodegas en la calle de Sabino, donde estaban ubicadas las diversas empresas de don Arturo Mundet. Ahí llegaron los primeros rollos. Recuerdo bien que el primer Consejo de Administración lo integraron, como presidente y director, el licenciado Gustavo Espinoza Reveles, ex gobernador de Coahuila y fundador de la Compañía Mexicana de Aviación, a su lado figuraban: Félix F. Palavacini, Miguel Lanz Duret, Rodrigo de Llano y otras estimables personas.

POR LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN

—Después de operar durante 56 años, ¿cómo ve al grupo industrial y comercial PIPSA?

—La empresa ha crecido en una forma impresionante hasta ser lo que hoy representa una entidad que produce utilidades cuantiosas, utilidades que no tienen otro destino que la reinversión para aumentar el capital y ampliar más la cadena de fábricas que ya tiene en el país.

—La PIPSA nunca ha representado un instrumento para limitar la libertad de expresión. Los periódicos más rabiosamente opositores han recibido siem-

pre sus dotaciones sin que haya mediado condicionamiento alguno. Ese proceder ha sido sostenido en forma invariable por los señores presidentes, desde Lázaro Cárdenas hasta Carlos Salinas de Gortari.

—¿Podría recordar un momento de especial satisfacción en la trayectoria de PIPSA?

—En 1965 se venció el término del decreto que creaba a la PIPSA dándole existencia legal por 30 años de vida. En aquel tiempo, el entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz, atendiendo la solicitud de las entidades periodísticas concedió una prórroga por 30 años más. Y últimamente, hace dos años, el presidente Carlos Salinas de Gortari exhortó a los editores para que en caso de ya no considerar necesaria, la empresa papelera desapareciera, o bien que ellos, las compañías editoriales, las compraran.

—Nuevamente por mayoría absoluta se acordó solicitar al actual gobierno de la república que la PIPSA siga desempeñando su misión específica. Cosa a la que accedió el actual Presidente.

Y así, mirando hacia la ventana, el atardecer más allá de su cálida estancia, don Federico pareciera transportarse en el tiempo. Ser, al mismo tiempo, el experimentado hombre de tinta que es hoy, el adolescente hambriento de conocimientos que seguramente fue cuando redactaba sus primeras notas en *La palabra* de 1927.

Nació en Saltillo, Coahuila, en 1911. Inició estudios de abogacía en la Universidad Nacional, pero no los concluyó. Muy joven se integró a las redacciones de los principales periódicos postrevolucionarios. Reportero de *La Palabra*, *El Día*, *El Nacional*, se ha especializado como cronista parlamentario. Es historiador, y tiene un libro terminado sobre el conflicto político entre los generales Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas. Ha sido investigador en el Archivo General de la Nación, y es aún asesor editorial del Congreso de la Unión. Actualmente conserva su puesto como miembro del Consejo de Administración de PIPSA, y colabora semanalmente en el diario *El Nacional*.