



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Cámara, Elizabeth (ed.). Homenaje Una vida en la danza. Segunda época. Cenidi Danza José Limón/INBA/CONACULTA/Amateditorial. México, D.F.: 2010.

Palabras clave (descriptores temáticos): maestros de la danza, bailarines mexicanos, homenajes, dance teachers, Mexican dancers, homage.

Homenaje

Una vida en la danza

Segunda época



Homenaje

Una vida en la danza

Segunda época

Coordinación Editorial
Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón
Elizabeth Cámara

Coordinación Editorial Amateditorial
Heriberto Camacho

Diseño y diagramación
Amateditorial

Textos
Patricia Camacho, Elizabeth Cámara, Patricia Cardona,
César Delgado, Lourdes Fernández, Alejandra Ferreiro,
Jorge Gómez, Rocío Hidalgo, Hilda Islas, Enrique Jiménez,
Lourdes Lecona, Anadel Lynton, Xóchitl Medina, Cristina
Mendoza, Dolores Ponce, Sylvia Ramírez, Maya Ramos,
Roxana Ramos, Patricia Ruiz, Margarita Tortajada.

Corrección de contenidos
Elizabeth Cámara, Lourdes Fernández y Ximena Gironella

Corrección de estilo
Raúl García y Dora Torres

Digitalización
Fidel Romero y Alejandro Reyes

Homenaje
Una vida en la danza
Segunda época

Primera edición: 2010

D.R. © INBAL-Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza José Limón.
Centro Nacional de las Artes
Río Churubusco Núm. 79, Colonia Country Club
Delegación Coyoacán, C. P. 04220 México D. F.

D.R. © Amateditorial
Emiliano Zapata N° 15
Col. El Mante
C.P. 45235, Zapopan, Jalisco, México.

ISBN 978-6077-622-765

Impreso y hecho en México

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

Índice

Presentación	11
Elizabeth Cámara	

HOMENAJES

DANZA CLÁSICA

Patricia Aulestia: las vueltas que da la vida	13
César Delgado	
Isabel Ávalos	21
Alejandra Ferreiro	
Farahilda Sevilla: tradición que devino vanguardia	33
Cristina Mendoza	

DANZA MODERNA-CONTEMPORÁNEA

Tejido de voces: Isabel Hernández, MAESTRA de la danza de la vida	45
Anadel Lynton	
Yolanda Moreno: protagonista de una vida dancística sensible y plena	59
Roxana Ramos	
Tonio Torres: de retos y pasiones	69
Margarita Tortajada	

DANZA FOLCLÓRICA

Noemí Marín: ante todo, maestra	81
Patricia Camacho	
Rafael Morones: una historia de vida	89
Xóchitl Medina	
Hilda Rodríguez	95
Dolores Ponce	

DANZA ESPAÑOLA

Elba Cena: la danza del hado	107
Jorge Gómez	
Patricia Linares	121
Lourdes Lecona	

BAILES DE SALÓN

Sergio Corona: en la vida no hay fracasos ni sacrificios, sólo enseñanzas	133
Patricia Ruíz	

IN MEMÓRIAM

DANZA CLÁSICA

Los pies de seda de Eva Beltri	139
Lourdes Fernández	
Adela, Amelia y Linda Costa: reconocimiento	146
Sylvia Ramírez	
Giovanni Lepri: un “maestro de maestros”	161
Maya Ramos	

DANZA MODERNA-CONTEMPORÁNEA

Hugo Romero: pionero de la danza moderna de Montreal. ¿Que nadie es profeta en su tierra?	169
Anadel Lynton	

DANZA FOLCLÓRICA

Jaime Buentello: en la permanencia del tiempo	181
Rocío Hidalgo	
Jorge Tyler: bello e insólito bailarín-venado	191
Margarita Tortajada	

DANZA ESPAÑOLA	
Antonia Amaya (1925-2000)	201
Lourdes Lecona	

RECONOCIMIENTO ESPECIAL

Teatro Mexicano de Masas: Efrén Orozco Rosales y Ángel Salas	207
Elizabeth Cámara	

RECONOCIMIENTOS *IN MEMÓRIAM*

El encuadre escénico en la fotografía de Nacho López	229
Patricia Cardona	

Carlos Mérida: el enamorado de la danza	231
Cristina Mendoza	

Zacarías Segura	239
Enrique Jiménez	

Semo (Senya Flechine): el poeta de la imagen	249
Hilda Islas	



*Felipe Segura. Fotografía
tomada de Una vida en
la danza, núm. 19.
Cenidi-Danza José
Limón.*

Presentación



*Felipe Segura. Fototeca
Cenidi-Danza.*

Deseo retomar las palabras de la investigadora del Cenidi-Danza Anadel Lynton, quien escribe en uno de los textos de esta publicación que el propósito de los homenajes *Una Vida en la Danza* es reconocer los aportes de nuestros hacedores, “distinguir las trayectorias de quienes construyeron y siguen construyendo, de los que dejan huellas que perduran entre nosotras/os”. Así resume el objetivo que se persigue con este reconocimiento público a los que hacen, han hecho y han apoyado el hacer dancístico.

Entre los argumentos planteados por un elevado número de investigadores del centro a favor de retomar el célebre homenaje destaca que a través de éste el Cenidi-Danza José Limón no sólo rinde tributo a sus personajes más renombrados, sino también crea archivos documentales que sin duda proporcionan valiosa información en beneficio de futuras investigaciones, y sirven como material de consulta para quienes se acercan a solicitar información e imágenes sobre los protagonistas de nuestra danza en sus diversos géneros.

Este reconocimiento, creado en 1985 por el maestro Felipe Segura –quien invertía tiempo, corazón y esfuerzo en esta labor–, dejó de realizarse, entre otros motivos, por su fallecimiento, el 28 de mayo de 2004, partida que dejó un profundo vacío. En la publicación de la undécima emisión de *Una Vida en la Danza* escribió:

La importancia de plasmar la trayectoria de quienes se hacen merecedores a este homenaje la reflejan [las líneas]... que deja para las futuras generaciones, [huella] del cúmulo de actos, de sacrificios, de logros, de retos vencidos y de vicisitudes a las que en

el trabajo diario se han tenido que sobreponer quienes han dado sentido a su existencia [al] consagrar y resolver por su ser como una vida dedicada a la danza (Cuaderno 32, Cenidi-Danza, 1996).

Retomar el proyecto en esta nueva época, que inauguramos con la presente edición, representa un gran reto y un fuerte compromiso. Reto no sólo en la medida de que no podemos reemplazar la insustituible figura del maestro Segura y su labor, sino también porque siempre habrá alguien que por desconocimiento u omisión quede fuera de nuestra mirada, más ahora que, tras doce años de ausencia, advertimos un rezago respecto de a quiénes se debe homenajear. Al mismo tiempo, dejamos asentada nuestra disposición para aquellos que con su pluma desean sumarse al proyecto. En la medida en que se logre consolidar la iniciativa, los rezagos podrán irse subsanando para rendir honores a quien honor merece. Hacer visibles a través de la página escrita a aquellos cuya actividad, por la naturaleza propia de nuestro oficio, suele no dejar huella material tangible, será siempre un esfuerzo que bien vale la pena realizar.

Es preciso reconocer el entusiasta trabajo de la planta de investigadores del Cenidi-Danza al participar en la reconfiguración del homenaje y hacer posible la publicación del presente volumen, así como a todos aquellos que han colaborado al conceder entrevistas y prestar documentos e imágenes,¹ pero, en especial, todo el reconocimiento al maestro Felipe Segura (bailarín e innato documentalista consciente de la necesidad de contar con fuentes para historiar la danza) y a todos los que aquí honramos.

Elizabeth Cámara

Marzo 1°, 2010

¹ Agradecemos el apoyo recibido de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por facilitarnos las instalaciones de la Sala Miguel Covarrubias para llevar a cabo la ceremonia de entrega de reconocimientos. Sin su apoyo no habríamos coronado los esfuerzos de esta primera emisión.

Patricia Aulestia: las vueltas que da la vida

César Delgado Martínez



Patricia Aulestia en Las sílfides, de Michel Fokine, Santiago de Chile, 1959. Foto: cortesía de la Mtra. Patricia Aulestia.

Patricia Aulestia, cuando habla, hay que estar muy atentos para que no se escape ninguna expresión de su rápida charla. Es un personaje que rebasa los límites de la credibilidad. Nació en Quito (1943), estudió en Chile, se naturalizó mexicana (1975). Sus hijos viven, Pato, en Nueva York, y Pata, en Los Ángeles. Viaja sin parar. Sus andanzas de bailarina de primera línea se transformaron en vueltas para motivar el estudio a fondo de la danza.

Vive en México, D.F., en uno de los barrios “populosos” de Coyoacán, en una casa con jardín y gatos que se han ido agregando como una familia de “solo vine”. Es investigadora del Centro Nacional de Investigación, Información y Documentación de la Danza José Limón, institución que ella fundó en 1983 y a la que dirigió durante diez años.

Estudió música, danza y teatro en la Escuela Experimental Artística de Chile (1951-1957). Es licenciada en educación artística con especialidad en danza por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México (1992). También



*Patricia
Aulestia en
Mozartiana, de
madame Nelsy
Dambre,
México, D.F.,
1971.*

*Foto: cortesía de la
Mtra. Patricia
Aulestia.*

en Chile aprendió técnica de ballet clásico, danza moderna y coreografía en el Departamento de Danza del Conservatorio Nacional de Música (1954-1959). En Nueva York estudió danza contemporánea en la Martha Graham School of Contemporary Dance y ballet en The School of American Ballet y el Ballet Russe School of Dance (1964-1967).

Desde muy pequeña mostró sus grandes dotes para la danza. Se dio cuenta de que había nacido para dedicarse en cuerpo y alma al arte de Terpsícore. Fue figura principal en el Ballet Nacional de Chile (1959-1962) y en el Ballet de Arte Moderno de este mismo país (1962-1964). Fundó y dirigió las agrupaciones: Compañía de Danza Patricia Aulestia (1964), Grupo Folklórico Ecuatoriano (1965-1967) y Ballet Nacional Ecuatoriano (1967-1970).

En México no aflojó el paso. Al contrario, siguió, con toda la energía que tiene, dedicada a la danza. Fue bailarina del Ballet Clásico 70 (1971-1972). Dirigió la Compañía Nacional de Danza (1988), la más grande e importante del país azteca. Su labor como coreógrafa destaca en las obras *Fuegos fatuos* (1954), *Atahualpa* (1955), *Madre india* (1964), *Daquilema* (1967, su obra más destacada), *Ecuador* (1973, estrenada por el Ballet de las Américas de Amalia Hernández) y *La chola María* (1993), realizada para el Ballet Neoclásico

de la América Latina y el Taller Coreográfico de la UNAM, dirigido por Gloria Contreras.

Las construcciones de Aulestia en apoyo a la danza también se han dado en el terreno de la difusión y la promoción. Fue coordinadora de Danza del INBA (1988). Es directora ejecutiva del Patronato Viva la Danza (1988). Ha participado en múltiples actos académicos internacionales y nacionales. Fue vicepresidenta (1989), copresidenta (1989), presidenta (1991) y presidenta de honor del Comité Internacional de Danza del ITI-UNESCO (1993). Asimismo, se desempeñó como secretaria y presidenta de la Sociedad Mexicana de Coreógrafos (1993-1998).

Coordinó el libro *Palacio de Bellas Artes. 50 años de danza*. INBA (1985) y es autora de *Nellie Campobello* (semblanza, 1987), *La danza premoderna en México* (1931-1939), *Las "chicas bien" de Miss Carroll. Estudio y Ballet Carroll* (1923-1964) y *Mi Ballet Nacional Ecuatoriano* (2004).

Patricia Aulestia no se rinde. Sigue trabajando por la danza. Lo hace con la CIAD (Confederación Interamericana de Profesionales de la Danza), presidida por el argentino Rodolfo Solmoirago, de la que es vicepresidenta en México y secretaria de la comisión directiva. Viaja por toda América Latina. Promueve la formación de pequeñas bibliotecas de la danza, con libros que ella misma va recogiendo de donativos que

hacen sus autores y/o las instituciones que los publican. Participa en encuentros, concursos y clases.

La danza tiene en Patricia Aulestia una aliada fiel, honesta, franca, generosa e incommensurable. Patricia Aulestia tiene a la danza, su fiel amante, su baluarte, su pasión, su vida entera.

Antes del parto

Augusta Victoria Patricia, personaje de esta historia, desciende de una estirpe de hombres célebres por haber sido héroes que defendieron a la patria ecuatoriana, como don Juan Pío Montúfar, marqués de Selva Alegre, el prócer eje de la emancipación de la tierra húmeda y fértil del Ecuador, emparentado con la bisabuela, Rosa Montúfar y Larrea.

De esa línea Montúfar, después de cinco generaciones, apareció el teniente Hugo Ortiz –hermano de Elisa, madre de Patricia–, considerado héroe nacional y quien falleció en Yaupi, región sudoriental, en una batalla entre Perú y Ecuador, el 14 de agosto de 1941.

En la ascendencia materna, los abuelos de Patricia: Ángel J. Ortiz Montúfar era profesor de música, organista y director musical, mientras que en la familia de Victoria Garcés Salazar hubo estadistas, diplomáticos, catedráticos, universitarios y periodistas.

Por el lado del padre de Patricia, en la familia de la abuela, Rosa Bravo, hubo curas y monjas, jesuitas y franciscanos. Y por la línea del abuelo, Luis Aulestia –farmacéutico de la Botica Alemana de Quito– se dieron químicos, agricultores y arquitectos.

Los padres de Patricia –Alfonso Aulestia Bravo y Elisa Ortiz Garcés– eran profesores normalistas. Además él fue becario en la Universidad del Trabajo de Berlín, Alemania, mientras que ella era concertista de piano, integrante en su primera juventud del “Sexteto Ortiz”, dirigiendo por su padre Luis e integrado por sus hermanos. Elisa, estudió en España, Francia, Alemania y en la Universidad Libre de Bruselas.

El matrimonio Aulestia-Ortiz tuvo tres hijos: Ángel Alfonso, ingeniero economista, asesor de la UNESCO; Rosa Ketty Aracely, cirujana dentista y concejal de la Provincia de Pichincha, y Augusta Victoria Patricia, la mujer que nació para la danza y que a ella ha servido durante la mayor parte de su vida.

Después del parto

Augusta Victoria Patricia nació el 14 de abril de 1943 en Quito. Su inclinación a la danza se hizo evidente desde que era muy pequeña. Pero además de bailar y tocar el piano recitaba, lo que la convertía en una niña que gracias a sus dotes

naturales atraía a quienes la rodeaban, así fueran personas extrañas.

Genio y figura hasta la sepultura... La niña Patricia, a los dos años de edad, mostraba su afición por el baile. En lugares públicos se separaba de los brazos de su papá para ponerse a bailar. Los que la veían le aplaudían, lo que motivaba que la pequeña siguiera ejecutando sus originales pasos. Cuenta Patricia Aulestia en su autobiografía (2009):

Arribé a Chile –del aimara *chilli*, “confín del mundo”– en 1945. Tenía dos años. Mi madre, por problemas políticos en nuestra patria, tuvo que autoexiliarse en esas lejanas tierras cuando Gabriel González Videla llegó a la presidencia como líder del Partido Radical, apoyado por una coalición de partidos de izquierda.

Los domingos los dedicábamos a pasear. Un día, en la Plaza de Armas, al escuchar la música de la banda, me puse a bailar. Fue mi primera actuación ante un público chileno.¹

Niña precoz. Avecita de varios prados. Hacía tantas cosas que sus amigos le llamaban “Patricia Molestia”. En Santiago de Chile estudió piano, teatro, y por supuesto danza. Iba y venía, desde muy pequeña, por los escenarios donde la

invitaban a actuar. Alguno de sus maestros pensó, y así lo expresó, que era doña Elisa, su madre, la que la metía en tanto berenjenal. Pero no: era ella, sólo ella, la que quería hacer todo eso.

Al final, el camino que siguió “La Aulestia” –como era conocida en la Escuela Vocacional de Arte (1951-1957)– fue el del arte de Terpsícore. Por eso estudió en la Escuela de Danza. Pero para dedicarse a esta manifestación artística tuvo que ser aprobada por el “consejo familiar”, que la sometió a un juramento de que asumiría su carrera con el compromiso de dar lustre a su apellido.

Desde muy joven, antes de los quince años de edad, Patricia era consciente de lo que le esperaba en la danza. Escribió en su autobiografía:

Sabía que debía vencer los mandatos del tiempo, los cuales exigen dedicarse a la danza desde la infancia, acondicionando la adolescencia, la madurez, a la práctica de este oficio. Fue cuando tracé mi ineludicable camino de muchacha danzante.

Horas y horas de estudio: el conocimiento del instrumento corporal, el desarrollo de las capacidades, el descubrimiento de una y otra técnicas que facilitarían el medio de expresión... La lucha diaria con el diseño, con la dinámica, con el ritmo... ¡El sobrevivir a las rutinas diarias!

1 Patricia Aulestia, “Mi vida profesional en Chile y Ecuador (1958-1964)”. Inédito.

Desde entonces el devenir de los días fue para lograr una formación profesional lo más completa posible. Todo, todo giraba alrededor de llegar a ser una artista de verdad: ir a la escuela; ver cine, teatro, exposiciones, y estar al tanto de la política nacional e internacional lo consideraba como parte de una formación general.²

Don Ángel Javier Montúfar, padre de “Mamá Victorita”, la abuela materna de Patricia, el día que su hija se casó con un músico, indignado le dijo a su familia: “Serán titiriteros hasta la quinta generación”. Con una gran sonrisa, Aulestia asume el cumplimiento de la profecía.

Para ella no fue fácil comenzar a tomar decisiones. Primero fue entre el piano y la danza. Sin duda alguna triunfó la segunda. Después, entre las diversas técnicas que aprendía, e incluso entre las distintas concepciones pedagógicas de sus maestros, algunos de los cuales consideraban que el ballet clásico era antinatural. Patricia decidió que todo era parte de su formación, lo que la llevó a tener una amplitud de criterio más allá de sectarismos.

Estudió ballet clásico, danza moderna, repertorio, notación de la danza, eukinética, coréutica, interpretación e historia de la danza. Sus maestros fueron Joan Turner, Malucha Solari, Hans Zullig,

Heinz Poll, Patricio Bunster, Lola Botka y Ernst Uthoff.

Botka y Uthoff fueron bailarines de los Ballets Jooss, que en 1940 se presentaron bajo la dirección del segundo en el Teatro Municipal de Santiago, Valparaíso y Villa del Mar, en donde bailaron, entre otras obras, la famosa pieza *La mesa verde* (1932), de Jooss, que es de importancia fundamental en la historia de la danza mundial de la primera mitad del siglo XX.

Al desintegrarse la compañía, Botka, Uthoff y Rudolf Pescht fueron contratados para que fundaran y dirigieran una escuela de danza en la universidad. Quienes tomaron la decisión prefirieron escoger a los exponentes de esta última corriente dancística, sin tomar en cuenta a los integrantes de los Ballets Rusos, que también andaban de gira por ahí:

La conceptualización del trabajo danzario de Kurt Jooss gira en torno a un lenguaje apoyado en la connotación psicológica del movimiento y en una técnica ecléctica [que pone] el centro de gravedad en la composición coreográfica y no en el virtuosismo del intérprete, logrando así una danza-drama capaz de reflejar con gran potencia expresiva un amplio abanico de las ideas, sentimientos y emociones humanas, y con especial propiedad las inquietudes de la sociedad contemporánea.³

2 Patricia Aulestia, *op.cit.*

3 Patricia Aulestia, *op.cit.*

De todo ese enfoque de la danza expresionista Patricia se nutrió. Pero no se quedó ahí. En ese periodo leyó todos los libros de danza que le fue posible conseguir. Como *Mi vida*, de Isadora Duncan; *Reflexiones sobre la danza y la música*, de Alejandro Sacaroff, *Historia universal de la danza*, de Kurt Sachs; *La danza*, de Serge Lifar; *La danza y el ballet*, de Adolfo Salazar; *¿Qué es el ballet?*, de Arnold Haskell; *Vaslav Nijinski*, de Rómola Nijinski, y biografías de Galina Ulanova, Maia Plisetskaia y Josefina Baker, entre otras grandes figuras del momento.

El 8 de octubre de 1958 tuvo su primera cita con el Ballet Nacional de Chile para bailar como solista en *Capricho vienés* (1941), de Ernst Uthoff, quien le dio un gran impulso dentro del arte de Terpsicore. Sólo tenía quince años y ya se perfilaba como una gran figura de la danza chilena. Ese año obtuvo el reconocimiento otorgado al mejor alumno del Departamento de Danza del Conservatorio Nacional de Música.

Mientras en el mundo los jóvenes enloquecían con la música de Elvis Presley y buscaban espacios para la libertad, en 1959 llegó Sigurd Leeder a Chile para impartir un seminario de cuatro meses y reestructurar los planes de estudios de la Escuela de Danza. Patricia lo conoció y tomó clases con él, al tiempo que ingresó como figura principal al Ballet Nacional

Chileno. Leeder, discípulo de Kurt Jooss en Santiago de Chile, dijo en esa ocasión:

No creo que se pueda hablar de tal o cual estilo de danza, ni definir una forma como moderna y otra como arcaica o pasada de moda. Lo importante es la expresión. Se puede ser abstracto y expresar. Éste es un hecho demostrado en plástica, música y también en danza. Lo moderno no brota, pues, de la búsqueda de nuevas y efectivas herramientas de expresión.⁴

En diciembre de 1959 Patricia egresó de la Escuela de Danza con estudios completos –teóricos y prácticos– del Departamento de Danza del Conservatorio Nacional de Música de la Facultad de Ciencias Musicales de la Universidad de Chile, con el título de licenciada en interpretación musical con mención en danza.

Desafió las reglas no escritas en la Escuela de Danza y fue a ver la función ofrecida por Tamara Toumanova el 12 de junio de 1958 en el Teatro Victoria. Al terminar la función corrió a los camerinos en busca de un autógrafo de la notable *ballerina*. Ahí conoció a Octavio Cintolesi, el maestro que cambiaría su vida profesional en la danza.

El vuelo de la avecilla se había iniciado. Vuelo que la trajo a México hace cuatro décadas. Vuelo

4 Patricia Aulestia, *op.cit.*

que continúa sin parar, ya que Patricia Aulestia viaja por todo el mundo. En América Latina ha asumido el compromiso de impulsar la danza a través de cursos, seminarios y certámenes. Como si esto no bastara, escribe sus impresiones de los actos dancísticos a los que asiste. ¡Larga vida a la artista ecuatoriana-chilena-mexicana!

Isabel Ávalos

Alejandra Ferreiro



Isabel Ávalos. Fotógrafo: Tonatiuh Gutiérrez. Variación del pas de deux de Don Quijote. Teatro de la Danza, 1980.

Isabel Ávalos ha vivido por y para la danza. Como bailarina de danza clásica destacó como primera solista por la fuerza y precisión de sus interpretaciones; como maestra de danza, proveniente de la estirpe de la Academia de Ballet de Coyoacán, se ha caracterizado por su paciencia y compromiso educativo; como coreógrafa se ha preocupado por atender las necesidades de sensibilización y formación del público de danza clásica y ha dedicado toda su energía y vitalidad a lograr que el arte de la danza sea fuente de disfrute y gozo de la mayor parte de la población, particularmente de los niños.

Isabel Olga Ávalos Bravo nació en Pachuca, Hidalgo, el 20 de diciembre de 1954. A los cuatro años inició sus estudios de danza en una pequeña escuela cerca de su casa en la ciudad de México. Debido al entusiasmo y profesionalismo con que tomaba sus clases de danza, su maestra le recomendó que asistiera a la Academia de Ballet de Coyoacán, escuela en que la actividad dancística tenía nivel profesional y en la que ingresó a los nueve años. Su tenacidad, sensibilidad y entrega cautivaron a "Miss Ana" (Del Castillo Negrete), quien decidió guiarla durante toda su formación profesional, a pesar de no tener las proporciones ideales para la danza clásica. Así, "Miss Ana" actuaba en congruencia con el lema de la escuela: "el talento es el trabajo".

En esos primeros años, Isabel se caracterizó por su compromiso y disciplina, lo que le permitió ir modelando su cuerpo y convertirlo en un instrumento fuerte y dúctil para bailar con precisión, limpieza y seguridad. Isabel "nunca ha sido una bailarina que se contempla en el espejo del salón de clase, sino que, ante él, mira con objetividad sus movimientos, siendo sumamente autocrítica. Esta cualidad, aunada a la gran tenacidad y a una indudable sensibilidad", le ha permitido colocarse entre las figuras más destacadas del ballet en nuestro país.¹

Fue formada bajo el sistema inglés, y luego de once años de estudio, durante los cuales adquirió sólidas bases técnicas, en 1974 recibió con mención honorífica el Diploma de Solo Seal en The Royal Academy of Dancing de Londres.² Complementó su formación profesional con el estudio de la coreología en el sistema Benesh Notation.

Entre sus maestros destacan José Villanueva (maestro ensayador del Ballet Folklórico de México), Carmen Olvera (solista de la Compañía Nacional de Danza), Aisha Jassan (directora del Ballet para Todos) y Carlos López Magallón

1 Dionisia Urtubees, "Isabel Ávalos: arte y tenacidad". En *La Música Mexicana*, suplemento mensual del periódico *El Día*, núm. 103, domingo 10. de febrero de 1981, pág. 7.

2 El sistema de la Real Academia Inglesa en ese entonces incluía cuatro grados de nivel profesional: *elementary*, *intermediate*, *advanced* y *solo seal* (solista).



Isabel Ávalos. Fotógrafo: Tonatiuh Gutiérrez. La bella durmiente del bosque. Teatro de Bellas Artes, 1979.

(maestro y coreógrafo de la Compañía Nacional de Danza).

Pero su formación no se redujo al género clásico. Isabel asumió la danza en un sentido amplio, incluyente, por lo que incursionó en la danza contemporánea y se entrenó en el Ballet Nacional de México en las técnicas Graham, Nikolai y Falco. Además, tomó clases con Takako Asakawa, David Hatch Walker y Bella Levitsky. Asimismo, se interesó en nuestras raíces: en las danzas tradicionales mexicanas, que considera una fuente inagotable de nuevas maneras de “hablar” de los bailarines mexicanos, por lo que también las ha aprendido y gozado.

Comenzó su actividad como bailarina profesional en el Ballet para Todos, fundado en 1972 y dirigido por Ana del Castillo y Hariani Jassán (actualmente Aisha Jassán). El grupo dio sus primeras funciones en junio de 1973 en la Academia de Balé de Coyoacán³ y en diciembre de ese mismo año actuó en el Teatro del Bosque.

Isabel se integró en 1975 a la Compañía Nacional de Danza, donde comenzó como segunda solista. De inmediato provocó comentarios de la crítica, que la consideraron “un nuevo valor”, por su “gracia y sultura” y porque “empieza a intuir lo que es la llama viva de la inspiración

[...]: una constante lucha consciente por la supe-
ración técnica y espiritual”.⁴ En reconocimiento a su brillante trabajo como bailarina, ese año recibió una beca para participar en el Ballet Nacional de Cuba, dirigido por Alicia Alonso, donde permaneció dos años bailando repertorio tradicional y obras contemporáneas. Durante ese periodo tomó clases con maestros y primeras figuras de esa agrupación: Fernando Alonso, Laura Alonso, Clara Carranco, Joaquín Banegas, Aurora Bosh, Josefina Méndez y Karemia Moreno.

A su regreso de Cuba desarrolló una exitosa carrera en la Compañía Nacional de Danza, en la que, a partir de 1979, fungió como primera solista y destacó en la interpretación de papeles como Odile, el Cisne Negro, que ejecutó al lado de Burton Taylor;⁵ Carlota Grisi, en el *Grand pas de quatre*; el Pájaro Azul de *La bella durmiente*; Myrtha, en el ballet *Giselle*, y el vals de *Sylphides*. En relación con sus interpretaciones de repertorio tradicional, la crítica subrayó la “disciplina y tenacidad” mostrada por Isabel, cuyo resultado sorprendente se pudo constatar en su actuación como Hada de la Aurora en el ballet *Coppélia*. “Este papel va muy de acuerdo con el carácter de la bailarina: un adagio con movimientos suaves y alargados. La ejecución de la Ávalos fue una de las secuencias mejor logradas de la obra”.⁶

3 La escuela cambió de nombre de Academia de Ballet de Coyoacán a Academia de Balé de Coyoacán. Ana del Castillo decidió el cambio con el fin de castellanizar el término “ballet”.

4 *El Día*, miércoles 25 de noviembre de 1975, pág. 8.

5 Bailarín invitado del Joffrey Ballet de Nueva York.

6 Dionisia Urbteeb, “Temporada de la Compañía Nacio-

Con igual maestría interpretó obras de corte contemporáneo como *Aguffá*, del coreógrafo cubano Víctor Cuéllar, “una danza en la cual Ávalos destaca por la precisión de su interpretación”. En esta obra Isabel mostró el grado de virtuosismo técnico alcanzado, pero también la fuerza expresiva con la cual “puede romper con esteticismos convencionales y crear otros parámetros de belleza”, pues interpreta a un “ave alitiva y sonriente” que contrasta con las actitudes “lánguidas y románticas” del ballet tradicional.⁷ Y *Badanesa*, del también coreógrafo cubano Gustavo Herrera, que se estrenó en 1981 en el Teatro de la Danza. Esta obra llamó la atención porque Isabel “interpreta a un personaje mágico que se transforma de femenino a masculino. A partir de un *tour de force* técnico, la bailarina se transfigura: movimientos suaves y femeninos van cambiando hasta ser secuencias sumamente fuertes y masculinas”.⁸

En esa misma época participó en diferentes festivales y concursos internacionales, entre los que destacan el de La Habana, Cuba, el de Osaka, Japón, y el de Varna, Bulgaria.

En 1982 se integró al Taller Coreográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México, dirigido por Gloria Contreras, en el que perma-

neció dos años, periodo en el que interpretó los principales roles del repertorio de esa compañía y colaboró como maestra ensayadora.

En su trayecto como bailarina, la vocación y fortaleza de Isabel fueron sometidas a prueba en varias ocasiones, pero la más dura se presentó en el mejor momento de su carrera como bailarina cuando, durante su estancia en Cuba y luego de que fue seleccionada para participar en el concurso de Varna, sufrió un grave accidente en el que se rompió el tendón de Aquiles. Tuvieron que operarla, y pese a los buenos resultados los médicos estaban muy dudosos de que Isabel volviera al escenario. Pero ella, determinada a vencer la adversidad, decidió permanecer en Cuba, donde había los médicos y los maestros con la preparación necesaria para vigilar su rehabilitación. Finalmente, su disciplina y fuerza de voluntad permitieron que su recuperación fuera total y exitosa y a los pocos meses se integrara de nuevo a la Compañía Nacional de Cuba, donde tuvo una destacada participación. Además, durante su convalecencia le dieron oportunidad de desarrollar su actividad coreográfica y de involucrarse en el manejo de la compañía, aprendizaje que más tarde capitalizaría en la dirección artística del Ballet de la Ciudad de México.⁹

nal de Danza. *El Día*, marzo de 1979.

7 Dionisia Urtubees, “Isabel Ávalos...”, pág. 8.

8 *Loc. cit.*

9 Isabel Ávalos, en entrevista con Alejandra Ferreiro. Ciudad de México, 11 de agosto de 2009.

Una faceta fundamental en su trayectoria dancística ha sido la enseñanza, que considera el legado fundamental de “Miss Ana”, porque supone compromiso y amor, paciencia y entrega, pero también rigor y firmeza para lograr que los estudiantes modelen su cuerpo y disfruten de la danza. Muy joven incursionó en la docencia en los grupos infantiles de su *alma máter*: la Academia de Ballet de Coyoacán, institución en la que colaboró durante diez años. Ahí obtuvo el diploma de maestra de los grados elementales del sistema inglés, y junto a Ana del Castillo fue una de las maestras que iniciaron la enseñanza del sistema cubano en nuestro país con los grupos avanzados de dicha academia.

Su experiencia como docente se enriqueció al participar, durante su estancia en Cuba, como maestra de la Escuela Nacional de Arte de Cubanacán. Ahí asistió a los seminarios metodológicos de enseñanza de ballet, impartidos por Fernando Alonso, Alicia Alonso y Asari Plisetsky. También se interesó por el psicoballet, que Laura Alonso y Georgina Fariñas aplicaban en Cuba con niños con deficiencias de origen psicológico, neurológico, sensorial, físico o motor y en el que se promovían la corrección o compensación del defecto y una adecuada integración social. Tal aprendizaje Isabel lo ha utilizado en su labor docente, pues considera que esta forma de trabajo mejora todos los aspectos de la personalidad de

los estudiantes de danza, entre los que destacan la autoaceptación, la autoestima y la autonomía.

Como miembro de la Compañía Nacional de Danza formó parte de la planta docente y de la comisión artística. También fue maestra ensayadora de miembros destacados de la Compañía Nacional de Danza como Tihui Gutiérrez y Elia Luyando, a quienes apoyó en su preparación para el Primer Concurso de Ballet realizado en Jackson, Mississippi, en 1979. También ha apoyado a alumnos destacados de la Academia de Ballet de Coyoacán, como Alejandra Cobo, quien obtuvo en 1989 el primer lugar en el IV Concurso Internacional de Danza Clásica Julie Sedova –efectuado en Niza, Francia–, interpretando una obra de Isabel, *Juventud*, y en 1990 logró una destacada participación en el Concurso Internacional de Ballet de Nueva York.

En el ciclo escolar 1979-1980 impartió clases del sistema cubano en el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD) del INBA. Y en el ciclo escolar 1990-1991 colaboró una vez más con la Escuela Nacional de Danza Clásica del SNEPD, pero ahora como maestra de coreografía, y montó en ella varios trabajos coreográficos a los alumnos de esa institución.

Por su compromiso educativo y artístico, ha mantenido una intensa actividad formativa. De ahí que haya participado en un sinnúmero de

cursos, seminarios, congresos y encuentros que le permiten estar actualizada tanto técnica como artísticamente, así como compartir su experiencia con bailarines, maestros, investigadores y coreógrafos. Entre estas actividades destacan el Curso Práctico Internacional de la Escuela Cubana de Ballet, realizado en La Habana, Cuba, y varias ediciones del Encuentro Internacional de Investigación de Danza, organizados por el Cenidi-Danza José Limón.

La calidad educativa de Isabel le ha valido el reconocimiento de la Royal Academy of Dancing, institución en la que ha participado como jurado de los exámenes de *solo seal*. Pero una de las mayores recompensas a su ardua labor docente la obtuvo en 1996, al ser nombrada directora académica y artística de la Academia de Balé de Coyoacán, en la que, además de su actividad directiva, continuó impartiendo clases a los grupos avanzando y componiendo obras y espectáculos para los diferentes niveles educativos hasta junio de 1999, en que la institución cerró sus puertas.

Inmediatamente, en julio de 1999, fundó la Academia del Ballet de la Ciudad de México, cuyo objetivo es dar continuidad a la filosofía y tradición educativa de “Miss Ana” y de la Academia de Balé de Coyoacán, a la vez que realizar una labor fundamental en el ámbito no formal

de la educación dancística, en que la danza es un apoyo en la formación integral de los niños y jóvenes de la ciudad de México. El método de enseñanza que se utiliza en esta academia es el resultado de la experiencia, primero, de Ana del Castillo y, luego, de la propia Isabel, que continúa enriqueciéndolo. En el método se combinan elementos del sistema inglés y del sistema cubano de acuerdo con las necesidades de las bailarinas mexicanas. Pero Isabel ha seguido investigando otras metodologías y va incorporando algunos elementos de acuerdo con los requerimientos de sus estudiantes. El material dancístico que utiliza para trabajar con los niños ha sido estudiado y adaptado a las características y etapas de desarrollo de los diferentes niveles y grados en que se aplica.¹⁰

Como parte de la experiencia formativa, los alumnos de la academia tienen, al menos, una actividad escénica anual en la que presentan alguna obra del repertorio tradicional, como *El Cascanueces*, *La bella durmiente del bosque* y *La fille mal gardée*. Cabe subrayar que, pese a que las niñas no cuentan con las condiciones idóneas para el ballet, pues para la mayoría de ellas el ballet es una actividad de complemento a su educación, en los montajes que realiza Isabel busca que “se sientan contentas de tener lo que tienen y disfru-

10 Humberto Rangel, “La Academia de Ballet de la Ciudad de México”. En *Universo de El Búho*, año 9, núm. 96, mayo de 2008.

ten y gocen la danza a partir de sus limitaciones, pero sin hacérselas evidentes.”¹¹

La actividad creativa es la otra faceta en la que Isabel ha logrado expresar sus inquietudes. Sus primeras creaciones las realizó en la Academia de Ballet de Coyoacán, un ambiente pleno de danza en el que las prácticas escénicas de los estudiantes tenían el rigor de una compañía profesional. Miss Ana, sabedora de que los bailarines no se forman sólo en la disciplina del salón de clases, sino también en el disfrute que ofrece el escenario, gustaba de alternar en los espectáculos que se presentaban en el Auditorio Pavlova de la Academia a coreógrafos profesionales y jóvenes maestras de la escuela. Más tarde, en Cubanacán creó algunos trabajos coreográficos, además de remontar para el Ballet Nacional de Cuba *Divertimento*, coreografía que forma parte del ballet *Raymonda*.

Desde sus primeras incursiones en la coreografía, Isabel obtuvo premios y reconocimientos por sus creaciones. En 1976 recibió una mención especial en el Festival Coreográfico de Escuelas de Ballet y Danza por la obra *Imágenes*, que se presentó en el Teatro García Lorca de La Habana, Cuba, interpretada por las alumnas mexicanas que estudiaban en Cubanacán gracias a un intercambio cultural México-Cuba.

11 Isabel Ávalos, en entrevista con Alejandra Ferreiro. Ciudad de México, 25 de agosto de 2009.

El 16 de abril de 1977 ganó el premio a la mejor coreografía de nivel elemental en el IV Festival Nacional de Escuelas de Ballet y Danza, que se llevó a cabo en Holguín, Cuba, por su obra *Semillas*, también interpretada por las estudiantes mexicanas de Cubanacán. Los jurados de ese festival fueron Alicia y Fernando Alonso.

En diciembre de 1978 creó *La décima musa* —con música escrita especialmente para la obra por Richard Emmet, y vestuario y escenografía a cargo de Ángel Álvarez del Castillo— para conmemorar el vigésimo noveno aniversario de la Academia de Balé de Coyoacán y los trescientos treinta años del nacimiento de Sor Juana. Esta obra fue ovacionada y el codirector de la academia subrayó el avance de Isabel en su carrera coreográfica “al lograr dos o tres momentos extraordinariamente bellos y de sacar las aptitudes dramáticas a cada una de las integrantes.”¹²

En 1988 logró el primer lugar en el Concurso de Proyectos Coreográficos convocado por la Compañía Nacional de Danza, y su coreografía *Instrumentos* se presentó en la Temporada de Ballet de Octubre en el Auditorio Nacional.

Para la década de los noventa, Isabel había adquirido una amplia experiencia coreográfica

12 Arturo Castillo, “‘Un sueño de Sor Juana’ se presentó con ovaciones para el compositor, coreógrafa, diseñador e intérpretes”. En *Noticias de la A.B.C. Academia de Balé de Coyoacán*, núm. 11, febrero de 1979.

ca, por lo que en 1991 la Sociedad Mexicana de Maestros, A. C., la invitó a colaborar como directora artística, maestra y coreógrafa del recién fundado Ballet de la Ciudad de México, en el que se buscaba ofrecer un espacio para que los jóvenes de las escuelas privadas que habían alcanzado un alto nivel técnico pudieran proyectarse profesionalmente. En julio de 1996 Isabel, junto con Arcelia de la Peña y Ana Bernal, se asociaron y lo constituyeron en un grupo independiente, que hasta la fecha incluye en su repertorio obras tradicionales, creaciones originales de corte neoclásico y espectáculos de danza para niños.

En esta agrupación, que ha logrado un lugar significativo entre los grupos independientes dedicados a la danza clásica, Isabel ha creado sus principales obras, entre las que destaca, por supuesto, *Pedro y el lobo*, espectáculo infantil creado en 1994 y que ha logrado más de setecientas representaciones. Esta coreografía se ha presentado en diversos foros de la ciudad de México y del interior de la República, y en reconocimiento a su calidad artística la han acompañado la Orquesta Sinfónica Nacional y la Orquesta de Cámara de Bellas Artes.

En 1997, su coreografía *Una hadita que iluminó la noche* obtuvo el segundo lugar en la categoría A del Tercer Concurso Nacional de Ballet Clásico Infantil y Juvenil.

En 1998 creó otra exitosa obra para niños en el Ballet de la Ciudad de México: *Hänsel y Gretel*, apoyada por el Fonca y cuyo objetivo es introducir a los niños a la ópera, por lo que incluye música, narradores y cantantes en vivo. Esta pieza se ha presentado en los principales foros de la ciudad de México: el Auditorio Nacional, el Teatro de la Danza, el Teatro Raúl Flores Canelo y el Teatro de las Artes, así como en las ciudades más importantes de los estados del país.

En 2005 obtuvo apoyo para el proyecto *Espiral de la danza*, apoyado por México en Escena y estrenado en marzo de 2006 en el Teatro Jiménez Rueda, una obra en la que se muestra a los niños un panorama de la historia de la danza. En esta obra Isabel intenta atrapar al público infantil, habituado a la tecnología, mediante ejemplos en multimedia de las influencias de otros géneros artísticos en la historia de la danza, que después serán “traducidos” a movimiento.

La compañía también ha destacado en el montaje de obras tradicionales como *La fille mal gardée*, *El cascanueces* y *Coppélia*, así como fragmentos de las obras *La bella durmiente del bosque* y *El lago de los cisnes*. En estos montajes ha contado con la colaboración de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, dirigida por Enrique Bátiz.

El Ballet de la Ciudad de México ha escenificado también exitosamente obras de compo-

sitores mexicanos entre las que destacan *Suite amorosa de Lara* (coreografía de Isabel Ávalos y arreglo sinfónico de *Noche tibia y callada* a cargo de Mario Kuri-Aldana), *Sensemaya* (coreografía de Sandra Bravo y música de Silvestre Revuel-tas) y *Huapango* (coreografía de Gloria Contreras y música de Pablo Moncayo).

Pero la actividad coreográfica de Isabel Ávalos no se ha circunscrito al Ballet de la Ciudad de México. También participa con frecuencia en cursos y eventos organizados por instituciones privadas y públicas de reconocido prestigio en la danza clásica. De igual modo, ha participado como jefa de foro en espectáculos de prestigio internacional como *Balletissimo. Los virtuosos del mundo*, realizado en el Auditorio Nacional en marzo de 2003; como coordinadora escénica del Teatro Raúl Flores *Canelo* durante la Muestra Internacional de Danza que tuvo lugar en el marco del IV Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, realizado en la ciudad de México en diciembre de 1995, y como coordinadora escénica del Teatro de la Ciudad en el Primer Congreso Internacional de Ballet Clásico y Contemporáneo, que se llevó a cabo en la ciudad de Monterrey en julio de 2000.

En mayo de 2003 recibió un reconocimiento de la Sociedad Mexicana de Coreógrafos por su labor coreográfica como creadora y autora.

Ha sido jurado en eventos nacionales e internacionales, entre los que destacan el IV Concurso Internacional de Danza Clásica Julie Sedova, efectuado en 1989 en Niza, Francia, y el Primer Concurso Nacional de Ballet, llevado a cabo en Guadalajara en 1994. También ha participado en varias ocasiones como jurado del Programa de Apoyo a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fonca. Y recientemente, en 2008, participó como jurado en las audiciones para conformar la Compañía de Danza Clásica y Neoclásica de Jalisco.

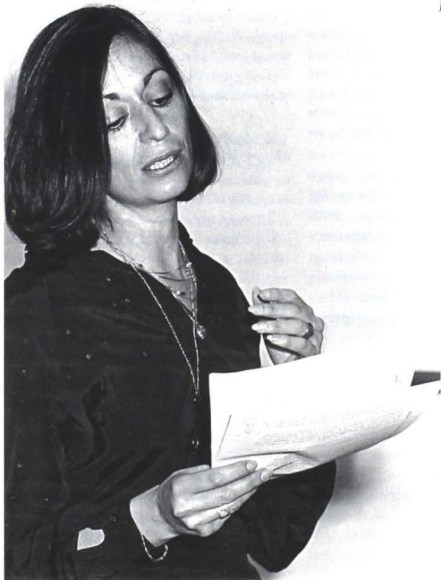
Mantiene una actividad incesante de asesoría y apoyo coreográfico a diferentes escuelas profesionales de danza de la República Mexicana. Sobresale al respecto su participación en la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, perteneciente al INBA, en la que ha fungido como sinodal de los exámenes de técnica de danza clásica, repertorio y puntas en las carreras de ejecutante y maestro que imparte la institución. Ello desde 1990 e ininterrumpidamente de 2002 a 2007. Y de 2003 a 2009 colaboró como sinodal de los exámenes de metodología y técnica de danza clásica de la licenciatura de docencia en danza clásica. Además, ha participado como jurado de los exámenes profesionales de la carrera de ejecutante de danza clásica y su correspondiente plan especial para varones.

Ha realizado exitosamente labores de promoción y difusión de la danza, entre las que destaca su participación en el comité organizador del Primer Concurso Nacional de Ballet Clásico Infantil y Juvenil, convocado por la Sociedad Mexicana de Maestros, A. C., en el que fungió como directora académica y artística, además de estructurar las variaciones de los diferentes niveles de participación.

Actualmente, Isabel continúa desarrollando una intensa actividad docente y coreográfica como directora y maestra de la Academia de Ballet de la Ciudad de México y como directora y coreógrafa del Ballet de la Ciudad de México, el cual, pese a las condiciones económicas desfavorables que enfrenta, sigue trabajando.

Felicidades a Isabel por este merecido reconocimiento.

*Farahilda Sevilla. Fotógrafo:
Jorge Carrión, 1983.*



Farahilda Sevilla: tradición que devino vanguardia

Cristina Mendoza

A mediados del siglo XX la especialización profesional se enfrentaba a la multidisciplina –concebidas ambas posturas como antagónicas–. Para las personas inquietas, como Farahilda Sevilla, decidirse por una u otra modalidad no resolvía su interés existencial. De tal manera que Farahilda decidió navegar entre las dos, conformando una carrera independiente y exitosa, algo difícil en el campo de la danza.

No me equivoco al plantear que la maestra Sevilla ha alcanzado un equilibrio armónico y productivo en vertientes donde la práctica no se ha separado de la teoría, de la reflexión y la investigación. En el área de la enseñanza, su visión integradora le ha permitido una formación desprejuiciada, que incorpora metodologías y técnicas corporales en apariencia disímiles. “Farah”, como se la conoce en el medio, ha sido maestra de técnica clásica a lo largo de su vida; sin embargo su creatividad la llevó a centrar su atención en el cuerpo y las expresiones coreográficas contemporáneas. Se adentró de manera profunda en el teatro para hacer danza, e investigó para llevar a

la práctica docente, coreográfica y escritural sus conocimientos. En cada uno de los rubros señalados se ha distinguido por sus aportes novedosos, pero es su concepción de la corporalidad¹ en los distintos ámbitos posibles de la escena la que ha tenido un peso más significativo para la danza mexicana: el grupo Teatro del Cuerpo y la Escuela Jitanjáfora, que se desarrollaron alrededor de su persona, han sido ejemplo para muchos jóvenes coreógrafos.

En términos generales, su actitud debe servir de estímulo a una institución que, no hace poco tiempo, se distinguió por marcar clara y rígidamente sus linderos.

Las experiencias formativas

Farahilda Sevilla nació en la ciudad de México el 19 de febrero de 1946, hija de Mario Sevilla Mascareñas –matador de toros, dramaturgo, poeta, escritor y periodista– y de Amparo Villalobos Neyra, personaje peculiar pero sin relación directa con el arte. Su padre fue quien introdujo

¹ Concepto complejo en el que se incluyen lo biológico, lo físico, lo afectivo y lo social.

a la familia en el ambiente artístico y creativo: era amigo cercano de los pintores Diego Rivera, Juan O'Gorman y Frida Kahlo. Con el deseo de despertar la inquietud cultural en sus hijos, los obligaba a leer literatura universal como requisito previo al juego, y juntos organizaban representaciones teatrales incorporando la danza como un elemento gozoso.

Debido a las relaciones de su padre, Farah llegó muy niña a estudiar danza, ya que Seki Sano –entonces esposo de Waldeen– dirigió algunas de las obras dramáticas de Sevilla. Mientras ellos trabajaban, Farah tomaba clase con la coreógrafa, una persona que impulsaba a los niños a improvisar y crear. Poco tiempo después, todos los hijos de la familia se incorporarían a la Academia de la Danza Mexicana (ADM) al confesar Mario, uno de sus hermanos, que quería, al igual que su padre, ser matador de toros. De inmediato, y por si acaso, el papá los mandó a todos a la danza, con el argumento de que el torero era un arte del cuerpo que exigía destreza.³

Cuando Farahilda llegó a la ADM (donde permaneció de 1958 a 1964) se estaba realizando el esfuerzo de establecer un método de enseñanza entre sus maestros, todos ellos en activo como

bailarines o coreógrafos.³ No obstante, en consideración de Farah la enseñanza dancística que recibía el alumnado de aquel entonces era un tanto improvisada y anárquica.⁴ Mientras estudiaba en la academia se metió durante un año al Conservatorio Nacional de Música (1961-1962) y casi al término de su carrera de bailarina se quiso incorporar al Ballet Independiente, cuando éste se acababa de organizar (1966) y prometía ser un grupo de avanzada. En ambas ocasiones, la entonces subdirectora de la ADM, Guillermina Peñalosa, contuvo sus ímpetus aconsejándole no involucrarse en otras actividades hasta su graduación. En ese tiempo, Bodyl Genkel –figura clave en su formación– la invitó a participar en las actividades que realizaba con su grupo experimental de la academia, actividad que le sirvió para tranquilizarse.

Finalmente Farahilda se titularía como maestra en danza moderna (1967), vocación que em-

³ Nellie Happee fue quien instauró el primer método de enseñanza de la danza, que, en opinión de Farahilda, era muy relajado, muy abierto y poco riguroso. Posteriormente, Sonia Castañeda daría un curso de metodología de la danza rusa, con base en las enseñanzas de Rosa Bracho, primer curso sólido, fuerte y serio que recibió. Además de estos cursos, en 1965 tomó clases de metodología con Michel Lland y a principio de los años setenta con Job Sanders. En 1968 cursó coreografía con Anna Sokolow y durante 1969-1972 estudió con Bodyl Genkel. María Cristina Mendoza, "Entrevista con Farahilda Sevilla", México, D. F., 17 de julio de 2009.

⁴ Farahilda estudió en la ADM con Alma Rosa Martínez, Carlota Pereyra, Eugene MacDonald, Nelsy D'Ambre, Josefina Lavalle, Tulio de la Rosa, Juan Casados, Rosalío Ortega, Marcelo Torreblanca, Emma Duarte, Arturo López, Rosa Reyna, Guillermo Noriega y Leonardo Velásquez, entre otros.

² Su otro hermano, Leonardo, también novillero, fue alumno del maestro Tulio de la Rosa, quien lo apodó Mister Pirueta por su afición al giro. Su hermana Amparo terminó la carrera de bailarina y se dedicó a la coreografía. Después estudió antropología y actualmente es investigadora de danza.



Graciela González de la Fuente en la coreografía de Farahilda Sevilla La folía. Fotógrafo: Julio Amador.

pezó a desarrollar a una edad temprana, después de una seria enfermedad del riñón que le impidió bailar. Se encargó de la enseñanza de los grupos especiales de la ADM y posteriormente de los de carrera, además de colaborar en la reestructuración del plan de estudios de dicha institución. Al poco tiempo abriría su estudio particular, el Instituto Cultural Farahilda (1968), por lo que la docencia se convirtió en su principal labor hasta que partió, en el año de 1974, a cursar un posgrado en pedagogía de la danza en la Escuela Estatal de las Artes de Moscú, en la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.⁵

Farahilda se había casado en 1968 con Jorge Juanes, filósofo, hijo de republicanos españoles, miembro del Partido Comunista y dirigente de las Juventudes Comunistas españolas. Juntos militaron en el movimiento estudiantil, sufriendo, sobre todo él, las consecuencias de su activismo. A pesar de esta alianza afectiva, su matrimonio se rompió el mismo año en que ella salió a la URSS, enfrentando la dura experiencia de dejar en México a su hijo, de dos años y medio.⁶

5 El presidente Luis Echeverría Álvarez había firmado un convenio cultural con la URSS. Entre las materias que cursó Farahilda en la Escuela Estatal se cuentan: las Metodicas de la danza clásica, de las danzas de carácter, de las danzas históricas, del Pas de deux, además de Historia del Ballet. Entre sus maestros destacan: Marina Timofievna Semionova, Raissa Struchkova, Marius Leipa, E. Yemchushina y Eugenio Balukin, Tamara Tkachenko, entre otros.

6 Su hijo, quien se hace llamar Tamatz Juanes (Jorge Juanes Sevilla) ahora hace *performances* y es poeta y escritor.

En la Meca de la danza

Farah y Carola Montiel, las dos maestras seleccionadas para el posgrado, pagaron su pasaje de avión, pero llegando a la Unión Soviética recibieron la beca de estudios, un estipendio de ciento veinte rublos –mucho dinero en ese entonces–, además de ropa de invierno, habitación, gas, luz, y transporte. Nuestra protagonista, encantada, iba en busca no sólo de nuevos conocimientos, sino de la utopía: su padre, su marido, ella misma, eran de izquierda;⁷ sin embargo, cuando llegó a su destino se enfrentó a una dura realidad, ya que todo estaba fuertemente supervisado y controlado por la KGB.

El curso duraría dos años, y la enfrentó a un cambio de vida total: no sabía hablar ruso, el clima era extremoso, la comida y el modo de vida eran muy diferentes a los de México... Pero lo que más la inquietó fue que los conocimientos y la formación metodológica de Montiel y de ella eran muy eclécticos, por lo que manejaban conceptos totalmente distintos a los que privaban en la URSS. De un día a otro se vieron forzadas a pasar del subdesarrollo al desarrollo profesional del primer mundo, donde además se estaba realizando la “expresión más sublime de la danza

7 El padre de Farahilda estudiaba las ideas de Marx con un grupo de artistas, entre los cuales figuraban Diego Rivera, Juan O’ Gorman y otros intelectuales, poetas y pintores de la época. Todos ellos sentían una admiración profunda por la URSS.

clásica”.⁸ Al asistir a su primera clase con Mari-na Timofievna Semionova, alumna de la célebre Agrippina Vaganova, y con Raissa Struchkova, Farah constató que lo que se hacía en México en el terreno pedagógico era sumamente improvisado y comprendió que le faltaba mucho por aprender.⁹

Durante su estancia en aquel país, su inquietud la llevó a colaborar como coreógrafa en el montaje –una mezcla de danza y teatro que abordaba de forma interdisciplinaria la muerte de Salvador Allende– de un grupo cubano de teatro, trabajo por el que recibiría un premio.¹⁰

En México, mientras tanto, los maestros de la ADM renovaban sus programas de enseñanza, inclinándose, por razones prácticas, hacia la metodología cubana: Cuba estaba cerca, se hablaba español y parecía que, anatómicamente, mexicanos y cubanos tenían similitudes.

8 Mendoza, entrevista citada.

9 A propósito, Farahilda recuerda la paradoja que se da, pero al revés, al revisar la historia de la danza mexicana y descubrir que Giovanni Petri, maestro de Enrico Cecchetti y máximo maestro de danza clásica en Europa, vino a México y acabó haciendo Las tandas del gran Principal, mientras que Cecchetti lograría la culminación de la danza escénica en la Rusia imperial.

10 La coreografía la empezó a dirigir una alumna de dirección escénica cubana que estaba estudiando en Moscú, pero no pudo seguir adelante con el proyecto, por lo que se lo propuso a Farahilda. En el concurso participaron alemanes, polacos, húngaros, rusos, checoslovacos y cubanos, mismos que ganaron junto con ella el primer lugar.

De vuelta en México

Cuando Carola y Farahilda regresaron de la URSS, les informaron que debían adaptar sus conocimientos a la metodología cubana, a lo cual Farah se negó, considerando que no podría hacer modificaciones a una metódica que aún no empezaba siquiera a aplicar.¹¹ Decidió reabrir su escuela (1976-1981) y, motivada por esta nueva etapa, se dedicó a darle un carácter profesional y de experimentación creativa, impartiendo clases y cursos de materias novedosas con maestros de la URSS y de México.¹²

Sus inclinaciones hacia la teatralidad le propiciaron una relación con personajes de la escena. Así, invitó a trabajar con ella a Juan José Gurrola, quien desarrolló en su estudio una atmósfera muy creativa. Estas experiencias ampliaron su visión de la escena a la vez que la inquietaron, deseando generar sus propias creaciones.

En 1982 cambió a Jitanjáfora¹³ la denominación de su escuela, que se convirtió en un cen-

11 En 1977 Farah regresó a la ADM convocada por su directora, Josefina Lavalley, quien le propuso aplicar la metodología rusa. En este regreso impartiría danza clásica (1977-1983), además de diseñar el plan de estudios para la carrera correspondiente.

12 Entre estos cursos se encuentra el de *pas de deux*, metodología para la enseñanza de la danza clásica y metodología para el acompañamiento musical de las clases de danza impartidos por Leoban Mjitarian.

13 “Jitanjáfora” significa una nueva manera de construir metáforas a través de la unión de dos frases que no tienen ningún sentido más que el que pueda sugerir la sonoridad de la nueva palabra.

tro multidisciplinario, principalmente para bailarines y actores. Boudy Genkel daba clases de coreografía y Abraham Oceransky estuvo casi dos años ofreciendo su teoría del color (1983), que fue el punto de partida para la creación del grupo Teatro del Cuerpo (1986), bautizado así por acuerdo colectivo. El entrenamiento de la agrupación era la danza clásica, pero el colectivo estaba abierto a múltiples perspectivas. A su vez, Farah buscó otras formas para el desarrollo del desempeño físico y emocional del grupo: aprendió alineación de articulaciones y realismo orgánico con José Férrez y sofrología con David Parra, “sabios del cuerpo”, a quienes invitó a colaborar en su escuela. Teatro del Cuerpo empezó a trabajar con la energía y la respiración, encontrando en estas técnicas no sólo un modo de entrenamiento, sino una manera de entender la vida.¹⁴

Al ser admiradora de Antonin Artaud y de su visión del teatro contemporáneo, Farah construyó la idea de un teatro/danza fundamentado en el cuerpo; una expresión eminentemente física que deseaba llevar a escena las historias de las corporalidades.¹⁵ Siguiendo los lineamientos de

Artaud, sus montajes no respetaron las estructuras convencionales ni buscaron hilvanar una narrativa; por el contrario, se empeñaron en decodificar gestos habituales para impregnarlos de significados distintos. Los integrantes de Teatro del Cuerpo empezaron a profundizar en su interior para hacer uso de la “energía primaria”, a través de la cual perseguían conectarse con el espectador.

El resultado fue un evento teatral de empatía, visceral, animal, primordial, fuerte.¹⁶ Debido a ello, Germán Rodríguez Sosa consideraría a Teatro del Cuerpo como “una de esas compañías dancísticas que están en constante estudio, renovación y hallazgo de nuevos instrumentos para expresar las propuestas del arte contemporáneo”.¹⁷

A lo largo de los años, y en opinión de Farah, Teatro del Cuerpo logró la difícil tarea de crear un lenguaje propio, y sintió entonces que su compromiso debía ser llevado hasta el límite. Sin embargo, a los trece años de trabajo la agrupación cumplía su ciclo. Las bailarinas empieza-

Antonio Torralba, Gerardo Sánchez, y Jaime Ortega, entre los más constantes.

16 En 1982 Farahilda participó como ponente en el Simposio sobre Danza con el tema de la escuela rusa y presentó una coreografía que fue producto del primer taller teatral de Oceransky.

17 Germán Rodríguez Sosa, “Grito Líquido”. Revista *Claudiva*, Noviembre de 1985. Archivo Farahilda Sevilla (AFS). México, D.F.

14 José Férrez trabajaba como productor de Oceransky. Se relacionó con un grupo de teatro que venía del Tíbet y que manejaba una serie de técnicas corporales, energéticas y de respiración llamadas realismo orgánico. A través de él conocieron otras formas de abordar el cuerpo.

15 El grupo se conformó con Liberman Valencia, Graciela González, Rocío Flores, Martha Galván, Mónica, Antón Reza,

ron a casarse y a tener hijos. De los quince que empezaron, sólo permanecieron cinco. A pesar de ello, con ese pequeño núcleo lograron presentarse en importantes festivales artísticos y pedagógicos en México y Sudamérica y después en Europa.

En 1988 participaron en el Encuentro Internacional de Teatro en Perú, al que asistiría Eugenio Barba,¹⁸ así como diversos grupos teatrales italianos, polacos e ingleses. Teatro del Cuerpo fue el único colectivo de danza invitado. No obstante el éxito que tuvo, Farahilda empezó a sentirse saturada, distraída de aquello que le interesaba, al tener demasiadas responsabilidades: el grupo, la escuela, su casa..., además de buscar dinero y teatros para las producciones. Lo que más deseaba en aquel momento era proseguir con su desarrollo artístico, dedicarse a la experimentación e indagar acerca del problema de la dramaturgia en danza.

Después de ver su trabajo en Perú y de escuchar sus inquietudes, Eugenio Barba le sugirió integrarse al Grupo Tascabile di Bergamo, una compañía estable y cercana a sus búsquedas. Fue invitada a trabajar como asistente de su director, Renzo Vescovi, y partió nuevamente, esta vez a

Italia donde trabajó dos años, de 1988 a 1990.¹⁹ En retrospectiva, Farah considera que este viaje fue una ruptura con su propio camino y con su intuición del teatro y de la danza. Su partida creó además un gran vacío en Teatro del Cuerpo, y, a pesar de que nunca rompió los lazos con sus integrantes y les organizó presentaciones desde el extranjero, a su regreso lo encontró distinto, por lo que le resultó muy difícil reincorporarse a él.

Al sistematizar su nueva visión pedagógica, fue invitada a impartir varios seminarios en México y en el extranjero. En el Encuentro Internacional de Mujeres Directoras de Düsseldorf, Alemania (1989), participó con un Seminario de Técnicas Corporales y Método Interior, y en el mismo año preparó para el II Festival Latinoamericano de Arte y Cultura de Brasilia un Seminario de Técnicas Corporales y Teoría del Movimiento. De 1991 a 1993 presentó, junto con Anatoli Lokachtchouk, sus Seminarios de Preparación Física, Actoral y Técnicas Circenses, que nutrieron el ambiente pedagógico y artístico de varios estados de la República. En 1995 ambos fueron a Lisboa, Portugal, y a Barcelona, España, con su Seminario de Preparación Física para

18 En 1985 Farahilda tomó varios cursos con Eugenio Barba, y en 1987 organizó el Seminario Teórico-Práctico de Técnicas Actorales impartido a Teatro del Cuerpo por Francis Pardeilhan, actor del Odin Theatre.

19 Una vez más, Farah costeo su viaje y consiguió un pequeño apoyo en el Departamento de Relaciones Internacionales del INBA. En ese tiempo impartió un Seminario de Preparación Física y Actoral para Profesionales y en Fara Sabina, Italia, uno teórico y práctico sobre las técnicas de base del trabajo del actor para el Teatro Potlach.

el Comediante, y al año siguiente prepararon el curso Montaje en Espacios Escénicos Alternativos, que llevaron al Festival de Danza de San Luis Potosí.

Durante estos eventos, Farahilda concertaba presentaciones con su grupo de danza, lo que daba como resultado una contribución teórico-práctica.

En 1997 retornó nuevamente a la ADM, donde ofreció un curso acerca del manejo del libro *Escuela de danza clásica*, de V. Kostrovitskaya y A. Pisarev, del cual fue traductora. Desde entonces se dedicó generosamente a traducir textos personales del ruso al español, entre los que destacan *Alfabeto de la danza clásica*, tomos I y II, de N.P. Bazarova y V.P. Mey (con apoyo del Fonca).²⁰

En concordancia con su visión multidisciplinaria, Farahilda ha traducido y publicado varios títulos en apoyo al conocimiento y desarrollo de la danza clásica y el teatro. En la presentación de *Abc de danza clásica*, efectuada en el Palacio de las Bellas Artes (2001), el investigador Carlos Ocampo se mostró azorado por esta nueva actividad de Farah, aunque la convocó públicamente a que retornara a la coreografía, pues, en su opinión, su grupo era de los pocos que con sus

propuestas innovadoras marcaban un camino a la danza contemporánea mexicana.

En 2002 Farahilda decidió reestructurar su escuela Danzjáfora (que sustituyó el nombre de Jitanjáfora en 1997), y, con el apoyo de un patronato conformado por ella misma, creó el Centro Interdisciplinario de Artes Escénicas, espacio que respondía a la madurez de su visión en cuanto a la enseñanza y la práctica escénicas.

En mayo y junio de 2005 fue invitada, junto con el maestro Lokachtchouk, a participar en el Festival Internacional de Teatro, Danza y Música Il Centro e la Circonferenza, organizado por el Teatro Tascabile di Bergamo, para impartir una *master class* y varios seminarios.

Trabajo coreográfico

En 1972, Farahilda colaboró con el montaje de *El cascanueces*, y, tras la realización de otras obras, en 1977 montó la coreografía de *Quetzalcóatl*, de Xavier Rojas, por la que recibió un diploma de la Asociación de Críticos y Periodistas de México. En 1984 creó las obras *¿Qué queda de todo esto?* y *Retornos*, esta última una reflexión filosófica y vivencial del tiempo, de la vida y la muerte. La obra retomaba el pensamiento oriental acerca del tiempo circular –la serpiente que se muerde la cola– y la estructuró mediante la selección de una serie de improvisaciones basadas

²⁰ Farahilda también ha hecho una importante labor al traducir textos fundamentales para el teatro, tales como *El sabor de la danza*, de Renzo Vescovi; *El performer y Respuesta a Stanislawski*, de Jerzy Grotowski, y *Encuentro con Jerzy Grotowski*.

en la teoría del color, dirigidas por ella. En esta coreografía, una bailarina iniciaba caminando en círculo mientras esparcía arena sobre el foro: “En el medio del círculo se iban dando ciclos de danza, de vida y muerte, de amor y procreación, con los bailarines casi desnudos. Al terminar la coreografía se había formado un círculo gigantesco de arena blanca”.²¹

En 1985 Teatro del Cuerpo participó en *Grito líquido* bajo la dirección de Abraham Oceransky. En dicha ocasión, Patricia Cardona expresó su admiración por el grupo, dado que —señaló— sus bailarines se atrevían a desaprender, aguijoneados por un elemento subversivo que era el teatro. Según su opinión, eso les permitía “la mezcla de lo nítido, lo racional y científico, con la corriente pirotécnica de las emociones...”.²²

La serie denominada *La folia* dio inicio en 1986. Se construyeron como parte de ella en total cuatro *opus*. El ciclo habría de cerrarse en 1994. *La folia* —danza-teatro abocado a la investigación corporal y los contenidos internos de la locura— sería representada en Argentina (III Festival Latinoamericano de Teatro), Perú (Reencuentro Ayacucho), Brasilia (II Festival Latinoamericano

de Arte y Cultura), Alemania (IV Internacional Tanz Festival, NRW) y en Londres, Inglaterra (The October Gallery).

En opinión de Fernando de Ita, *La folia* fue para Teatro del Cuerpo “un punto de partida, una meta y un triunfo difícil de superar”.²³

Óscar L. Cuellar expuso que sus integrantes femeninas bailaban “acompañadas nada más que con el tictac inacabable de un metrónomo [...] suenan voces que gimen balan berrean pronuncian lenguajes ininteligibles mientras las mujeres se golpean el vientre espalda brazos con las palmas abiertas vapuleando al espectador con el eco de sus cuerpos...”. Otra sección del texto del autor brinda una imagen de la innovadora visión de Farahilda: “Tres arañas que trepan/danzan sobre el muro de lava seca tiznada de negro y eso es danza eso que se hizo sobre la pared eso que provocó vértigo...”.²⁴

Para Máximo Canevacci, la pretensión de *La folia*, “más que semejar una patología clínica que asume en sí el modelo regresivo como “squizo”, arcaizante constelación de las presuntas fuerzas originarias, se aparece ante mí como metáfora visionaria en la que la imaginación de cuerpos

21 Mendoza, entrevista citada.

22 Patricia Cardona. “Cortocircuito de impresiones dancísticas la obra Grito Líquido de Abraham Oceransky”. Uno más Uno, s/f. Archivo Farahilda Sevilla. En ese año concibió las obras El ballet y La coreografía, pieza esta última que se presentaría en el programa televisivo Genio y figura.

23 Fernando de Ita, “Teatro del Cuerpo”. Archivo Farahilda Sevilla. Sin referencia.

24 Óscar L. Cuellar, “En el umbral de la danza”. Revista *Siempre!*, 2 de agosto de 1989. AFS. *La folia* cumplió cien representaciones en México en 1990.

nuevos, cuerpos multiplicados aumentan al infinito las posibilidades del yo”.²⁵

A este montaje le siguieron dos *opus* de *Los cuatro narcisos* (1994-1995), obra de profundidad interior. Manuel Lavaniegos diría que con ella Farahilda había “balanceado el entrecruce de dos inspiraciones poéticas que se mezclan en el complejo imaginario narcisista formadas de agua y sueños...”. Y expresó de manera poética:

Por eso, más que homosexual, heterosexual, onanista, hermafrodita o vanidoso pavorreal ante el espejo, Narciso es la continua transfiguración de un erotismo cósmico de donde emerge el propio desdoblamiento de Psique, reflejada y reflejante, en pos de todas las figuras del abrazo hacia el andrógino imposible; y es en ese perpetuo desgarrarse donde Narciso se hunde en el agua oscura de su fondo trágico: pues el yo para su conocimiento tiene que pasar por el desconocimiento al que le impulsa su propio doble: el cuerpo...²⁶

Para Rogelio Cuéllar, en *Cuatro narcisos* Farahilda había mostrado “la dualidad, la ambivalencia, el amor perdido en los sordidos laberintos de la pulsión primera: la homosexualidad,

la androginia, la robotización, la pérdida y la soledad...”.²⁷

En 1998 la coreógrafa preparó varias danzas para *Las edades y la muerte* (1998). Al año siguiente presentó *Cuando el tacto toma la palabra*, obra en la que mostró su interés por la multisensorialidad, y en 2001 colaboró con el maestro Loc-kachtchouk²⁸ en *El satiricón*,²⁹ distinguida por la UNAM como una de las tres mejores producciones del año.

En 2002 Farahilda participó como coreógrafa en la realización de una función para niños con el grupo El Escuadrón Jitomate Bola.

Con *El satiricón*, Farah descubrió la cercana relación entre el circo y la escena dancística. Ya Vsévolod Meyerhold, uno de los monstruos del teatro contemporáneo, había mostrado esta trabazón. Dentro de esta nueva veta, en el 2005 Farahilda realizó los montajes para el espectáculo internacional *Circo Electronik*, por lo que se siente pionera en la aplicación de las artes circenses a la danza, pensando acertadamente que estas técnicas le ayudarían a incorporar otros planos en su tarea coreográfica.

²⁷ Rogelio Cuéllar, “Cine”. AFS. Sin referencias.

²⁸ Muchos de los alumnos de Meyerhold siguieron trabajando con su método en Europa a pesar de que fue vetado, por lo que Anatoli se formó con la biomecánica, siendo depositario de esa extraordinaria cultura corporal. La relación de trabajo se volvió de pareja, y juntos, Anatoli y Farah, han permanecido unidos durante casi diecinueve años.

²⁹ Obra dentro del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales 2000.

²⁵ Máximo Canevacci, “Locura de futuro”. *El Financiero*, 14 de agosto de 1989, AFS.

²⁶ Manuel Lavaniegos, “Teatro del Cuerpo: la transfiguración de Narciso”. *Mecanograma*, diciembre de 1993. AFS.

Finalmente, en 2006 trabajó con un grupo de actores/bailarines para la puesta de *La llorona* en la isla de Tlilac, en Xochimilco.

Farahilda Sevilla ha recibido en varias ocasiones la Beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) en los rubros de Creadores Intelectuales (*Cuatro narcisos*) y Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales (*Cuatro narcisos* y traducciones de los libros *Escuela de danza clásica* y *Abc de la danza clásica*). Ha sido distinguida con el Juanete de Oro, otorgado por la Asociación Mexicana de la Danza, en reconocimiento a su labor pedagógica, y ha sido seleccionada como jurado calificador de diversas actividades organizadas por el INBA y el Fonca.

Al dar fin a esta sintética semblanza me pregunto: ¿cómo transmitir el amor, la pasión, los sufrimientos, los afectos de toda una vida tejida alrededor de una profesión, en este caso la

danza? La actitud humilde, satisfecha, inteligente, animosa, honrada, generosa de Farahilda me convence de que su trabajo la ha llenado de instantes maravillosos. Su casa está poblada de aquellos detalles a los que ha dado un valor prioritario: iconos rusos, libros, documentos, flores... Sus afanes no tienen que ver con la adquisición de bienes suntuarios, sino más bien con el coleccionismo de objetos afectivos.

Siempre he pensado, quizá como búsqueda anacrónica y utópica, que el artista debe ser una persona especial, no por la idea del don divino, sino por el cúmulo de experiencias y retos acumulados al dedicarse a una actividad alternativa que supone una profunda atención a las relaciones entre el yo y el entorno, de la que deriva una especie de iluminación, entendida como sabiduría, armonía, inquietud vital y generosidad. Iluminación que se comparte y por tanto te ilumina.



*Isabel Hernández.
Foto: cortesía de
Isabel Hernández.*

Tejido de voces:

Isabel Hernández, MAESTRA de la danza de la vida

Anadel Lynton

Un propósito imprescindible de los homenajes Una Vida en la Danza es reconocer los aportes originales de nuestros hacedores, distinguir las trayectorias de quienes construyeron y siguen construyendo, de los que dejan huellas que perduran entre nosotras/os.

Durante veinte años, Isabel Hernández mantuvo abierto un espacio independiente para la danza y el movimiento: amoroso, alternativo, cargado de belleza y placer, de renovación y transformaciones. El Espacio del Alba (más tarde, Punto en el Espacio) fue concebido como un sitio ecléctico para el autoconocimiento a través del movimiento. Personas de todas las edades, tipos corporales, e intereses podían iniciarse en las artes del movimiento: danza contemporánea, *capoeira*, yoga, teatro, jazz, mambo... Fue un lugar generoso, apreciado y reconocido por muchos artistas de la escena y “ciudadanos en movimiento”. Para sorpresa de Isabel, se transformó en uno de los espacios más favorecidos por bailarines profesionales para reencontrarse con la esencia de su profesión. Muchas/os reco-



Isabel Hernández. Foto: cortesía de Isabel Hernández.

nocen a Isabel como la persona que verdaderamente les enseñó a bailar.

En un discurso para el homenaje que se le brindó a Isabel Hernández en el Primer Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte (marzo de 2001), la investigadora Patricia Camacho la califica como “una maestra verdadera”. Después de describir sus propias experiencias como alumna de Isabel junto con las de otros/as, concluye que el lema del magisterio de la maestra Hernández podría ser “Amarás a tu prójima/o como a tu propia danza”.

Patricia percibe a Isabel como una amorosa madre que infunde, con palabras y contacto físico, la seguridad para volar, para experimentar la intimidad del diálogo con el propio cuerpo, para sentir “el prodigio de la creación” al encontrar la colocación precisa para una acción. Varias/os de sus alumnas/os sienten que a sus procesos de autoconocimiento los convocó una maga, chamana y ángel de la guarda.

Indagar sobre la huella que Isabel Hernández marcó en la danza me ha dejado impresionada. El reconocimiento generalizado hacia la sabia y respetuosa conducción de las transformaciones vividas por sus estudiantes es una prueba del compromiso permanente de Isabel con la enseñanza. Mi deseo es delinear a grades trazos el clima estimulante de excitación, de fisicalidad y de

empatía cuerpo a cuerpo de la clase observada en la Escuela Nacional de Danza Folklórica,¹ lo cual se complementa con testimonios de algunos de sus muchos admiradores, cuyas palabras de aprecio nos ayudan a valorar lo que se siente desde el interior de una sesión de danza con Isabel.

La clase

Con un entusiasmo contagioso, Isabel repite como cántico a su grupo de alumnos/as “respira y exhala, respira y exhala”, marcando el ritmo de los movimientos con sus palabras y acciones. Con una actitud constante de *coaching*, como si estuviera extrayendo los movimientos delicadamente con imanes o con tirabuzones de variados tamaños, colores y sabores. Cambia sus indicaciones a “relaja y rota”, o “contrae y ahhhhh”. Se ríe, demuestra las acciones, corre atrás de los alumnas/os, animándolos/as sin cesar con lenguaje corporal y verbal, “rota, rota, contrae y respira, exhala, coloca la pelvis”. Les pide correr para atrás sostenidos sobre pies y manos, lo hace ella misma, se ríe, “largo, largo, largo, es como un cangrejo al revés”. Les solicita a las mujeres que traten de alcanzar a los hombres. “Marchen, avancen, retrocedan”. Realiza una rueda de carro y los pone a hacer muchas consecutivamente. A una alumna que no puede la anima con gran paciencia, hasta que con sorpresa y placer se

1 Escuela del Instituto Nacional de Bellas Artes, enero de 2010.

descubre haciéndolo. El ambiente se vuelve cada vez más cálido, se nota el esfuerzo, el compromiso compartido. A otra alumna que observaba la clase, al final de la sesión le pregunta: “¿qué viste?”, e insiste: “¿qué más?”. Y comenta: “hay que observar, verdad, no sólo mirar, es diferente”, y agrega: “me sacan lumbre”.

“No creo en los estilos. Doy una técnica más libre, mixta, para descubrir motores que te lleven a la contracción-extensión por diferentes caminos. A los folclóricos les cuesta sentir la ‘livianidad’, les hace falta para proyectarse, se quedan pegados hacia abajo. Necesitan trabajar más arriba. Ayuda a evitar las lesiones”. Añade: “Yo no fluyo con los sistemas, no creo en las calificaciones; hay principiantes, intermedios y avanzados, no por las calificaciones. El folclor tiene que evolucionar. Los informantes que traen de los pueblos sí tienen la espalda extendida y se mueven con precisión. Hay que sentir el brillo, la sensación de alerta, imaginar. El venado necesita rigor, sentir el cambio de tensión, de peso, no sólo repetir”.

Isabel tiene cuatro o cinco años dando clases en la Escuela de Danza Folklórica, como interina, con pocas horas y sueldo bajísimo. Aunque odia las juntas, asiste porque “me enseñaron a ser responsable”. Aconseja a otros maestros del área de danza contemporánea y trabaja de cerca

con la psicóloga. No puede aspirar a una plaza porque a pesar de toda su experiencia y de ser maestra de maestros, no cuenta con documentos que la acrediten.

Algunos testimonios

David Barrón, coreógrafo y maestro:

La conocí en las clases de Xavier Francis. Su presencia lo ponía de buen humor. Saltaba más que los hombres, hacía todo a mil, con gusto por moverse. Luego, en su escuela, enseñó de modo profundo, dinámico, para mover desde el interior. Desmenuzaba lo complejo, lo adaptaba al cuerpo de uno, daba una clase personalizada. Se involucraba, exploraba tácticas para lograr que entendieras con metáforas jocosas o alegóricas como “pajarito hacia mí” o “endereza la vela en tu pecho”. Me modeló, me hizo conocer mi cuerpo, rebasar mis limitaciones con relajación, con imágenes muy internas. La tenía físicamente encima, buscando provocar en mí nuevas sensaciones de amplitud, volumen, proyección, peso, con claridad sobre lo que pasaba anatómicamente. Estaba constantemente investigando, en búsqueda, quería convertir a todos en excelentes bailarines. Me formó para bailar lo que fuera, con placer por moverme, que mi cuerpo fluyera, sintiendo el aire que toca mi piel. Ella enseñó de manera tan intensa como ella se mueve. Bailó en mi primera coreografía, para el

Premio INBA-UAM, sin un rastro de soberbia o altivez, con humildad y generosidad. Éramos como una familia y compartimos plática, planes, ir a funciones juntos.

Javier Contreras, director del Proyecto Bará y maestro de la ENDCC:

El Espacio de Isabel era independiente de veras, formando gente muy valiosa, una aportación generosa, casi heroica. Ella tiene una capacidad de análisis de movimiento impresionante. Es espectacular cómo te enseña a conocer a través de la experiencia. Es una investigadora excelente, una síntesis de las muchas virtudes de la danza mexicana fundacional, que ha desarrollado una línea de investigación corporal que pasa por Xavier Francis, Luis Fandiño, Barro Rojo, cada quien a su manera, y se ve en los bailarines que están saliendo ahora de la escuela.

Yosune Lorenzo, cuentacuentos y escritora:

Lo que más valoro de la escuela de Isabel era el ambiente de camaradería que propiciaba entre todos los grupos y la belleza de salir a la Alameda después de bailar.

Lourdes Fernández, coordinadora de Investigación del Cenidi-Danza:

Te ayuda a descubrir lo que cada uno tiene de particular, corporal y emotivamente, propiciando tu propia libertad de movimiento.

Silvia Unzueta, coreógrafa y coordinadora del Centro Nacional de Formación y Producción Coreográfica del Centro Nacional de las Artes:

A Isabel la conocí de niña porque mi mamá trabajaba en el edificio del Ballet Nacional y me llevaba con ella cuando tenía siete u ocho años. Yo bajaba a diario con Isabel a jugar al teatro y al circo, y con sus muñecas. Era tres años mayor y mandaba en los juegos. Éramos **muy** amigas. Ninguna de las dos imaginábamos que llegaríamos a ser bailarinas. Dejé de ver a Isabel hasta que una vez nos encontramos en la academia y me dijo que era bailarina del Ballet Nacional. Años después me prestó su estudio para ensayos de mi grupo Púrpura, nos dio clases y bailó en una obra mía.

Isabel Romero, coreógrafa y directora de Finisterra:

Yo le pondría su altarcito. Fue muy importante para mí. Su estudio fue un proyecto utópico. Es apabullantemente generosa en su ética de trabajo. El respeto que da a los alumnos me impactó. Aprendí a dar una clase en su clase. Hace todo con tenacidad para que entendamos. Como intérprete, tenía el mismo arrojo y vitalidad animal que mostraba en su clase. Con el tiempo confirmo que lo más valioso de ella es su integridad, que no puede evitar porque ella es así, consecuente.

Miguel Mancillas, coreógrafo y director de la compañía Antares, de Hermosillo:

Yo conocí a Isabel en las clases de Xavier Francis, la ponía de ejemplo por la fuerza, control, limpieza y naturalidad de su movimiento, por su actitud de entrega. Cuando abrió Espacio del Alba descubrí que como maestra lograba personalizar la enseñanza, adaptarla a lo que necesitaba cada quien, de manera divertida, exigente. Aunque yo había tenido muchos maestros, ella me enseñó a bailar, a descubrir el movimiento, a descubrir mi Yo en movimiento. Pensar en su risa ante la dificultad, su energía, me llena de gratitud por todo lo que Isabel, la bailarina, la maestra, la amiga, significa.

Hilda Islas, investigadora del Cenidi-Danza:

Isabel tiene una capacidad para meterse en las sensaciones internas del cuerpo con imágenes para conectar las acciones físicas con las sensaciones, a fin de que sepas identificar y moverte a partir de estas sensaciones y no de imágenes externas, modelos e imitaciones. Es una mujer altamente sensible. Integra elementos de anatomía al conocimiento interno, y las metáforas, a sentir los huesos y los músculos de manera distinta. Otro recurso que tiene es ponerte tarjetitas en los hombros y las caderas para sentir y ver las alineaciones frontales o laterales. Es muy apasionada, celosa de sus afectos,

transparente. Tiene más el ritmo de la clase de Xavier Francis pero con menos tensión muscular, más alargada, con muchos cambios de dinámica, mientras que Luis Fandiño es más rápido y trabaja la coordinación. El estilo de Isabel es muy subjetivo, enfocado a trabajar con cada alumno según sus propias características. No depende de programas o de secuencias fijas, ni de cuentas. Enseña con sentido de la kinestesia y la metáfora. Después de clases de dos o tres horas, salía con una sensación tal de plenitud, como si ya pudiera morir contenta.

En conclusión, Isabel Hernández vive la danza con todo su ser. Nos hace sentir que ella nos está mirando por dentro, guiándonos apasionadamente a encontrar, percibir y analizar los movimientos que nos son propios, buscando en nosotras/os mismas/os.

Encuentros

Yo conocí a Isabel desde que ella tenía once años, en el edificio donde el Ballet Nacional tenía su estudio y el escenario para presentaciones, en el cuarto piso de la Calle del 57, núm. 4, a un paso de la Cámara de Senadores y dos del Palacio de Bellas Artes, en el centro de la ciudad. Isabel saludaba desde el zaguán o el patio de la entrada, subía a barrer, se ofrecía para hacer mandados y, sobre todo, observaba lo que pasaba. Su mamá, Doña Lupe, era conserje del edificio, y ahí tra-

bajaba y vivía con su familia. Al año siguiente Isabel ya subía, además, para tomar la clase de las tres de la tarde con Federico Castro. Pronto bailó, participando en el repertorio de la compañía, en las tareas de apoyo y en las clases de formación complementaria. Nos entrenamos en distintas épocas con Carlos Gaona, Xavier Francis, Guillermo Keys, Madame D'Ambre, Anna Sokolow y Gene McDonald. Asistimos a clases de dramaturgia con Luisa Josefina Hernández, de filosofía con Horacio Durán, de náhuatl con Pepe Cuervo, de coreografía con Bodil Genkel... Guillermina (Bravo) le dijo a Isabel que no se preocupara por terminar la secundaria, ya que aprendería más con la compañía. Isabel se esforzaba por aprender más y más; se convirtió en una excelente bailarina y ensayadora. Yo la admiraba.

Cincuenta años después me encuentro en Lomas Verdes, subiendo las escaleras que conducen al departamento donde vive Isabel con Doña Lupe, su mamá. Le pregunto a Isabel: ¿Qué recuerdos tienes de aquel rumbo donde te tocó vivir cuando eras chica?

Breve relato de vida en voz de Isabel: los comienzos

Me quedaba en el quicio del zaguán viendo a la gente que pasaba. Observaba e imitaba cómo caminaba la gente en la calle y cómo entrenaban los bailarines arriba. Tuve

amigos a dos puertas de distancia con los que jugaba, cantaba, contaba chistes y los "entrenaba". Ayudaba a mi mamá a limpiar los despachos. A mí me encantaba ver la danza. Me subía al tapanco y veía de puntitas. Cuando daban funciones, me las ingeniaba para llegar con mi cubeta para vender refrescos y chicles, y ver. Algunos de ustedes me consentían. Raúl Flores Canelo, ese hombre tan guapo, me cargaba.

Ponía mis jergas de escenografía y practicaba todo lo que veía. Me ponía a bailar el papel de Aurea Turner en *La maestra rural*, de Chepina [Josefina Lavalle], quien me decía: "Chabela, tú no, tú dedícate a secretaria", porque me veía robusta. Cuando me di cuenta de que me estaban viendo, me metí a la casa y me dije: "yo no puedo bailar porque tengo que ser secretaria". Además, no tenía mallas ni dinero. Entonces, Federico [Castro, el maestro de la clase para principiantes y aficionados] dijo que si mi mamá me daba permiso, él me regalaba la ropa y las clases.

Tomar clases era toda una experiencia. Me daba miedo que me tocaran o me corrigieran. Tenía doce años, estaba en proceso de cambio. Descubrí lo rico y bonito que era el placer de moverse; entre placer y dolor al mismo tiempo. Yo decía "qué raro". Comía temprano para estar en la clase y era feliz. Luego mi mamá me quiso sacar y yo dije:

“no me salgo, aunque me tenga que ir de mi casa”. Agarré un plumero y mi paliacate, me puse mis mallas y así, como en las películas de Pedro Infante, me senté en la banqueta de la esquina, por la tienda de los marcos Morett. Me vieron los que iban saliendo de la clase y Rubén Velázquez, que tenía dos niñas chicas, ofreció llevarme a su casa. Al día siguiente habló con Guillermina [Bravo]. Le pareció genial y dijo: “vamos a hacerle un cuarto a Chabelita acá arriba”, y me invitó a comer. Me di cuenta de que no quería ser secretaria, con un novio que tuviera tres mujeres. Yo le doy gracias a la danza porque me brindó la oportunidad de observar.

Yo creo que aun viviendo en otro edificio hubiera descubierto la danza porque había muchos teatros por el rumbo. Mi abuelo era danzante de *Moros y cristianos* en su pueblo de Santa Cruz Tepexpan, Estado de México. Un señor que cuidaba carros en la cuadra me llevó al Teatro Blanquita. En el Teatro Fru Fru conocí a Pedro Infante, quien me dio un beso en la boca, mi primer beso. Iba a la casa de Dolores del Río y me regalaba ropa. No me acuerdo cómo la conocí. También conocí a Columba Domínguez, y tengo fotos con Manolo Fábregas.

Llegó Antonia Quiroz, la cuñada de Freddy [Romero], a vivir conmigo en el estudio del BN. Ahí estuvimos unos años ella y yo. Éramos los de la nueva ola, Alma

[Guillermoprieto], Antonia, Juan Antonio [Rodea] y yo. Salidos de la escuela del Ballet Nacional, de las clases de Federico [Castro]. A Raúl [Flores Canelo] le tocó foguear a la nueva generación, con los que trajimos de Acapulco [Miguel Ángel Añove, entre otros].

Yo llamaba la atención porque tomaba todo como si fuera sagrado. A los ocho meses de asistir a clases empecé a bailar con la compañía. Lo primero que bailé fue *La balada de los amantes*, de Raúl [Flores Canelo].

Isabel agrega:

Raúl estimulaba a la gente con amor y veía la forma de inquietar. Él puso la Casa de Té en el BN, un lugar para leer, comentar, aprender de escenografía y vestuario. Luego bailé *La pastorela*, *En la boda*, *5 por 5*, y entré en *Paraíso de los ahogados*, de Guillermina [Bravo].

Estuve cuatro años en el Ballet Nacional, de 1962 a 1966. Mi estancia fue muy fuerte, aprender y aprender, y emocionarme. Yo encontré en la danza a la familia que no tenía, con Raúl, Guillermina y Fede [Federico Castro], que me presume hasta la fecha. No ganábamos. Teníamos que buscar patrocinadores. Íbamos a Petróleos [Mexicanos] y a otras oficinas donde nos apoyaban, y todo se lo dábamos a Guillermina para los gastos del BN.

Me fui del BN porque me enamoré de Luis [Fandiño], pero él estaba enamorado de mi mejor amiga, Toña [Quiroz]. Quería desaparecer, no podía ver a Toña y a Luis. Tuve un proceso de duelo y dejé la compañía. Guille [Guillermina Bravo] dijo: "Ay tú, Chabelita, tienes toda la vida para amar", y yo trabada. Raúl me aconsejó terminar bien, no salir y dejar botado el trabajo. Me costó mucho pero enseñé a los que iban a hacer mis papeles.

Isabel había experimentado el ambiente del *show* cuando Carlos Gaona nos llevó al centro nocturno Palau, en la Roqueta de Acapulco, durante las vacaciones de invierno. Bailábamos sus *Danzas primitivas*, versión bikini, y una nueva creación para la *Chica de Ipanema*.

Isabel sigue hilvanando sus recuerdos:

Salí a la calle sin rumbo, y en San Cosme vi un letrero de una audición para bailarines en el Teatro Manolo Fábregas. Me asomé y vi que yo lo podía hacer. Me presenté, observé muy bien la ropa que usaban, el maquillaje, pedí fiado y me surti de mi disfraz; al día siguiente, la audición. Me senté, crucé las piernas y saludé, temblé porque jamás había usado tacones para bailar, pero lo hice y me pasaron. Salí del Fábregas para la audición de teatro y canto. Memorice el texto, y el señor Fábregas me dijo: "pasa a mi oficina a firmar contrato". Cuando entré me infor-

mó que iba a ganar ciento veinticinco pesos diarios y yo dije que no, que ciento cincuenta pesos libres de cotizaciones o "¿que no lo valgo?". Y con eso me lo eché a la bolsa. Hice teatro de revista con Salma Fayad, *Hello Dolly* con Libertad Lamarque, y *Falta un metro para la Olimpiada*. La gente veía que aprendía rápido y me invitaban a programas de TV como el de Enrique Rambal, *Nescafé y Siempre en domingo*. Al coreógrafo le daban el libreto del *show* y él montaba algunas frases y nos decía: "desde aquí, *ad libitum*", e inventábamos lo demás. Era muy espontáneo y divertido. Empecé a hacer cabaret en La Fuente. Conocí a El Loco Valdés y a Pérez Prado y me llevé bien con ellos. Fui la primera bailarina de Pérez Prado del 66 al 68. Él ya tenía renombre. Fuimos de gira a Estados Unidos, puebleando en camión. En 1968 me embaracé de mi hijo Alejandro. Pérez Prado se puso celoso, me encerró y me dio miedo que me quitara a mi hijo. Eché todo por la ventana y me fui con mi mamá. Me buscó, llevé juguetes, pero escondí a mi hijo.

Cuando Alejandro tenía un par de años me encontré nuevamente con Luis. Nos saludamos y me dijo que había terminado con Antonia. Me ofreció ponerle su apellido al niño. Alejandro sí sabe quién es su papá, aunque no lo quiso conocer. Yo no quería que le pasara lo que a mí, al pensar que mi papá estaba muerto cuando no era así. Lo

conocí hasta que tuve siete u ocho años pero no me quiso poner su apellido. Luego decidí ser hija natural, y cuando exigían poner dos apellidos decía que no, que era pobre de apellidos.

Luis y yo vivimos unos años felices. Él seguía bailando con el Ballet Nacional y yo haciendo *show*. Formé parte de un grupo muy bonito en Acapulco. Hacíamos lo que se nos ocurría: ruso, folclor, flamenco, jazz, y confeccionábamos el vestuario.

Entre 1966 y 1978 Isabel bailó, cantó y actuó en *Yo también hablo de la rosa*, de Emilio Carballido, y en siete comedias musicales con la compañía de Manolo Fábregas. Además, apareció en una *Pastorela* del grupo de teatro Vámonos Recio. Se presentó durante dos años en *shows* especiales de Silvia Pinal, en el Circo Acuarama, en numerosos espectáculos para televisión, y en la película *Un novio para dos hermanas*.

Xavier Francis y Carlo Grandi fueron a verla bailar en una comedia musical y opinaron que solamente debería seguir en el *show* si aparecía como la estrella. Ella los escuchó y aceptó la invitación de Rodolfo Reyes y de Xavier Francis para bailar con el recién fundado Ballet Contemporáneo de Xalapa (1974-76). Convenció a Luis de seguirla. Con esta compañía bailó la *Novena Sinfonía de Beethoven*, de Xavier Francis, y obras de Rodolfo Reyes y Luis Fandiño.

A partir de 1978 Isabel bailó con el grupo Alternativa (1978-84). El repertorio era de Rodolfo Reyes, Carlo Grandi, Luis Fandiño, Kléber Vieira, y también algo de Isabel. Siguió una temporada con la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana (1985), en la que bailó una obra de Alejandro Schwartz.

Xavier era diferente, fuerte, enigmático, yo me quedé marcada por él. Me hizo brincar la barrera de la resistencia, ver que las cosas deben hacerse bien, estudiar la anatomía. Me sirvió conocer el cuerpo, tan necesario para el bailarín, lo que me ayudó a lograr cosas con la gente al enseñar, ir alternando o intercambiando imágenes con términos anatómicos. Xavier me ayudó a pensar más allá de las formas en las posibilidades del cuerpo. Descubrí lo rebelde en el alumno. Yo desayunaba, comía y cenaba danza. Antes no había lo que ahora veo, la falta de respeto. No se replicaba: “ay no, tengo hambre, o sueño”, nadie decía “no puedo, no quiero”.

La escuela: Espacio del Alba

Al acabar la compañía de Xalapa, Rodolfo Reyes nos habló a Luis y a mí para dar clases en una escuela de actores ubicada en la Carpa Geodésica. Les gustó mi clase y me preguntaron que cuál era mi aspiración, si tener una escuela, una compañía, o un teatro. Pensé que sería bonito empezar con lo primero pero que costaba mucho. “Nada es imposible”, me dijeron.

Pusimos una sociedad con más gente y pedí prestado. Conseguimos dinero para poner una escuela.

Busqué un sitio durante meses, y eran demasiado grandes o chicos o con columnas. Pero un día caminando por la Alameda me acordé de mis tíos que eran conserjes de un lugar en la Avenida Juárez y les pregunté si sabían de algo. Me dijeron que sí. Le dije a la dueña que no íbamos a hacer ruido y nos aceptó. Yo fui quien le metió más trabajo al colocar pisos, barras y espejos. Los socios éramos dos actores, Luis y yo. Le pusimos Espacio del Alba y tuvimos clases de jazz, teatro, yoga y contemporáneo desde 1983. Me empecé a foguear dando clases. Me encantó.

En Espacio del Alba formé una compañía de experimentación coreográfica con Carlo Grandi y alumnos míos como David Barrón, Miguel Mancillas, Humberto Sandoval, Cristóbal Ocaña, Hilda Islas y Lyn Tillet, entre otros. Hice varias coreografías en colaboración con Humberto Sandoval. Me gusta el trabajo en equipo. La agrupación permaneció activa entre 1986 y 1990.²

2 Isabel escribió el siguiente texto para explicar la filosofía del proyecto de la escuela y la compañía en programas de mano y otros documentos: "Para el grupo Espacio del Alba son infinitas las cosas que se pueden comunicar por medio de la danza. Sólo a través del tiempo nos será posible encontrarlas, inventarlas y manifestarlas, sin marcarles límites o parámetros previos. En cuanto al cómo decirlo, el grupo, sin ostentar el membrete de una técnica específica, desarrolla un trabajo corporal sistemático y dirigido a la experiencia profunda del movimiento: son imágenes interiores y significativas las que dan

Dificultades para mantener el espacio tan especial de Espacio del Alba:

Luego tuvimos problemas. Primero se fue un actor y después el otro. Luis se fue con otra mujer. Se terminó la relación. Le ofrecí la barra pero nomás se llevó sus fotos y yo me quedé sola con la escuela y la compañía. Me aconsejaron hacer una asociación civil y la llamé Punto en el Espacio para que no me fueran a reclamar alguno de los socios.

Yo quise quedarme con la escuela. Los alumnos y mi hijo me apoyaron. No era muy cara la renta. Agregué clases de modelaje. Yo tenía que moverme para sacar dinero. Adolfo Flores (bailarín y maestro de *capoeira*) era alumno, probamos a dar clases de *capoeira* con Mariano y funcionó.

Me gusta ser eclética. Con lo de Fandiño, Xavier Francis y otras cosas hice una síntesis. Quise que la escuela fuera muy abierta, que rompiera todas las reglas. Aquí entraba el que quería moverse y aprender, a cualquier edad. Llegó un alumno que ninguna escuela aceptaba y le dije: "¿qué quieres?". Él me respondió: "Bailar". "No es cualquier cosa, pero si tu demuestras que quieres bailar, puedes hacerlo". Y sí que era duro, con joroba, pero seguimos con mucho abrir y saltar. Y un día me dice: "Maestra, yo le voy a poner un mi-

lugar a la generación del sentido del movimiento. En suma, se busca no la forma, sino hacer visible la sensación para decir con danza todo lo que pueda ser dicho".

lagrito y velas". Yo era joven, con energía, con material didáctico para todos los cuerpos. En un largo silencio los corregía a uno por uno mientras seguían en la posición. No puedo repetir una clase. No me gustan las rutinas. Tengo dos o tres secuencias pero las modifico en cada sesión. Veo la capacidad de coordinación que manejan los alumnos y me importa lo más básico, como caminar o porte. Veo a los seres humanos, siento que algo les falta y los quiero despertar.

Yo no pensé que la escuela tenía que ser sólo para bailarines, por eso quise que tuviera artes complementarias, clases de historia de la danza, arte, que Luis Rivero impartiera música y Lin Durán, coreografía. Quise que hubiera dibujo, escultura, pero me quedé con las ganas porque es muy difícil. Somos flojos para la historia del arte y los alumnos dejaron de asistir. Yo sigo soñando con tener otra oportunidad para hacer una escuela integral. La danza une a todas las artes, somos todo, música, escultura, teatro. Yo siempre he creído en el trabajo en equipo con un fin común, no cada uno por su lado, sino todos juntos.

Me gusta trabajar cuando la gente va con amor. Yo entré a la danza por amor, por gusto, yo necesito sentir eso. No tener que obligar. Hay una diferencia entre una escuela de arte y una del sistema. Agradezco haberme formado de otra manera.

Al mismo tiempo que dirigía la escuela y la compañía, Isabel seguía bailando con otros. Con el Ballet Independiente bailó obras de Raúl Flores Canelo, Jeff Duncan, Elisa Rodríguez, Silvia Unzueta y Patricia Ladrón de Guevara (1986-87). "Fui maestra y asistente de dirección y fue muy padre trabajar ahí dos años. Estuve muy a gusto con Raúl". Los últimos compromisos de Isabel como bailarina fueron con Púrpura (1994), donde bailó el solo *Sor Juana Inés, erudita pasión*, de Silvia Unzueta; y con Barro Rojo en obras de Arturo Garrido y Laura Rocha (1995-96). Miguel Ángel Palmeros también le montó varios solos. Además ha sido ensayadora de Alternativa, Espacio del Alba, Urbanda, y Púrpura; y directora artística de la compañía de Espacio del Alba y de Kaleidoscopio.

Dice Isabel que nunca le gustó guardar recortes, pero me enseña carpetas con una variedad de documentos: constancias de cursos que ha tomado o impartido recientemente, fotos con Pérez Prado, con *El Loco Valdés*, agradecimientos de *Piporro* y de otros actores, felicitaciones. El Festival Internacional de Danza de San Luis Potosí le otorgó en 1995 el Premio Raúl Flores Canelo por su aportación a la enseñanza dancística en México. Tiene constancias de Danza Mexicana, A. C. (Damac), de la Academia de la Danza Mexicana y de la Universidad de Sonora por la elaboración de planes de estudio y por impartir cursos.

Además de los homenajes de Mujeres en el Arte y del festival Un Desierto para la Danza, de Hermosillo, Sonora (ambos en 2001), ha recibido el reconocimiento Juanete de Oro, de Danza Mexicana, A. C. (1992). Fue jurado del Premio Nacional de la Danza INBA-UAM (1988), así como de los premios Raúl Flores Canelo y Guillermina Bravo (1996).

Las operaciones

En 2001 Isabel empezó a sufrir de fuertes dolores y dificultades para caminar debido a un problema articular en la cadera. Pero, como muchos de nuestro medio, no tenía dinero ni un seguro para poder atenderse. Personalidades del ámbito de la danza (Tania Álvarez, Lin Durán, Proyecto Bará, Graciela Henríquez, Héctor Garay –entonces coordinador nacional de Danza– y Guillermina Bravo) la recomendaron para una beca del Sistema Nacional de Creadores o del Fonca. La respuesta fue negativa, pero aceptaron pagar una parte de la prótesis a cambio de que ella impartiera una serie de talleres. Se operó en el ISSSTE, sin embargo la operación no tuvo resultados positivos porque la prótesis no era de su medida. Se fisuró el hueso y se zafaron los tornillos.

Tuve la primera operación en 2002. Estuve nueve meses con un dolor insoportable... casi no podía caminar. En 2003 tuve la

segunda operación. No sabía si iba a quedar bien. Además, mi hermana estaba enferma de cáncer. Me pidieron el espacio y tuve que cerrar.

El 11 de marzo de 2003 apareció un artículo de Edgar Alejandro Hernández en el periódico *Reforma* que “me salvó”, asevera Isabel. Es acerca de la lucha de las sociedades autorales para dotar de seguro social a los creadores. También hay una nota más corta titulada “La lucha está perdida”. La acompaña una fotografía de Isabel erguida, orgullosa, guapa, apoyándose en un bastón. Dice: “Isabel Hernández, bailarina y profesora de danza de 55 años, padece de una lesión en la cadera provocada por un desgaste en los huesos”. Cita a Isabel: “El problema es el dinero, como siempre. Apenas ganamos para comer y no tenemos para el seguro”.

Al leer este artículo, una señora Carmen se comunicó al periódico, averiguó mis datos y me habló. Me dijo que ella tuvo el mismo problema y que me pagaba la operación en el IMSS, pero el IMSS no aceptó porque no tenía patrón y por lo tanto no tenía derecho. Entonces me recomendó con su doctor en Lomas Altas, quien me dijo que necesitaba operarme rápidamente. “Yo la opero en el Hospital ABC sin cobrar si logra estar en la beneficencia”, pero yo tenía que vivir en el rumbo de ese hospital por lo menos cinco

años para recibir el apoyo de la beneficencia. Finalmente Tania Álvarez habló con una amiga que logró que el director del ABC me recibiera. Yo ya estaba a punto de pegarme un tiro porque no aguantaba el dolor. A los dos días me dicen que me presente. Esta vez sí me operaron con anestesia general; en la primera oía todo lo que decían los doctores. Me recuperé rápido.

Yo pensé que estaba sola y no. A partir de ahí soy creyente. Yo agradezco a la señora Carmen su ayuda desinteresada y amo a la gente de la danza. Pensé que estaba olvidada, pero no.

Isabel es creadora de métodos de enseñanza y con razón comenta que habría que revisar la definición de “creador” establecida por el Fonca, para incluir diversas formas de aportaciones creativas.

Después que se cerró la escuela me puse a vender tacos. Agarré el carro, los puse en la cajuela y me lancé a los sitios de taxistas cercanos. Lo que no vendía lo comíamos. Era una friega. Luego me fui a otro lugar y tuve mucho éxito con oficinistas. Hice tacos de chile relleno y de quelites, jamón, queso; inventaba, como en la danza. Yo siempre hago todo como en la danza. Me encontré un ex alumno vendiendo tacos y me dijo que cómo hacía eso si en la Escuela de Danza Folklórica necesitaban maestros. Le dije: “no

tengo papeles, así que no puedo entrar”. Le informé a la directora que yo no cubría ningún requisito. Nunca terminé la secundaria, pero me aceptó con un contrato temporal. En 2004 ó 2005 entré a la Escuela de Danza Folklórica.

Para concluir

Después de varias largas, francas e iluminadoras conversaciones, Isabel concluye:

El movimiento siempre me llamó la atención, cómo se movía la gente y hasta los animales. De niña tuve patos, peces, pollos, pájaros, hasta cerdos, en la azotea. Yo les hablaba a todos. Al pato lo hacía marchar con mi cuenta. También me gustaba cantar canciones rancheras. Los señores Morett –de la tienda de marcos de la esquina– me ponían en el mostrador a cantar.

A mí me encanta bailar de todo, mambo, folclor, de todo menos clásico; el clásico para hombres, con grandes saltos y giros, me gusta, pero las puntas y las manos delicadas me chocan. Soy una golosa del espacio, siempre quiero más. No creo en el fanatismo hacia ciertas formas de movimiento. No me caso con ninguna escuela de formación. Aquí en Lomas Verdes doy clases a adultos mayores, gente que no aspira a bailar, pero ven que su cuerpo ya es más inteligente. Tengo señoras de entre cuarenta y sesenta años, dos

niñas y un muchacho de treinta y ocho. Una mezcla que me encanta. Una señora llegó sin poder voltear ni agacharse: ahora hace todo, la pongo a demostrar y pide más. Otra tiene escoliosis, y lo mismo. Eso me fascina. Es por eso que yo doy clases, por estos cambios que se pueden dar con la gente porque te cree.

Mientras yo pueda disfrutarlo seguiré enseñando. A mí que no me digan cómo tengo que dar mi clase porque entonces me retiro. En los alumnos es posible palpar los cambios. La danza sirve para hacer cambios en uno, comprobar que hay gente a quien le tocaste alguna fibra sensible.

A partir de los testimonios de Isabel y de algunos de sus alumnos y colegas, concluyo que fue una destacadísima bailarina en géneros muy disímiles. Gozó bailando durante largos años, interpretando con pasión y entrega las obras de coreógrafos de estilos sumamente variados. Pero lo que la honra es su compromiso como MAESTRA, original y verdadera, consciente del gozo de moverse que desarrolla en cada uno de sus estudiantes. Su presencia en el salón se hermana con su presencia en el foro: son formas de dar y enriquecer la vida de los demás. Y este compromiso va de la mano con su generosidad y habilidad inusitada –heroica, la llama Javier Contreiras– al mantener durante veinte años su espacio para las múltiples artes del movimiento. Hay

que celebrar la vida de Isabel Hernández dando continuidad a su labor de enseñanza, verdadero arte de vivir en movimiento.

Fuentes

–Conversaciones de la autora con Isabel Hernández y algunos de sus admiradores.

–Expediente de Isabel Hernández en el Archivo del Cenidi-Danza.

–Archivo personal de Isabel Hernández (fotografías, constancias, programas de mano y un texto de Patricia Camacho leído en el Homenaje a Isabel Hernández durante el Primer Encuentro Latinoamericano de Mujeres en el Arte, 2001.)

Yolanda Moreno: protagonista de una vida dancística sensible y plena

Roxana Ramos

*Con el tiempo te das cuenta de que en realidad lo mejor
lo mejor no era el futuro, sino el momento que estabas
viviendo justo en ese instante.*

*Con el tiempo te das cuenta de que cada
experiencia vivida con cada persona es irrepetible.*

Con el tiempo.

Jorge Luis Borges

Ante la imposibilidad de escribir en unas cuantas líneas la vida de una mujer cuya sensibilidad y cuyo trabajo han estado dirigidos al estudio y práctica dancística, relato a continuación sólo algunas de las experiencias de vida y de danza que han conformado el trabajo de Yolanda Moreno.

Yolanda Moreno y Alonso nació en el Distrito Federal un 13 de abril de 1935. Sus padres, Alfonso Moreno Rangel y Águeda Alonso Jiménez, la encaminaron, sin saberlo, al mundo de la danza. Ello ocurrió cuando Yolanda tenía catorce años y sus papás la llevaron al Palacio de Bellas Artes a presenciar el trabajo dancístico de José Limón. De aquellos días ella recuerda: "Fue como volver a nacer [...] yo quería hacer exactamente lo que ellos hacían"; entonces mi padre



Yolanda Moreno Alonso. Fotógrafo: César, ca. 1957.

me aconsejó: 'Hay una escuela en Bellas Artes; inscríbete' ".¹ Así fue como llegó al mundo de la danza.

En 1950 ingresó a la Academia de la Danza Mexicana y de esa experiencia nos dice:

Éramos muchos los aspirantes [...] algunos habían tomado clases pero la mayoría no [...] cuando nos pusieron la primera posición nos hacíamos para adelante y para atrás para lograr el equilibrio. [...] Adolph Böhm, maestro de ballet ruso, fue quien nos seleccionó. [...] Los maestros eran Guillermo Keys, Rosa Reyna, Francisco Domínguez, Marcelo Torreblanca y David Wood (procedente de la compañía de Martha Graham), entre otros.² El director, Fernando Wagner.³

A partir de ese momento, la presencia y el trabajo de grandes personalidades nutrieron y conformaron la vida artística de la maestra Moreno. Conoció a Miguel Covarrubias y a Santos Balmori, quienes durante los albores de la década de los cincuenta estuvieron al frente del Departamento de Danza del INBA y de la Academia de la Danza Mexicana, respectivamente, en el periodo en el que Carlos Chávez se hallaba al frente del Instituto Nacional de Bellas Artes.

1 Yolanda Moreno, en entrevista con Roxana Ramos Villalobos. México, 4 de agosto de 2009. Inédita.

2 *Loc. cit.*

3 Credencial de Yolanda Moreno Alonso como alumna de la Academia de la Danza Mexicana. México, 1950.

En esa misma época convivió también con Ángel Salas, director del Teatro Popular de Masas y quien se desempeñó como jefe del Departamento de Danza del INBA de 1953 a 1955.

Yolanda Moreno nos cuenta que Miguel Covarrubias pasaba largas jornadas observando los entrenamientos de los bailarines. De hecho parte de su rutina era recorrer los salones. Y sólo aquellos bailarines que demostraban entrega, talento y entusiasmo tenían el privilegio de entrenar con el Ballet Mexicano, compañía de danza de la institución que estaba a cargo de Xavier Francis.

Después de su ingreso a la Academia de la Danza Mexicana pasaron pocos meses para que la maestra se incorporara al Ballet Mexicano. Ella piensa que ese acontecimiento se debió a que preparó, con una compañera, la *Danza del fuego* y le pidió a Miguel Covarrubias que las viera bailar. El día de la presentación toda la escuela estaba lista para presenciar la danza. Aun así los nervios no las traicionaron. Miguel Covarrubias seguramente no sólo vio el entusiasmo de las dos jovencitas, sino también el talento de Yolanda Moreno, una bailarina en ciernes.

Entre los integrantes del Ballet Mexicano se encontraban Guillermo Arriaga, Evelia Beristáin, Farnesio de Bernal, César Bordes, Martha Bracho, Juan Casados, Valentina Castro, Xavier Francis, Raquel Gutiérrez, Bodyl Genkel, Dora



Yolanda Moreno Alonso. Fotógrafo: Semo. 29 de octubre de 1952.

Jiménez, Helena Jordán, Guillermo Keys Arenas, Rosa Marengo, Luis Fandiño, Ana Mérida, Elena Noriega, Guillermina Peñaloza, Mercedes Pascual, Rocío Sagaón, Antonio de la Torre, Teresa Urgel y Yolanda Moreno, y entre los maestros que impartían cursos estaban Adolph Böhm, Doris Humphrey, Lucas Hoving y José Limón.⁴

La maestra Moreno permaneció en el Ballet Mexicano de 1951 a 1955. Algunas de las obras en las que participó fueron *El sueño y la presencia*, *La poseída*, *La hija del Yori* y *Pastillita*. En esta última obra, de Rosa Reyna, con escenografía y vestuario de Julio Prieto, Yolanda Moreno interpretó como bailarina solista al Sapo Detective.⁵

En 1952, también como solista, se integró al Teatro Popular de Masas en la obra *El árbol de la paz*, y a partir de 1957 y hasta 1960 vivió una experiencia central en su carrera artística, ya que se unió a dicha agrupación como coreógrafa. Una de las características de este teatro fue que estaba constituido por grandes contingentes que se presentaban en plazuelas y estadios con la cooperación de diversas instituciones educativas, federales, del Estado; clubes sociales; organizaciones magisteriales, obreras, campesinas, particulares, etcétera.

Entre las obras que la maestra Moreno realizó en el Teatro Popular de Masas, y en las que además de ser coreógrafa fue bailarina, se cuentan *El rito de la juventud*, *México, Estampas de la Revolución*, *El mensajero del sol* y *Xochilhuitl*. En la obra *México*, el trabajo coreográfico lo realizaron Yolanda Moreno, Antonio de la Torre y Xóchitl Medina,⁶ y en *Xochilhuitl* (argumento de Efrén Orozco R. y música de Ángel Salas) las coreografías corrieron a cargo de la misma Yolanda Moreno, José Velázquez Mata, Fanny Ruiz Logero y Guadalupe Crail.⁷ Los bailarines solistas fueron la maestra Moreno, José Velázquez Mata, Guillermo Madrigal y Xóchitl Medina.⁸

El carácter inquieto y entusiasta de la maestra la llevó a realizar actividades paralelas, y, aunque durante los últimos años de la década de los cincuenta y los primeros de la década de los sesenta se encontraba muy ocupada en los montajes coreográficos, no cesó en cultivar su trabajo como intérprete. En 1957 se decía de ella: "Ha continuado sus estudios de danza con verdadera afición, al mismo tiempo que ha tomado parte en obras importantes como *Juana de Arco* [1955],

6 Programa de mano del Teatro Popular de Masas correspondiente a la obra *México*. Durango, Estadio Olímpico Francisco Zarco, 5 de febrero de 1958.

7 Programa de mano del XI Congreso Mundial de Avicultura. Festival de Clausura. México, D.F., Auditorio Nacional, 28 de septiembre de 1958.

8 Programa de mano de Art and Tradition of Mexico on the Golden Anniversary of National Orange Show. San Bernardino, Cal., E.U., abril-mayo de 1960.

4 Programa de mano del Ballet Mexicano, dependiente de la Academia de la Danza Mexicana. México, 29 de octubre de 1952.

5 Loc. cit.

Madama Butterfly, festivales como el de Danzas Japonesas [1954]. También ha participado en los espectáculos del Teatro de Masas *El quinto sol* [1953], *Corrido de la Revolución y El mensajero del sol* [1959].⁹

El párrafo anterior fue escrito en un programa de mano que anunciaba la temporada de 1957 de la agrupación Nuevo Teatro de Danza, dirigida por Xavier Francis, en la que Yolanda Moreno participó como bailarina de 1957 a 1963. Las obras en las que colaboró con dicha compañía fueron, entre otras, *Fantasia y fuga*, *Procesiones*, *Tiempo de mar*, *Delgadina*, *El muñeco y los hombrecillos* y *Enlaces*.¹⁰

Algunos de los integrantes de Nuevo Teatro de Danza fueron Bodyl Genkel, Ruth Noriega, Luis Fandiño, Ramón Benavides, Rosa Bracho, Beatriz Garfias, Ricardo González, Manuel Hiram, José Mata, Rodolfo Reyes y Carmen Valle Franco, además de Yolanda Moreno, quienes recibieron el apoyo en la escenografía de Federico Canessi, Arnold Belkin y A. López Mancera, y en el vestuario de John Fealy.

9 Programa de mano del Nuevo Teatro de Danza. México, INBA, temporada 1957.

10 Una de las presentaciones de la obra *Enlaces* se llevó a cabo en el Teatro del Bosque el 26 de junio de 1963 a las 20:30 horas, con la participación de los bailarines Mireya Barboza, Margarita Calderón, Luis Fandiño, John Fealy, Xavier Francis, Carlo Grande, Graciela Henríquez, Yolanda Moreno, Luis Muciche, Juan Antonio Rodea y José Rosas. *Novedades*, 25 de junio de 1963.

En una entrevista de Raquel Tibol con Xavier Francis, el maestro comentó con respecto a su agrupación: “Queremos gente insaciable, que necesite de todas las fuentes del conocimiento; gente que sepa que la ambición de ser artista es una tarea que nunca acaba. Sabemos que en dos o tres años podemos formar un bailarín, pero sabemos también que hace falta toda una vida para formar a un artista”.¹¹

De los trabajos realizados por Xavier Francis, la maestra Moreno recuerda con entusiasmo la obra *Pánico* (integrada por *Conde de Lautremont*, *Maldoror* y *Canto al océano*), con libreto, dirección y montaje sonoro de Alexandro Jodorowsky, la cual se estrenó en 1963 y de la que comenta: “Se presentó en el balneario Bahía, [como escenografía teníamos] una plataforma [...] fue un éxito”.¹²

En 1956 Yolanda Moreno experimentó un viraje en su vida dancística, ya que ese año incursionó profesionalmente con éxito y aceptación como intérprete y como docente de danza folclórica. En la primera compañía en la que participó fue en la Oficial de Danzas Regionales del INBA, dirigida por el maestro Marcelo Torreblanca. Llegó a ella gracias a una convocatoria para la incorporación de nuevos elementos a la

11 Raquel Tibol, “Xavier Francis y su grupo”. *Crónica. Suplemento México en la Cultura*, 1957.

12 Yolanda Moreno en entrevista con Roxana Ramos. México, D.F., 4 de agosto de 2009. Inédita.

compañía. En la selección correspondiente Yolanda obtuvo el primer lugar. En 1958 la eligieron como única pareja para interpretar *El jarabe michoacano* en la toma de posesión del presidente Adolfo López Materos, y a partir de 1959 comenzó a trabajar en el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) impartiendo danza folclórica a la población infantil de la Casa de la Asegurada, ubicada en la Avenida Hidalgo de la ciudad de México.

Su participación como intérprete en el IMSS la realizó con el Conjunto Folklórico de dicha institución durante dos periodos. En el primero (1960-1962), la agrupación estaba dirigida por Miguel Vélez, y durante el segundo (1964) la encabezó Guillermo Arriaga.

En esta última etapa el Conjunto Folklórico del IMSS realizó presentaciones especiales ante la reina Juliana de Holanda; el entonces presidente de Francia, Charles de Gaulle, y el príncipe Akihito de Japón, así como en el marco del encuentro que sostuvieron ese año los presidentes López Mateos y Johnson en Los Ángeles, California. Después de estas presentaciones, relata Yolanda Moreno,

...viene una gira internacional a Europa, Medio Oriente y Asia, realizada por el Patronato para la Operación de los Teatros del IMSS, por acuerdo presidencial, auspiciada por el IMSS y

el Consejo Nacional de Turismo. Y en esa gira todos mis desvelos de estar subiendo la pierna, el sudor, los pensamientos de que cuándo voy a bailar como las grandes bailarinas, el esfuerzo, todo, todo, lo pagó la gira. ¡Fue maravilloso! El recibimiento de la gente. [...] En Israel la gente nos abrazaba como si fuéramos sus hermanos perdidos [...] todos los latinoamericanos judíos que estaban allá nos trataban como hermanos, eran fiestas de amor lo que ellos hacían, todo era felicidad. En todos los países nos recibieron muy bien: en Israel, Francia, Alemania, Portugal, Filipinas y Hong Kong.

Entre los integrantes de la compañía se encontraban María de la Luz Binqvist, Cora Flores, Dulce María Silvera, Beatriz Garfias, Yolanda Rodríguez, Consuelo Rosales, Graciela Álvarez, Martha González, Lilian Reyes, Julieta Velásquez, María Luisa Delfín, Silvia Flores, Alma Áurea García, Arminda Loya, Yolanda Moreno, Carmen Lucía, Lilia Ortiz, Hildegard González, Luz María Ordiales, Esperanza Romero, Carlos Casados, Leopoldo Palencia, Roberto Cruz, Heberto Moreira, Raúl García, Miguel Araiza, Jesús Larios, Luis Muniche, Joaquín Palmeros, Rodolfo Velazco, Rafael Vega, Sergio Morales, Francisco Yáñez y Ezequiel Soto.

En esa gira conocieron a *Cantinflas*, quien quedó sorprendido por la presencia y ejecución del grupo y los invitó a participar en un homena-

je que le organizaron en Los Ángeles y en cuyo marco lo nombraron “Mister Amigo 1965”.

Con el maestro Guillermo Arriaga, Yolanda Moreno participó en 1968 en la realización de un montaje coreográfico para el Festival Teotihuacán con motivo de las XIX Olimpiadas.

El trabajo que la maestra Moreno efectuó en el IMSS desde la década de los sesenta y hasta el año de 1985 no sólo abarcó la docencia y la coreografía, sino también la difusión y la promoción dancísticas. En el campo de la docencia y la coreografía, dio clases y realizó montajes a un gran número de niños y niñas, trabajos que presentó en diversos foros.¹³ Asimismo, impartió numerosos seminarios de actualización docente. En materia de promoción y difusión, apoyó diversas actividades. Por ejemplo, en 1974 fue la única representante del Seguro Social en el programa televisivo *Hoy mismo*, que dirigía Guillermo Ochoa. En dicho programa mostró al público el avance del Ballet Folklórico Infantil, dirigido por ella. De igual modo, dio clases de danza y fungió como jurado de diversos concursos, entre ellos el Festival de Danzas Tradicionales y Mestizas y Música de la Huasteca organizado por el IMSS en 1984.

Su trabajo como investigadora lo llevó a cabo en la Secretaría de la Defensa Nacional durante los años de 1983 a 1985, periodo en el elaboró para dicha dependencia las monografías de todos los estados de la República, cada una de las cuales documentaba por los menos tres danzas de cada lugar. Durante su permanencia en la Sedena también fungió como jurado calificador en los encuentros culturales que ahí se promovían y como integrante del equipo cultural de la Unidad Artística de la misma secretaría.

Por motivos personales, en diciembre de 1985 la maestra Moreno cambió de residencia y se fue a vivir a Alemania. Pensaba que ello implicaría una tregua una tregua para su actividad dancística, pero no fue así, pues al poco tiempo comenzó a dar clases de danza folclórica mexicana en la Volkshochschule.

A su regreso a México las puertas continuaban abiertas para ella, e ingresó a trabajar a la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial (DGETI) de la SEP. Ahí, colaboró —de 1992 a 1993— en diversas actividades: como jurado calificador de los festivales estatales y nacionales de danza, música y baile tradicional; como instructora en los cursos nacionales de formación, actualización y capacitación para promotores culturales y maestros de danza, y en la elaboración de los programas para los talleres culturales de la institución.

13 “Ballet Folklórico Infantil Guari Sapichu (Niños Flores), dirigido por Yolanda Moreno”. *Novedades*, 28 de junio de 1964. Programas de mano del Ballet Folklórico Infantil de Yolanda Moreno. Domingos Populares de la Cultura. México, D.F., Auditorio Nacional, 2 de febrero y 5 de diciembre, ca. 1965.

Durante la campaña presidencial de Cuauhtémoc Cárdenas se unió al grupo de artistas que elaboraron el Programa para la Cultura. La maestra Moreno trabajó, desde luego, el aspecto dancístico de dicho documento.

El profesionalismo de Yolanda Moreno y la amistad que cultivó con Sylvia Lozano hicieron que esta última la invitara a formar parte de la Fundación Folklórica Nacional de México Aztlán, vínculo que la llevó más tarde a colaborar con la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH).

Hasta el día de hoy, Yolanda Moreno trabaja para la UAEH. Durante todos estos años (2001-2010) se ha desempeñado como asesora para la creación de la licenciatura en danza de dicha institución educativa, y ha elaborado para la misma los programas sintéticos de las asignaturas de danza folclórica mexicana y de danza contemporánea de los semestres I al VIII, así como de otras materias, como coreografía, historia y metodología de la enseñanza de la danza. (Para la realización de esta última encomienda, hay que decir, le resultaron sumamente útiles los conocimientos que adquirió durante su juventud en la carrera de maestra normalista.)

En la Universidad de Hidalgo también ha colaborado en la formación profesional de los bailarines de danza folclórica que integran el Ba-

llet Oficial de la UAEH. En 2003 fundó el Foro Coreográfico Universitario de la misma casa de estudios, con el cual ha llevado a escena las siguientes obras, inspiradas por las piezas musicales que les dan nombre: *Huapango* (José Pablo Moncayo), *Sensemaya* (Silvestre Revueltas), *Bolero* (Maurice Ravel), *Escalera al cielo* (Led Zeppelin) y *La primavera* (Vivaldi), entre otras. De igual modo, ha realizado montajes dancísticos para diversas obras de teatro, por ejemplo *Ronda para villancicos*, *Vals Alejandra* y *Polka Las bicicletas*, para la *Fonda de las siete cabrillas*, del maestro Emilio Carballido.

Para Yolanda Moreno, bailarina, coreógrafa, investigadora, difusora de la danza, promotora cultural, mujer excepcional de franca sonrisa, ojos oscuros y expresivos, testigo y partícipe del movimiento dancístico mexicano a partir de la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días, protagonista de la danza en México, ser humano sensible y creativo, la danza moderna y la danza folclórica son y han sido

...dos géneros dancísticos [que] llenaron mi vida en diferentes etapas. [...] Bailar danza moderna en Bellas Artes ¡fue extraordinario! [...] cada clase de danza moderna era una composición coreográfica, cada clase iba aumentando de dificultad, era enriquecer el cuerpo, la mente y el espíritu, era todo. Bailar

folclor es dar todo lo que uno tiene, es concentrarse, ensayar, sacar nuevos pasos y cada vez quererlo hacer mejor, es sentir la aceptación de toda la gente en los diferentes países que visitamos, saber que en Israel se acabaron los boletos y [por ese motivo] tuvimos que bailar en un estadio [...] es no importar viajar kilómetros y kilómetros. [...] Todo eso se quedó en mí.¹⁴

Vivir la danza como lo ha hecho la maestra Yolanda Moreno: como un tiempo hermoso, suspendido y eterno, me ha llevado a vincular su trabajo dancístico con las siguientes palabras: "Es una ambición del hombre, yo creo, la idea de vivir fuera del tiempo. Pero puede haber sido una ilusión mía: dos veces en mi larga vida me he sentido fuera del tiempo, es decir, eterno. Claro que no sé cuánto tiempo duró esa experiencia porque estaba fuera del tiempo. No puedo comunicarla tampoco. Fue algo muy hermoso".¹⁵

14 Yolanda Moreno en entrevista con Roxana Ramos. México, D.F., 4 de agosto de 2009. Inédita.

15 "Diálogos con Borges". Conversaciones de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari aparecidas en 1984 en el periódico Tiempo Argentino. Apud Juan Carlos Magallanes, El sentido de la trascendencia en la literatura fantástica de Jorge Luis Borges.

*Tonio Torres.
Foto: cortesía del Mtro. Tonio
Torres.*



Tonio Torres: de retos y pasiones

Margarita Tortajada



Tonio Torres. Foto: cortesía del Mtro. Tonio Torres. Monterrey, 2002.

Todos los que hemos visto bailar a Tonio Torres hemos gozado con su fuerza escénica, la pulcritud de su técnica, la expresividad de su movimiento. Luce enorme en el foro. Su presencia nos remite a la formación de un bailarín impecable, limpio, pero apasionado, que se conoce a sí mismo y se permite bailar al filo del abismo. Él sabe, como sólo los grandes intérpretes, que el bailarín es quien tiene la última palabra: es quien realiza la seducción en el foro, frente al público. Se encarga de transmitir la carga emotiva de la obra, el chorro de energía y de luz que de él emana, y con ello logra convertir al espectador en parte de la danza;¹ no es un mero instrumento del coreógrafo: él encarna la obra, entrega su cuerpo plenamente, su experiencia y su sabiduría. Así es Tonio.

Además de bailarín excepcional, Tonio ha sido un personaje central en el proceso de profesionalización y difusión de la danza escénica, así como del reconocimiento social que esta

1 César Gándara, "Seducción y complicidad en la danza. Entrevista a Tonio Torres". *Revista Universitaria*, UANL, Monterrey, 2002.

rama del arte y profesión ha conseguido en los últimos cuarenta años en el país. Ha formado parte de proyectos educativos de gran alcance que han concluido en el reconocimiento oficial y académico de la danza.

José Antonio Torres Hernández nació en Río Verde, San Luis Potosí, el 10 de febrero de 1951. A los dieciséis años se incorporó al Instituto Potosino de Bellas Artes (IPBA) en la capital de su estado para estudiar pintura, con el apoyo del fotógrafo Sergio Vallejo. En el Taller Libre de Artes Plásticas realizó, según el entonces director Raúl Gamboa, “obras de especial importancia”² pero también descubrió la danza. Lo hizo mirando temeroso a la imponente Lila López, a quien recuerda con sus hermosos vestidos mexicanos, su cigarro, su fuerte voz en clase, y los insólitos movimientos que enseñaba a sus alumnos.³

A pesar de la inicial desaprobación de sus padres –Rafaela Hernández y Antonio Torres Rodríguez–, Tonio siguió su vocación y acabó convirtiéndolos del valor de ese arte, hasta que se convirtieron en sus “más fieles seguidores” y apoyaron a su hermano Francisco, quien también siguió la carrera de danza.

Tonio inició su formación técnica bajo la dirección de Lila López (con técnica Nikolais) y de maestros como Patrick Souza, Katty Maddox y Helena Jordán (de danza contemporánea), George Berard y Carlos Delgadillo (de danza clásica) y Artemio Posada (de danza folclórica). A los tres meses de integrarse al IPBA debutó en el Ballet Provincial de San Luis Potosí con la obra *Jazz 68*. Ahí se mantuvo por casi dos años y bailó otras piezas de Lila López (*Andante, Profile sonore, Canto de amor* y *Huapango*), Maddox (*Tiempo, espacio y energía*) y Jordán (*Tres temas*). Con esa compañía participó en giras por ciudades de México y de Estados Unidos, pero él necesitaba nuevos retos que vencer.

Cuando vio una convocatoria para las audiciones del grupo que estaban formando Xavier Francis y Rodolfo Reyes en Xalapa, Veracruz, no lo pensó dos veces. Habló con Lila y le informó de su deseo de “aprender más”; la maestra finalmente aceptó la decisión y lo despidió con una sentencia: “Tú serás bailarín”. Tonio viajó de inmediato a la ciudad de México, en donde fue aceptado en el nuevo grupo como becario y se instaló en Xalapa en 1972.

En esa ciudad fue pionero de la primera licenciatura en danza que tuvo el país, en la Universidad Veracruzana (UV), donde permaneció por ocho años. En dicho periodo conoció por primera vez una de las técnicas alternativas más

2 Raúl Gamboa Cantón, “Tonio Torres obtuvo el 1er Premio Nacional de Danza”. *El Heraldo de San Luis Potosí*, agosto de 1982.

3 Tonio Torres. Entrevista con Margarita Tortajada, 4 de febrero de 2010.

importantes del país, encabezada por Xavier Francis y desarrollada por Luis Fandiño. Ambos fueron sus maestros de técnica, y Francis también le impartió clases de composición y metodología. Otros de sus maestros fueron Rodolfo Reyes, de contemporáneo; Diego Alberto Puchelli, de ballet; Guillermo Palomares, de técnica Limón; y Sara Pardo, de técnica Graham.

A inicios de 1978 la UV impulsó la conformación de un nuevo grupo que tomó el nombre de Compañía de Danza Contemporánea, bajo la dirección de Rossana Filomarino. Tonio había sufrido una lesión en la espalda que lo mantuvo en receso más de un año, pero continuaba su labor como maestro. Sus compañeros, Alejandro Schwartz y Lynn Tillett, lo llevaban cargando al salón y ahí, casi sin moverse, daba sus clases.

Sin embargo, Filomarino de inmediato incorporó a Tonio a la nueva compañía, y con el enorme deseo de bailar que tenía aprendió a soportar el dolor, hasta que poco a poco en las clases de Graham (“técnica que finalmente me curó”) de Takako Asakawa recuperó su capacidad de mover las lumbares y alargar su espalda, la cual ha permanecido desviada desde entonces, pero Tonio aprendió a trabajar en esas condiciones y explotarla al máximo.

Además de Filomarino y Takako, Tonio estudió con los integrantes de la Compañía Graham de Nueva York Judith Hogan, Tim Wengerd, Da-

vid Wood, Tonia Shimin y Philip Salvatore (brillante bailarín con el que Tonio compartió créditos en la obra *Lugar común*, en un “logradísimo *pas de deux* masculino [que] resulta prototípico, representativo”),⁴ así como del Ballet Nacional de México (Victoria Camero, Jaime Blanc, Miguel Ángel Añorve, Eva Pardavé, Antonia Quiroz y Luis Arreguín).

Aparte de las cualidades “curativas” que descubrió Tonio en la técnica Graham, se identificó con ésta por su naturaleza “dramática” y la intensidad que exige. Sin embargo, también había disfrutado el trabajo anterior con Francis y Fandiño: el uso del espacio y la libertad al bailar. El maestro Xavier Francis fomentó el desarrollo de sus capacidades, y la técnica Graham lo nutrió en el aspecto interpretativo.

Como integrante de los diversos grupos que tuvo la UV, Tonio bailó un amplio repertorio: la *Novena sinfonía*, de Francis, que fue tan aplaudida en Xalapa y en la ciudad de México cuando se presentó en el Palacio de Bellas Artes (“miles de palmas unidas en una atronadora ovación fueron la respuesta al extraordinario espectáculo”),⁵ así como las obras de Reyes *Misa luba en re... volución* y *Canto breve*, ambas de corte político.

4 Alberto Dallal, “Universidad Veracruzana. Danza Contemporánea”, *unomásuno*, México, 1980, pág. 17.

5 “Maravilloso espectáculo presentado por la Orquesta Sinfónica y el Ballet Contemporáneo de Xalapa”. *El Heraldo de México*, México, 12 de julio de 1976, pág. 2-C.

Más tarde, contando ya con un alto grado de desarrollo técnico e interpretativo, fue solista en obras de Filomarino (*La Bestiada*, *Fausto*, *Refrán*, *Estudios*, *Llama de amor viva*, *Historia de un soldado*), de Asakawa (*El mar*), de Phillis Gutelius (*Maquyes*), de Anna Sokolow (*Mural*) y de Graciela Henríquez (*Recuerdos de Juan Perdido*). Mención especial merecen los solos que Sokolow (*Noche*) y Filomarino (*Ícaro*) montaron para Tonio.

Ambos fueron una gran experiencia para él como bailarín, por la cercanía e intimidad que logró con las creadoras. Después de *Noche*, Sokolow afirmó que Tonio “es un poema”, y Raquel Tibol opinó que en esa obra la coreógrafa se entregaba al “lirismo, concentrando la acción en un éxtasis poético, despojado de carnalidad”, ejecutado por “el mejor bailarín de este grupo”.⁶

Con *Ícaro*, Filomarino participó en el I Premio Nacional de Danza (1980) y Tonio mostró su trabajo en la ciudad de México, lo que le valió el reconocimiento como mejor bailarín en dicho certamen organizado por el Fondo Nacional para la Asistencia Social (FONAPAS) y la Universidad Autónoma Metropolitana.

Según Alberto Dallal, “Tonio se manifestó como un bailarín comprensivo: el tema, los alarbes técnicos, la sensibilidad y proezas estéticas

del personaje quedaban ofrecidos al espectador sin exageradas maniobras de un cuerpo formado mediante la experiencia, la profesionalidad y el amor por la danza”.⁷ La obra tenía “sucesivas imágenes que logra ofrecer con nitidez Filomarino” y que eran “dominadas por Torres”.⁸

Dionisia Urtubées consideró que Tonio “roba la atención por su virtuosismo, por el dominio de su cuerpo, con el trabajo de torso y piernas, por la exactitud de su interpretación, *Ícaro* es una obra en la cual la coreógrafa explora detalladamente las posibilidades de uno de los bailarines más dotados del grupo, y las hace relucir”.⁹

Los cambios en la Facultad de Danza implicaron la renuncia de Filomarino, y con su entrañable amiga Tonio viajó a México en 1981. Aunque le ofrecieron incorporarse al Ballet Nacional de México, él prefirió esperar. Un día caminaba por la calle de Hamburgo y descubrió una galería. Al entrar se dio cuenta de que también era un estudio de danza. Pidió hablar con el director para tomar clases y se sorprendió porque lo reconocieron: era la sede del flamante Ballet Teatro del Espacio (BTE), codirigido por Gladiola Orozco y Michel Descombey. Luego de conocer

7 Alberto Dallal, “Trayectoria de Tonio Torres”. En *La danza en situación*. México, Gernika, 1985, págs. 67-68. (Edición original, 1983.)

8 Alberto Dallal, “Universidad Veracruzana. Danza Contemporánea”, op. cit.

9 Dionisia Urtubées, “La compañía de danza veracruzana: una posibilidad”. *El Sol de San Luis*, 12 de julio de 1981.

6 Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*. México, UNAM, 1982, págs. 29-31.

el lugar y las clases, Tonio decidió que ésa sería su compañía; Descombey lo aceptó luego de verlo trabajar, pero Orozco le puso condiciones.

Como siempre, Tonio se disciplinó (una enseñanza que él le atribuye a Filomarino) y se incorporó al BTE, “a pesar de que me informaron que se pagaba poco y se trabajaba mucho. [Me convencieron] la tenacidad de Gladiola y Michel, sus objetivos tan precisos, sus conceptos de arte y su compromiso con la danza”.¹⁰ En esa compañía Tonio estudió ballet con el director, Descombey, así como con los integrantes –hasta hacía dos años– del Ballet Theatre Contemporain que se habían establecido en México, la francesa Martine Parmain y el argentino Ezequiel Celada; además cursó técnica Graham con Orozco y con los también bailarines del BTE Miguel Ángel Palmeros y Bernardo Benítez. Poco después Tonio empezó a impartir clases a la compañía.

Después de más de diez años de estudios y de acumular experiencia, Tonio alcanzó su madurez como intérprete en el BTE y colaboró enormemente a darle prestigio a dicha agrupación. Eran los inicios de los ochenta, década que vio el despegue y gran desarrollo de la danza contemporánea en el país. Parte de este proceso son sus célebres intervenciones en *La ópera descuartizada*,

Tierra sombría, *Noche transfigurada* y *Conquistas* (todas de Descombey), así como en *Kinéticas* (Benítez) y *Ciudadinas* (Palmeros). También fue elegido para interpretar el papel del conquistador en la obra de José Limón *La Malinche*, en la reposición que hizo el BTE. Gracias a ese trabajo, Tonio tomó clases de técnica Limón con Risa Steinberg y trabajó directamente con Lucas Hoving, bailarín de la primera versión que se encargó de pulir la obra y de cuidar su estilo original.

El trabajo con Hoving, como le había sucedido con Sokolow en *Mural* y con Descombey en *Conquistas*, le hizo reflexionar sobre la visión del “otro”, el extranjero, sobre México y su cultura. Los acercamientos, opina Tonio, pueden ser estrechos, pero “somos nosotros mismos los que tenemos que construir nuestros discursos”.

Con BTE Tonio se consolidó como un gran intérprete y participó en giras por el país, así como por Francia, Italia, Canadá y Cuba. Antes de viajar a Europa Tonio se vio ante el problema de no tener sus documentos en orden; debía conseguir un duplicado de su cartilla y para ello tuvo que viajar a Xalapa y después a Palma Sola, un poblado del estado de Veracruz. No había posibilidad de un “no”, la necesitaba y un sargento le preguntó la razón de su urgencia: “Soy bailarín y voy a salir del país”. “¿Bailarín? No te creo. Demuéstralo”. Y Tonio tuvo que bailar en las oficinas militares, así obtuvo su cartilla.

10 Tonio Torres, *apud* Angelina Camargo B., “En La muerte del cisne el bailarín Tonio Torres revela su sensibilidad”. *Excelsior*, octubre de 1982.

Al regresar de esa gira por Europa y con sólo un año y medio en el BTE, Descombey le habló de un proyecto para él: un solo. El impulso creativo de ambos, coreógrafo e intérprete, se vio impactado por el derrame cerebral que sufrió Mario Rodríguez, compañero, consejero y “ejemplo” de Tonio en la compañía, lo que les causó un profundo dolor. El montaje fue muy intenso por el trabajo mismo (se hizo en tres meses), por las visitas que Mario les hacía con visibles daños físicos, por la comunicación que se estableció entre Descombey y Tonio, por las exigencias que Tonio se planteó a sí mismo, y por el significado que tenía la obra para él (“Mario, ahora permíteme que yo baile por ti”). Descombey le dio libertad en cuanto a la construcción emocional de su personaje y a la resolución de la coreografía sobre su diseño original, y se mantuvieron referencias directas a la parálisis que sufría Mario (por ejemplo, el derrame le afectó el lado izquierdo del cuerpo, y es la razón por la que los trazos del personaje están fracturados de ese lado). Era *La muerte del cisne* (1982).

Luego del estreno en el Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, Raúl Gamboa escribió que la pieza “obtuvo tal éxito en su magistral interpretación que el público impedía con sus interminables aplausos cerrar el telón al concluir la actuación”.¹¹ Luis Bruno Ruiz des-

tacó “la animalidad trágica” que había logrado Tonio,¹² la elección de Descombey por un bailarín “de altas cualidades técnicas, cuyos movimientos de agonía son únicos”, y el logro de ambos en un solo “que se volverá inmortal”, como el de Anna Pavlova y Fokine.¹³

Para Dallal, esta obra era una de “las más interesantes y logradas de Descombey” y permitía “el lucimiento de las enormes cualidades de Tonio”. Lo caracterizó como un bailarín “sobrio, fino, serio, energético, bien formado técnica y profesionalmente”, que tenía “las puertas de la danza mexicana abiertas de par en par”. Señalaba que con *La muerte del cisne* Tonio “se enfrentaba a la tradición que el tema ha forjado en la historia del ballet: el ser-prototipo, la criatura que expande sus cualidades de un cuerpo en la hora terrible de su extinción. No sólo se trata de los estertores de su fuerza física, sino la exposición intensa de su belleza y de su circunstancia espiritual. El ser que anuncia, medita y sufre su muerte”.¹⁴

Así vivía Tonio la obra; era un medio para expresar sus pensamientos, sensibilidad, dolores. Con el uso de su experiencia enriquecía la interpretación y se “limpiaba”, dándole a los

mio Nacional de Danza”. *El Heraldo de San Luis*, noviembre de 1982, págs. 1-2.

12 Luis Bruno Ruiz. *Excelsior*, 22 de julio de 1982, pág. 7-B.

13 Luis Bruno Ruiz. “La muerte del cisne bailado por un hombre”. *Excelsior*, 19 de julio de 1982.

14 Alberto Dallal, “Trayectoria de Tonio Torres”, *op. cit.*

11 Raúl Gamboa Cantón, “Tonio Torres obtuvo el 1er Pre-

espectadores “lo que soy y lo que siento”,¹⁵ olvidando “la preocupación de la técnica” y buscando “la perfección”.¹⁶

Tanto la obra antes mencionada, como *La Malinche* (1981) le dieron a Tonio nuevos reconocimientos de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música (mismos que no recogió y tampoco asistió a la cena de premiación).

En 1983 Tonio pidió un año de permiso para desligarse del BTE y Descombey se lo otorgó. Tonio estaba agotado con *La muerte del cisne* y sus numerosas presentaciones, pues “se me acababan los recursos para su interpretación”. No podía bailarla sin la intensidad emocional que siempre se había exigido. Necesitaba un nuevo reto.

Viajó a Tampico y en esa ciudad recibió la invitación del gobernador de San Luis Potosí, Carlos Jonguitud. Éste sabía de Tonio, de su éxito en el estreno de *La muerte del cisne* y de su origen potosino, por lo que supo que era el indicado para echar a andar un proyecto educativo pionero. Se trataba de iniciar, dentro de la Secretaría de Educación y Servicios Sociales estatal, una escuela profesional de danza (sin relación con la ya existente, que dependía del IPBA y pertenecía al ámbito federal).

Tonio se separó definitivamente del BTE y declaró que “el futuro de la danza contemporánea se encuentra en provincia”, por lo que pretendía “incrementar el gusto por este arte” en todo el país.¹⁷ Además, estaba interesado en descentralizar la danza, “desmitificar la idea de que la danza contemporánea de provincia es necesariamente de y para aficionados”¹⁸ y contribuir en su profesionalización.

Lila López invitó a Tonio a trabajar con ella y así lo hizo (habían mantenido contacto y Tonio había creado para el Ballet Provincial *Canto lejano* en 1982, *Homo ludens* en 1983 y *Tactus amorosos* en 1983). De nuevo impartió clases en el IPBA e inició la creación de una obra (*El lugar*), pero trataron de imponerle una estética diferente a la que quería desarrollar y se retiró. Los “rebozos y motivos nacionalistas” que le sugerían no colmugaban con sus ideas, que estaban influenciadas de manera importante por el trabajo de Descombey. Cuando Tonio renunció al IPBA, ocho bailarines se fueron con él después de darle las gracias a Lila.

El gobernador apoyó decididamente a Tonio y a su proyecto, y aunque realizaron un

17 “Artes Escénicas inicia curso de danza con 120 entusiastas”. *El Diario de Monterrey*, 4 de julio de 1985.

18 “Descentralización de la danza contemporánea”. *Boletín Informativo Unidad Iztapalapa*, año 2, núm. 14, UAM, México, 15 de julio de 1985.

15 Tonio Torres, *apud* Angelina Camargo, *op. cit.*

16 Juan Antonio García Cardona, “Tonio Torres”. *El Heraldo de San Luis Potosí*, 12 de abril de 1983.

trabajo nómada en varios lugares de la ciudad, finalmente fundaron la Escuela Estatal de Danza Contemporánea (1985) y su compañía representativa, Núcleo-Danza (1986). Además, Tonio consiguió que los bailarines (los ocho originales) entraran en la nómina de la Secretaría de Educación estatal y en el sindicato de maestros. Eso trajo consigo “la rivalidad con el IPBA y los reclamos, pues era la primera vez que bailarines de provincia ganaban un sueldo y estaban sindicalizados”. En la prensa local, los grupos “rivales” hablaron sobre sus diferencias y opiniones, y los periodistas tomaron posiciones atacando o defendiendo a dichos grupos.

De otros ámbitos de la danza, como del Ballet Nacional, Tonio recibió críticas por haber sindicalizado a los bailarines, pues le reclamaban que estaba fomentado que éstos, al tener estabilidad laboral, permanecieran largo tiempo en la compañía, hasta envejecer. Sin embargo, Tonio quería asegurar el futuro de sus bailarines, quienes habían confiado en él desde el primer momento y se habían lanzado al nuevo proyecto.

Además del apoyo del gobernador, importantes funcionarios como Eudoro Fonseca, del Instituto de Cultura de San Luis, y el secretario de Finanzas estatal, contribuyeron con los recursos necesarios para hacer posible que la escuela y la compañía establecieran la Licenciatura en

Danza Contemporánea y sus requerimientos académicos.

El repertorio de Núcleo-Danza incluía obras de Tonio (*Horizontes, Retrato de familia, Viva Vivaldi, Concierto para mujeres, El lugar, Caín y Abel, La broma, En el desierto idilio salvaje, Gritos ahogados, La vida, Mujeres y Canto breve*, estrenadas entre 1984 y 1989) y de otros coreógrafos, como Luis Arreguín, Arturo Garrido y Neri Fernández. El grupo participó en y organizó Muestras y Encuentros Callejeros de Danza, convocando a numerosos grupos del país y de El Salvador, lo cual aportó a todos los participantes experiencias memorables y de gran crecimiento como profesionales de la danza.

En 1988 Tonio habló sobre la fuerza de los jóvenes. Para él, las compañías “oficiales” (las llamadas entonces “subsidiadas”) habían perdido vitalidad y trascendencia, en tanto que existía “una revolución de coreógrafos, jóvenes, sin subsidio, que presentan su trabajo en las calles y piden a gritos que se les tome en cuenta”: eran los grupos independientes de danza contemporánea que modificaron la correlación de fuerzas del campo dancístico y enriquecieron el panorama nacional. Tonio opinaba que la obra coreográfica debía hacer referencia a “las emociones colectivas, la problemática nacional; porque la

danza tiene también un compromiso social, y no es solamente una arte decorativa”.¹⁹

Sobre su trabajo como maestro y coreógrafo Tonio declaró en 1990 que había logrado realizar una síntesis de las técnicas aprendidas y las ponía al servicio de su expresión y de su trabajo. Para él, el discurso coreográfico de una obra requería de tres elementos: mente, cuerpo y danza, en donde estaban presentes las preocupaciones cotidianas “en todos sus aspectos: político, económico, social, moral, y al hombre lo vemos con todas sus emociones. Porque el hombre debe ser captado en todas sus dimensiones, virtudes y miserias”. De esa observación partía para iniciar su trabajo artístico y “llevarlo al cuerpo como motivo”, lograrlo con claridad y promoviendo la asimilación del ejecutante y la comunión con el coreógrafo.²⁰ Para crecer, decía Tonio, es necesario trabajar disciplinadamente, pero también “cuestionar, criticar e investigar para ofrecer cada vez más productos artísticos de calidad para el público”.²¹

Durante los ocho años que Tonio permaneció en San Luis Potosí fundó la Licenciatura

en Danza Contemporánea; organizó numerosos programas académicos, funciones, temporadas y festivales; fue becario del Instituto para la Cultura y las Artes de la entidad como creador con trayectoria (1990). No obstante surgieron conflictos con los líderes sindicales de la sección estatal de maestros, quienes pretendían separar la escuela y la compañía, y para Tonio ambas sustentaban el proyecto educativo y de difusión. A causa de las diferencias, renunció y volvió a hacer sus maletas, sin embargo, continúa colaborando con Núcleo-Danza (con obras como *Soledades*, *Umbra*, *Nostalgias*, *Suspiros blancos*, *Soy tu mirada que me observa*, *Cromáticos uno*, *En el camino dejé mi vida*, *Generación X*, *Réquiem para mi hermana*, *Cromáticos dos* y *Héroes*, creadas entre 2000 y 2009).

En 1991 Tonio se dirigió a Monterrey, ciudad en la que había trabajado impartiendo cursos desde hacía más de cinco años y donde había recibido la Medalla de honor por calidad artística (1985), otorgada por el Estado de Nuevo León, con motivo de su interpretación de *La muerte del cisne*. Tonio tenía ante sí un nuevo reto para avanzar en el reconocimiento de la danza dentro de la educación superior. Con alma de pionero renovó sus esfuerzos y fue maestro fundador de la Licenciatura en Danza Contemporánea en la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL, 1995), y de la Compañía Titular de Danza Contemporánea

19 Esteban Martínez Sifuentes, “Los hacedores. Tonio Torres: profeta en todas partes”. *El Heraldo de San Luis Potosí*, 1 de septiembre de 1988.

20 Julio César Martínez, “Entrevista a Antonio Torres. Núcleo Danza contempla situaciones urbanas y cotidianas”. *Mundo veracruzano*, Xalapa, 7 de mayo de 1989.

21 Ana María González, “La danza debe fortalecerse con crítica e investigación”. *La Jornada*, México, 2 de junio de 1990.

de esa universidad (1996, lo que antes fuera el taller universitario en el que había montado *Viva Vivaldi* en 1983). Como director de la reluciente compañía creó varias obras entre 2002 y 2005 (*Umbrales*, *Una canción enamorada para el canto*, *Hilanderas de lunas*, *Crónicas de muerte y desamor* y *Generación X*).

Paralelamente a esta labor fundó un grupo independiente, Intimidades, integrado sólo por Bruno Espinosa, Edgar Sánchez y Tonio, quien también era el coreógrafo. Sus obras (como *Cartas a mi hermano*, *Tres espacios de soledad*, *Quién se llevó abril*, *Tres figuras lúgubres* y *Réquiem para mi hermana*) le exigían a los intérpretes desarrollar los papeles femeninos y masculinos, y con ellas realizaron giras por ciudades de México y España.

En 1997 y en 2002 Tonio recibió la beca del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León como creador con trayectoria, y en 2000 el Premio a las Artes Corporales otorgado por la UANL.

Al cumplir casi diez años en Monterrey, Tonio volvió a hacer maletas. Otro reto lo llamaba. Fue invitado a Aguascalientes por José Luis Sustaíta, y Tonio decidió aceptar porque vio una nueva posibilidad para crear “más licenciaturas y más compañías. Me estaban ofreciendo otra oportunidad para hacer ese trabajo. Acepté”.

En 2003 se dirigió a Aguascalientes, y al año siguiente se integró como coordinador académico y fundador de la Licenciatura en Danza Contemporánea en la modalidad de Intérprete de la Escuela de Danza Georges Berard de la Universidad de las Artes del Instituto de Cultura de Aguascalientes (ICA). Tampoco ahí era un desconocido, pues desde 1985 había dado asesorías en la escuela y había montado varias de sus obras. Desde 2004 y hasta la actualidad, Tonio funge como coordinador del área de Danza en la Dirección de Educación Artística Media y Superior de la Universidad de las Artes del ICA y sigue creando coreografía (como *Canción nostálgica*, *Avis* y *Crónica de un desamor*). El apoyo de Eudoro Fonseca se vuelve a repetir en Aguascalientes, y es muy posible que pronto exista una compañía profesional del ICA.

Además, Tonio sigue bailando y ganando reconocimientos, como la beca en el rubro de Intérprete por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 2004 y en 2006, y como creador con trayectoria destacada en 2009.

La pasión de Tonio por la danza no ha disminuido ni un ápice. Sigue siendo su motivo principal, su mayor interés y su medio de expresión. Tiene madurez como bailarín, como promotor y gestor, como maestro y coreógrafo, y sin embargo sigue siendo joven, tan joven como cuando

descubrió la danza en su adolescencia. Contagia su gozo, su fuerza, su entusiasmo. Su audacia y su temple en el foro y en las oficinas de universidades y dependencias. Sigue siendo como el bailarín que se mueve al borde del abismo, que tiene la última palabra.

Fuentes

–“Artes Escénicas inicia curso de danza con 120 entusiastas”. *El Diario de Monterrey*, 4 de julio de 1985.

–Camargo B., Angelina, “En *La muerte del cisne* el bailarín Tonio Torres revela su sensibilidad”. *Excélsior*, octubre de 1982.

–Dallal, Alberto, “Universidad Veracruzana. Danza Contemporánea”. *unomásuno*, México, 1980, pág. 17.

–Dallal, Alberto, “Trayectoria de Tonio Torres”, en *La danza en situación*. México, Gernika, 1985. (Edición original, 1983.)

–“Descentralización de la danza contemporánea”. *Boletín Informativo Unidad Iztapalapa*, año 2, núm. 14, UAM, México, 15 de julio de 1985.

–Gamboa Cantón, Raúl, “Tonio Torres obtuvo el 1er Premio Nacional de Danza”. *El Heraldo de San Luis Potosí*, agosto de 1982.

–Gándara, César, “Seducción y complicidad en la danza. Entrevista a Tonio Torres”. *Revista Universitaria*, UANL, Monterrey, 2002.

–García Cardona, Juan Antonio, “Tonio Torres”. *El Heraldo de San Luis Potosí*, 12 de abril de 1983.

–González, Ana María, “La danza debe fortalecerse con crítica e investigación”. *La Jornada*, México, 2 de junio de 1990.

–“Maravilloso espectáculo presentado por la Orquesta Sinfónica y el Ballet Contemporáneo de Xalapa”. *El Heraldo de México*, México, 12 de julio de 1976, pág. 2-C.

–Martínez, Julio César, “Entrevista a Antonio Torres. Núcleo Danza contempla situaciones urbanas y cotidianas”. *Mundo veracruzano*, Xalapa, 7 de mayo de 1989.

–Martínez Sifuentes, Esteban, “Los hacedores. Tonio Torres: profeta en todas partes”. *El Heraldo de San Luis Potosí*, 1 de septiembre de 1988.

–Ruiz, Luis Bruno. *Excélsior*, 22 de julio de 1982, pág. 7-B.

———, “*La muerte del cisne* bailado por un hombre”. *Excélsior*, 19 de julio de 1982.

–Tibol, Raquel, *Pasos en la danza mexicana*. México, UNAM, 1982.

–Tortajada Quiroz, Margarita, *Danza y poder I y II*. México, INBA, 2008.

–Urtubées, Dionisia, “La compañía de danza veracruzana: una posibilidad”. *El Sol de San Luis*, 12 de julio de 1981.

–Currículum de Tonio Torres, *Cenidi Danza*, INBA.

–Tonio Torres. Entrevista con Margarita Tortajada, 4 de febrero de 2010.

Noemí Marín: ante todo, maestra

Patricia Camacho Quintos



Noemí Marín. Foto: cortesía de la Mtra. Noemí Marín.

Al protagonizar —a principios de los años sesenta del siglo XX— la primera experiencia en México de enseñanza de la danza folclórica a personas sordas, Noemí Marín quedó marcada para siempre. A partir de entonces supo que su verdadera vocación era la de ser maestra de danza.

Nacida en la ciudad de México el 29 de octubre de 1939, desde muy pequeña dio signos de que bailar era algo que le encantaba:

En las fiestas familiares ponían música y yo bailaba. Entonces decidieron llevarme al estudio de Eva Beltri, que estaba a la vuelta de mi casa, en la colonia Roma. Pero ella daba clases de ballet a señoritas, a niñas ya grandes, y yo apenas iba a cumplir cuatro años. Así que yo creo que le caí bien y me recibió, pero yo sólo le hacía al cuento. Cuando terminaba la clase, Eva Beltri —que en ese tiempo estaba casada con Fumanchú— me llevaba a su casa y me traía en brazos de aquí para allá.¹

¹ Noemí Marín. Entrevista con Patricia Camacho Quintos. Ciudad de México, 30 de noviembre de 2009. Transcripción: Angélica del Ángel Magro.

La madre de Noemí Marín murió en 1944, cuando la pequeña amante del baile tenía únicamente cinco años de edad. “Dejé las clases; no tenía quien me llevara. Mi papá era agente, así que nunca tenía un lugar estable; yo andaba del tingo al tango. Después de que murió mamá nunca tuve un hogar. Hasta que mi papá se volvió a casar. Yo tenía como doce años y mi mami Clarita me volvió a llevar a clases de danza en una escuela particular”.²

Ahí su maestra era Conchita Septién, que había estudiado en la Escuela Nacional de Danza del INBA. Impartía clases de danza clásica, española, tap y folclor. “Yo iba a todas, pero lo que más me gustaba era la danza española; para mí era lo máximo”.³

Paralelamente estudiaba la secundaria en el colegio Rafael Dondé. En dicha escuela su mejor amiga era Alba Obregón, hija del maestro Luis Felipe Obregón. Noemí y Alba eran la mancuerna perfecta en todos los festivales del colegio, pues juntas montaban diversos números de danza.

Al verla tan comprometida con la danza, “un día una señora le dijo a mi mami que por qué no me metía a estudiar una carrera en danza, porque ella veía que yo no lo hacía ni por juego ni por diversión, sino que me gustaba en serio”.⁴

Su padre dio la autorización para que la inscribieran en una escuela profesional. “Mi mami y yo fuimos a la Escuela Nacional Nellie y Gloria Campobello, y yo me quería quedar ahí porque había danza española, pero no era periodo de inscripciones y no me aceptaron. Y nos mandaron a otra escuela enfrente de la Alameda Central”.⁵

Era la Academia de la Danza Mexicana. Y al saber que la única carrera que había era la de maestra de folclor no le gustó la idea. Pero prefirió eso a nada, sin saber que ese género dancístico le daría trabajo y pasión de por vida.

Y rememora:

Tomé clases primero con los hijos del maestro Amado López. Los salones eran enormes. Así me inicié.

El maestro Amado nos llevaba a bailar los domingos a las escuelas donde trabajaba, porque él era maestro de educación física. Bailé mucho con ellos. Siempre tenía buenas calificaciones. En mis descansos subía a tomar clases con una maestra que no recuerdo su nombre, porque siempre le decíamos “La Francesa”.

Ya dentro de la carrera de folclor, que me fue interesando, me fue gustando, tuve como maestra a Virginia T. Mendoza, quien resulta que hasta dejaba entrar a mi papá a la clase cuando iba por mí.

2 Loc. cit.

3 Loc. cit.

4 Loc. cit.

5 Loc. cit.



Noemí Marín. El jarabe chenteno, ca. 1970. Foto: cortesía de la Mtra. Noemí Marín.

Ella nos motivaba mucho a investigar; nos enseñaba historia, costumbres, todo lo relacionado con cada danza. Le gustaban mucho mis tareas. Cuando la Academia Mexicana de la Danza cambió su sede atrás del Auditorio Nacional, ella quería que yo siguiera yendo a su casa para que siguiera como investigadora con ella, pero mi papá no podía llevarme y traerme y, por miles de problemas personales en la casa, ya no pude seguir con ella.⁶

También tuvo como maestros al propio Amado López y a Marcelo Torreblanca. No puede evitar hacer una comparación: “Me encantaba cómo enseñaba Torreblanca, pero tenía una forma de ser muy exigente. Y el maestro Amado te motivaba mucho; era más campechano y me gustaba mucho su método de enseñanza. Yo lo apreciaba mucho”.⁷

Sin embargo, fue Marcelo Torreblanca la prueba de fuego que definió su vocación. Fue él quien le pidió a Noemí Marín que montara la *Danza de matlachines de Aguascalientes* a un grupo de setenta sordos que nunca en su vida habían tenido contacto con la danza. Y Noemí Marín lo logró. La historia es la siguiente:

Cuando me iba a titular, el maestro Torreblanca me mandó a la Escuela de Sordomudos —que estaba cumpliendo cien años

de haber sido fundada— para que ahí hiciera mis prácticas profesionales. Íbamos Carmen Muñoz, Ramón Cruz *El Venado*, otra compañera que dejó de ir y yo.

A mí en especial me tocaba ir en la mañana y en la tarde. En la mañana tenía un grupo muy numeroso de niñas de tercero, cuarto, quinto y sexto. Y a Carmelita le tocaron las más pequeñas. Pero a ella se le dificultaba mucho enseñar y siempre me mandaba llamar para que trabajara con su grupo. Así que trabajé con preescolares y con niñas más grandes.

Pero en la tarde tenía un grupo muy difícil; eran casi setenta varones, entre los que había sordos y débiles mentales; casi todos eran muchachos mayores en edad respecto a mí. El primer día yo no tenía ni idea de cómo enseñarles.

Comencé a dar mi clase como si oyeran. Ése fue mi sistema. Yo no sabía absolutamente nada de lenguaje de señas. Si acaso les indicaba: a la derecha, a la izquierda, otra vez y fíjense. Nada más.

La primera clase fue de dos horas. Logré bastante con ellos. Además la *Danza de matlachines de Aguascalientes* tiene una serie de contratiempos, y hay que coordinar la sonaja, el arco, pisadas. Es una danza difícilísima. Pero ni modo.

Yo creo que les caí bien a los alumnos o que les gustó la clase. El hecho es que cuan-

6 Loc. cit.

7 Loc. cit.

do terminamos de bailar, los pocos que medio hablaban se me acercaron y se ofrecieron a ayudarme para que yo fuera aprendiendo el lenguaje de señas y para que, a su vez, ellos les indicaran a sus compañeros lo que yo les quería transmitir. Y, como la escuela estaba en Mixcalco, se ofrecieron a llevarme a la parada del camión porque el rumbo estaba muy feo y no querían que me fuera sola. Nunca tuve indisciplinados.

Pero ese primer día yo estaba tan nerviosa, y tan concentrada dando mi clase no me percaté de que los maestros de esos muchachos nos observaban desde arriba y estaban fascinados. Durante la clase nunca lo vi. El director de la escuela se acercó a mí para decirme que nunca imaginó que yo los pudiera controlar. Luego fue Torreblanca a supervisar mi trabajo y me dijo: “Usted va bien; sígale [...] nos vemos en un mes”. Pues le seguí y al final Torreblanca nos consiguió vestuario para los setenta muchachos.

Nos presentamos en el Teatro del Bosque. Fue una cosa increíble. Los papás lloraban de ver a sus hijos realizados. Eso fue para mí muy satisfactorio; ver que lo que yo les enseñaba respondía a favor de su integración social. Bailar para ellos era tan importante como haber podido hablar.

A partir de ahí tuve más gusto por enseñar...⁸

En la Academia de la Danza Mexicana (ADM) estaban sorprendidos y conmovidos con el trabajo de Noemí Marín. De tal suerte que le pidieron que su tesis versara sobre dicha experiencia. Así fue como escribió la tesis “La danza como un medio de rehabilitación en el débil sensorial”. Y el día de su examen profesional rodaron lágrimas en el salón diez de la ADM:

Para la función que ofrecimos en el Teatro del Bosque con los alumnos de la Escuela de Sordos, el director me había dicho que no tomara en cuenta a las niñas porque casi todas venían de casas-hogar, pues sus padres las abandonaban a causa de su discapacidad. Pero Carmelita y yo les mandamos hacer sus trajes y así fue como todas bailaron.

El día de mi examen yo invité a dieciséis de ellas para dar una demostración. Y comenzaron a llegar niñas y niñas y más niñas. Llegaron más de treinta para presentar el examen, porque me querían ayudar.

Una de las maestras me decía: “Pues dígales que no. Qué va a hacer con tantas”. Le respondí: “Pues bailar con ellas. Si lo hemos hecho tanto tiempo, voy a bailar con ellas”.

Como yo les había dado su traje, todas llegaron con sus trajes impecables y bailaron felices.

Estábamos tan inmersas en lo nuestro que hasta se nos había olvidado que era un examen.

Cuando terminamos volteé y fue una impresión enorme: todo mundo, hasta el jurado, estaba llorando, porque las chiquillas fueron siempre a tiempo, como si todas oyeran la música. Fue una cosa impresionante. Y así fue como obtuve mi título de maestra de danza, en 1964.

Y es así como me gustaría ser recordada: como maestra.⁹

Desde los ocho o nueve años de edad, cuando acompañaba a su padre a llevar películas a San Andrés Xochicomulco, en el estado de Puebla, juntaba a los niños del pueblo y les enseñaba danzas que luego presentaban en el pequeño teatro del lugar. Digamos que jugaba a ser maestra. Siendo alumna de la Academia de la Danza Mexicana, Josefina Lavalle le pedía que les diera clase a jóvenes que venían de provincia con el propósito de aprender danzas de otros estados de la República. Finalmente, Noemí Marín obtuvo su nombramiento como maestra de folclor de dicha academia y paralelamente trabajó como docente en diversas escuelas particulares.

Al percatarse de que “los patrones y lineamientos de enseñanza de la academia eran totalmente ajenos a la realidad educativa del país”,¹⁰ pidió ser comisionada al Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación para capacitar a maestros en todo el país.

⁹ Loc. cit.

¹⁰ Loc. cit.

Cuando terminó su comisión en el sindicato ya no quiso volver a la academia “por la grilla; yo siempre me he mantenido al margen de una u otra tendencia política. Toda mi vida he sido ajena a eso. Y por eso pedí mi incorporación como investigadora al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón”,¹¹ donde impulsó que en el homenaje Una Vida en la Danza se incluyera a Tata Gervasio. Y donde publicó el libro electrónico *La importancia de la danza tradicional mexicana en la educación. Misiones culturales 1920-1940*. En 2009 se jubiló como investigadora pero sigue trabajando como maestra y codirectora del Instituto Mizoc, que ella creó y que sostiene junto con su esposo, el maestro Tizoc Fuentes, junto con quien –durante muchos años– fue maestra de la escuela del Ballet Folklórico de México, bajo la dirección de Amalia Hernández.

Su trabajo en el Instituto Mizoc la ha hecho viajar por el mundo y recorrer varias veces el país, y descubrir y dar cauce a la vocación por la danza folclórica de sus cuatro hijos, todos involucrados en la vida de esta escuela que, tomando el prefijo de *Mimí* (diminutivo de Noemí) y el sufijo de Tizoc, adquirió su nombre y su prestigio desde 1967.

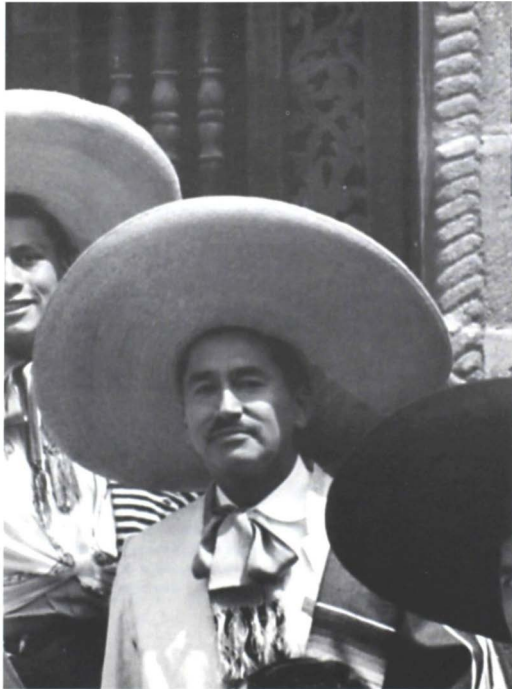
A lo largo de su trayectoria aprendió “que para mí es importante enseñar y difundir la dan-

¹¹ Loc. cit.

za tradicional mexicana, porque eso le permite a cada individuo que la practica valorarse como persona, conocer la cultura del lugar donde vive y en el cual nació; sentir sus raíces, pero no platicadas, sino vividas a través de la danza. Y eso te da no sólo gente que se dedica a bailar, sino que formas espectadores interesados en el arte de su país".¹² Palabra de sabia maestra que ha dedicado toda una vida a la danza.

12 *Loc. cit.*

Rafael Morones.
Detalle del
Festival Mexicano
de la Amistad y la
Cultura,
Grupo Danzas y
Cantos de México,
1960.
Foto: cortesía de Héctor
Fink.



Rafael Morones: una historia de vida

Xóchitl Medina



El maestro Rafael Morones en el Cenidi-Danza, 2009. Fotógrafo: Alejandro Reyes.

Rafael Morones Fuentes, estudiante de música y educación física, maestro misionero y de danza y bailarón incansable, miembro de la primera generación de egresados de la Academia de la Danza Mexicana, miembro activo, maestro y bailarón del Teatro de Masas, nació en Mixcoac el 24 de octubre de 1917. Sus padres fueron Pascual Morones Romero y Guadalupe Fuentes Sosa. En este año, 2010, cumple noventa y tres años con fortaleza plena dedicada a la transmisión permanente de los conocimientos adquiridos en su vida.

El maestro Morones nos narra que sus padres eran del Distrito Federal: “Mi madre era de Tepepan, Xochimilco, y mi padre de San Andrés Aguayucan, que quiere decir ‘lugar de lluvia’, también de la delegación Xochimilco”. Fueron sus padres quienes le inculcaron los valores de familia y el amor con el que se ha entregado a sus tareas. Desde la terminal del tranvía, que se ubicaba en su natal Mixcoac, se iniciaban los paseos como: Santa Anita, Xochimilco, la Alameda, la Catedral y la Plaza Mayor. Paseos obligados en los que música, flores, fiestas y costumbres llenaban de alegría y vivencias a los habitantes de aquel México. De familia numerosa, podían deleitarse con la multitud de canoas en Nativitas, los árboles a las orillas de los ríos, las calzadas enfloradas, llegar a la Alameda y escuchar

música mexicana. Todo esto le infundió a Rafael Morones el amor a nuestras tradiciones.

El maestro Morones relata:

Estudié la primaria en Avenida Chapultepec; después de la secundaria me brinqué a las escuelas técnicas, como se llamaban hace tiempo, y como me gustaba la música –ya había participado en un Orfeón que existía en Mixcoac [se refiere al de San Juan]– entré al Conservatorio Nacional en 1936 para estudiar canto.

Entonces hice estudios superiores. Entre mis maestros recuerdo a Consuelo Escobar de Castro, conocí ahí al maestro David Silva padre, al maestro Castañal, al maestro Ponce –una preciosidad de persona–, entre muchos otros, hasta 1941, cuando me invitaron a las Misiones Culturales, donde permanecí hasta el fallecimiento de mi padre. No teníamos más remedio que ponernos a trabajar y fui aceptado; era director don Guillermo Bonilla Segura, y subsecretario, Luis Felipe Obregón, que también bailaba. Me mandaron al sureste [a Yucatán, concretamente a Valladolid], donde conocí la danza, vi cómo bailaban los nativos, me invitaban a sentir su música, creo que de ahí me nació la afición por la danza. Trabajé para las misiones por lo menos doce años.

Había tres tipos de misiones: rurales, especiales y urbanas. Claro, por ser joven

me mandaron a las rurales, con sede en Valladolid, que se desplazaban a las rancherías y a los pueblos más cercanos para enseñar a niños, jóvenes y adultos. Iba un maestro normalista como jefe, maestros de actividades recreativas como yo, y de actividades manuales; también nos acompañaban médicos que iban a hacer su servicio social, enfermeras...

Los maestros misioneros habían acudido al llamado de una convocatoria que hacía la Dirección de Asuntos Indígenas de la Secretaría de Educación. Los seleccionados para las actividades recreativas recibían orientación del maestro Luis Felipe Obregón. El programa incluía orientación para cuidar el ambiente rural; juegos organizados para niños, jóvenes y adultos; juegos sociales y deportes. Y agrega el maestro Morones: “me hice responsable y trabajador”.

Rafael Morones recuerda:

También teníamos que participar en la labor social y eso me llamó mucho la atención, dar a nuestros hermanos, los indígenas, lo que sabíamos. Estábamos tres meses en cada lugar; entre algunos compañeros que nos conocíamos comentábamos: “tú estás en Guerrero, yo en Yucatán, ¿no quieres cambiar?”. Hacíamos el trueque y así conocí otros sitios. Por ejemplo, me fui a Tlapa, donde la situación fue muy difícil..., era

un pueblo en el que la gente se macheteaba por motivos relacionados con la tierra. Ahí entraban tanto el médico como la enfermera, quienes cubrían, además de nosotros, la parte social. Siempre fuimos bien recibidos porque nos portábamos bien. Las Misiones Culturales fueron toda una experiencia.

En 1943 hizo erupción el volcán Parícutín en Michoacán; Rafael Morones estaba comisionado en Ario de Rosales y les correspondió a los maestros misioneros cercanos a esa región levantar el censo de la evacuación.

Cuando [el volcán] hizo erupción me acuerdo que a cargo estaban nada menos que don Lázaro Cárdenas [al frente de la Defensa Nacional] y el prelado de Michoacán; llevaron a las familias a una explanada y se le dio un lote a cada familia. Don Lázaro les indicó la posición. Unos vendieron, pero muchos se quedaron. Fue una satisfacción muy grande y una experiencia muy valiosa.

En otra ocasión, todavía con Lázaro Cárdenas en la Defensa Nacional, “se presentó en el Departamento de Misiones Culturales un grupo de huicholes de Nayarit vestidos con su indumentaria; entonces el profesor Guillermo Bonilla, director de Asuntos Indígenas, me dijo: ‘Rafael, acompaña a estas personas (los huicholes) con el general, ya tienen instrucciones de recibirlo; presente a este grupo, tiene la misión de estar con

ellos, salude a don Lázaro y regrese al Departamento'. Allá dejé a los huicholes. Cosas así son satisfactorias para mí, recuerdos muy gratos".

Posteriormente, el maestro Morones se integró a la Academia de la Danza Mexicana (ADM), donde fue alumno fundador con maestros de la talla de Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez. Por supuesto, lo que aprendió durante su desempeño como maestro misionero le fue de gran utilidad: "El maestro Torreblanca fue mi compañero en las Misiones Culturales, ahí lo conocí, hicimos amistad y con él como maestro amplié mis conocimientos de danza. A Luis Felipe Obregón lo veía bailar, para mí era muy fino bailando; Marcelo también bailaba muy bonito, de ellos aprendí mucho, y algo del doctor Amado López Castillo". De don Luis Márquez dice: "le debemos mucho, sus enseñanzas en materia de folclor, nos facilitaba vestuario, nos invitaba a grandes festividades, muy capaz dentro de la danza mexicana".

Los integrantes de esa primera generación de la ADM recibieron su título de Maestro de Danza reconocido por la Dirección General de Profesiones de la Secretaría de Educación Pública, que les otorgó su cédula profesional.

Estos maestros titulados fueron convocados por el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) –institución en la que Rafael Morones

colaboró desde 1956– para integrarse a la Casa de la Asegurada, y les tocó vivir una gran transformación y crecimiento al desarrollar las actividades artísticas. La enseñanza académica de la danza en el Seguro Social benefició a muchas familias por generaciones, pues se atendía no sólo la salud física sino también la mental, al igual que el bienestar de ése que es el núcleo fundamental de la sociedad. En toda la república se promovía un programa de salud y seguridad social, y el maestro Morones organizó y asistió a reuniones nacionales de maestros de danza bajo los auspicios del IMSS.

Uno de los primeros centros de seguridad social para los que trabajó fue el Centro Tepeyac, "la primera vez me tocó en una zona medio difícil en Calzada de Guadalupe". Luego se trasladó a San Juan de Aragón.

Continúa el maestro Morones:

Recuerdo cuando siendo presidente Adolfo López Mateos mandó a un grupo a Centro y Sudamérica con el fin de estrechar la amistad de México con otros pueblos. Íbamos ocho parejas y empezamos en Guatemala; hacíamos dos presentaciones, una pública y otra privada, para los presidentes de cada país; la gente se quedaba admirada, se preguntaban cómo teníamos tantos bailes, tanto vestuario. Iban Jorge Escoto y María Enriqueta Izaguirre, ambos de la primera

generación de egresados de la ADM, con Héctor Fink a la cabeza.

Luego nos dirigimos a Venezuela con motivo de la conmemoración de su Independencia. Como habían invitado a muchos países, sudamericanos y europeos, le dieron diez minutos a cada país para presentarse. Nosotros llevábamos *Danza azteca*, encabezada por Federico Vidales, así como bailarines de Veracruz y Jalisco. La mitad del grupo bailó *Danza azteca* nada más durante tres minutos, luego otro grupo de Veracruz entró a interpretar tres sones por otros tres minutos; para entonces nosotros ya estábamos vestidos de rancheros de Jalisco y bailamos el son de “La Negra” con el mariachi. Fue una experiencia muy satisfactoria para nosotros y para las autoridades a las que acompañábamos. Nos aplaudieron, nos abrazaban... Posteriormente, si llegaba un presidente o una personalidad del extranjero, el grupo del IMSS se presentaba, con la música del maestro Ángel Salas. Por eso digo que la danza le debe mucho al IMSS...; yo tuve suerte: mi grupo –que era por lo menos de dieciséis personas– siempre estuvo formado por parejas de hombre/mujer, porque cuando no había varones, vestían de hombre a las muchachas, ¡se notaba!

Recuerdo, desde luego, cuando Luis Echeverría nos mandó a Guadaluajara; también fue un espectáculo numeroso, porque

íbamos todos los centros de seguridad social del Distrito Federal y participamos en un gran desfile de danzas regionales... Por medio del IMSS se amplió y se dio a conocer en todo el país nuestro folclor; al instituto le debemos el tener un maestro de danza en cada delegación, en cada estado, donde hubiera un grupo de danza.

Otro aspecto de la vida profesional del maestro fue su participación bailando con el grupo del IMSS en los espectáculos de Teatro de Masas, cuyos titulares fueron los maestros Efrén Orozco y Ángel Salas.

Me acuerdo que me mandaban a entrevistarme con gente de distintos estados de la república para seleccionar a los grupos que se presentarían en algún festival de masas; en éstos participaban gente del pueblo, escuelas, el mismo ejército, una cosa preciosa.

Nunca olvidaré cuando el presidente Miguel Alemán fue a dar el grito a Dolores Hidalgo, el espectáculo se llamaba *Homenaje a la bandera*, fue tan emocionante...

El maestro Morones siguió participando en los montajes de las diferentes obras de Efrén Orozco Rosales:

Algunos de los espectáculos grandes fueron *El mensajero del sol*, *Estampas de la Revolución* y *La hora de la libertad*. También nos tocó la inauguración del campeonato del

futbol y del Centro de Seguridad Social de Oaxtepec.

Aprendí mucho de Rafael Andrade, de Enrique de Anda... Me viene a la mente que ya estando aquí en el Distrito Federal, cada 5 de febrero mi sobrino, Guillermo Hernández Morones, me decía: "Tío, necesitamos a tu grupo para el Día del Charro". Yo le contestaba: "Sí, cómo no, ¿dónde?". Intercalábamos nuestros bailes entre los números de charrería. Llegué a desfilar en el Día del Charro, hace muchos años, vestido de charro, con mis sobrinos y mi cuñado, que era el presidente de la Asociación de Charros La Tapatía, en La Viga.

En 1981, Rafael Morones se jubiló del Seguro Social. "En ese periodo, gracias al instituto tuve muchas satisfacciones".

Siguió impartiendo clases de danza en las Casas de la Cultura de la delegación Benito Juárez. A sus noventa y tres años, conmovido, comenta orgulloso: "A mi hijo, Manuel Eduardo Morones Soto, médico veterinario, le gustó la danza y también tuvo su grupo; de mis hijas, a la mayor -Patricia Oliva, psicóloga- y a la menor -Eréndira, química- también les gustó la danza.

Quisiera dejar sentado que formé parte de las parejas a las que Rafael Morones les enseñó a bailar el jarabe tapatío. Por eso es un honor dedicarle estas líneas al maestro, pues no sólo con-

viví con él, sino también con su hermana Emilia Morones, casada con don Luis Hernández Sepúlveda, grandes exponentes de la charrería, junto con sus seis hijos, quienes ejecutaban las suertes charras con disciplina, talento y gallardía. Al terminar la fiesta interpretaban de manera extraordinaria el jarabe tapatío¹ aprendido del propio maestro, noble herencia que dio a las generaciones que recibimos sus enseñanzas.

Fuente

-Rafael Morones. Entrevista con Xóchitl Medina Ortiz, 23 de septiembre de 2009.

1 Recuerdo el recorrido de la Cabalgata Histórica con motivo del cierre de campaña del licenciado Adolfo López Mateos, organizada por el PRI, la Federación Mexicana de la Charrería, y los maestros Efrén Orozco Rosales y Ángel Salas, directivos de Teatro de Masas; se presentaron carros alegóricos con los hechos históricos en que los hombres de a caballo habían participado. Cerraban esta cabalgata un quiosco, un charro y una ranchera acompañados por el Mariachi Vargas de Tecalitlán. El sobrino del maestro Morones, Abelardo Hernández Morones, y yo ejecutamos muchas veces el jarabe tapatío (nota de la autora).

Hilda Rodríguez

Dolores Ponce G.

Habla Hilda Rodríguez: “Es lastimoso reconocer que los directores, coreógrafos y maestros de danza por lo general tienen poca información sobre nuestras manifestaciones folclóricas auténticas [...] los grupos en su mayoría siguen un mismo perfil: sofisticación de la indumentaria tradicional, adaptación de creaciones de modistos famosos, estereotipado y falso contexto festivo y ritual, adaptaciones musicales a veces inapropiadas y en ocasiones cursis escenografías”. Y nos da unos ejemplos: si vemos la *Danza del venado* de los yaquis y mayos del noroeste de México, nos sorprenderá la ausencia de “grandes desplazamientos, saltos, ‘patadas voladoras’ y muerte convulsiva”; si vemos la de los *Viejitos* en su tradicional contexto festivo en Michoacán, nos preguntaremos dónde quedaron “los exhibicionismos ramplones humorísticos que tanto hacen reír a los espectadores” (1984: 703-4).

Queda asentada su voz, crítica, simpática.

Pero la misma sorpresa se lleva quien se asoma a las veintisiete cajas de documentos que esta maestra normalista y de danza regional, baila-



Hilda Rodríguez, 1960. Fototeca Cenidi-Danza. Fondo Hilda Rodríguez.

rina e investigadora donó en 2006 al Cenidi-Danza (Fondo Documental Hilda Rodríguez): imposible hacerles aquí espacio a sus innumerables publicaciones y conferencias, y a la diversidad de temas que abordó como estudiosa de las tradiciones mexicanas, de los bailes de Tlaxcala al Niño pa, del Día de Muertos en Metepec a la *Danza de los tecuanes* de Acatlán, de lo cursi en los ballets folclóricos a las técnicas de la notación dancística...

Es visible la riqueza de sus intereses. Se ocupó, entre otros, en "La significación de la danza mexicana", de la función social de la danza (1975); en "Las danzas y los bailes populares, una aproximación" (1982), de la dicotomía entre danza y baile y de algunos problemas de la difusión teatral de las danzas mexicanas, y registró danzas y bailes por estado; en "El nacionalismo y su influencia en el baile popular: el caso del llamado jarabe oficial" (1977), de la creación del jarabe y la imposición de su enseñanza en las escuelas durante el nacionalismo y el proceso de elección de símbolos de la identidad mexicana; en "Él es Dios" (1983), del origen y organización de la *Danza de los concheros*; en "Lo cursi en los llamados ballets folclóricos" (1983), de los antecedentes de éstos en México y su forma de interpretar las expresiones tradicionales; en "El ballet folclórico en la Universidad" (1984), de la falta de investigación documental y de campo sobre la

danza tradicional; en "La danza mexicana: conceptos y problemas" (1984), de la clasificación de la danza y la organización de los danzantes, la pérdida de la cultura dancística y la proyección teatral de la danza tradicional; en "La notación dancística" (1988), de la manera de registrar la danza mexicana desde la época prehispánica y los diversos sistemas de notación utilizados. E hizo labor de recopilación en *Guías para la investigación de la danza popular tradicional* (1987).

Hilda Rodríguez empezó a formarse en este quehacer en 1958, cuando ingresó al curso de investigación folclórica con Virginia Rodríguez Rivera de Mendoza.¹ Acercarse a esta guía no fue cualquier cosa: era una entusiasta de la labor de rescate que admiraba e impulsaba a las "folclorólogas" y tuvo "un diáfano afán de conscientizar sobre la potencialidad intelectual y sensitiva de que son capaces los cerebros del sexo femenino para llevar a cabo tareas de recolección y análisis de materiales folklóricos" (Meierovich, 1988: 190). Hilda Rodríguez permaneció en su curso hasta 1960. Luego, en dos periodos muy

1 Virginia Rodríguez Rivera (1892-1968), autora de *Mujeres folcloristas* (UNAM, México, 1967) y de más de un centenar de trabajos. Maestra normalista, estudió derecho obrero y ciencias sociales en la Universidad Obrera de México. Con Vicente T. Mendoza, con quien se casó en 1943, fundó la Sociedad Folklórica de México (desaparecida en 1976). Entre sus primeros estudios figuran "La copla mexicana" y "Cartas de Achimarre". A partir de 1956 se encargó de la cátedra de investigación folclórica en el Conservatorio Nacional de Música. (Véase Clara Meierovich, 1988.)



Hilda Rodríguez. Detalle del Festival Mexicano de la Amistad y la Cultura. Grupo Danzas y Cantos de México, 1960. Foto: cortesía de Héctor Fink.

separados estudió en la Escuela Nacional de Antropología e Historia; de 1961 a 1963, la mitad de los créditos en la especialidad de Antropología Social, y de 1988 a 1993, en la especialidad de Etnología, de la que es pasante.

Quizás haya dejado la ENAH en 1963 porque era miembro del muy activo Ballet Aztlán. Al salir de éste, en 1972, cursó Folklore Internacional en el Conservatorio Nacional de Música, cuando ya incursionaba en toda una distinta carrera, la de investigadora de la cultura popular.

En agosto de 1971 se había creado la Dirección General de Arte Popular, con las funciones de estudiar este arte en todas sus formas de expresión, formar el Archivo General del Arte Popular y las Tradiciones, y divulgar sus conocimientos. Cuenta ella (1989: 27-39) que fue una de las fundadoras del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares, dirigido por el antropólogo Gabriel Moedano, y que su primer trabajo fue una bibliografía comentada sobre las danzas tradicionales. También se dedicó a elaborar un registro de danzas y bailes por estado, así como una clasificación primaria operacional de las manifestaciones dancísticas (1975). Hilda Rodríguez se interesó por este aspecto; decía que los docentes de danza “manejan los términos danza y baile adjudicando al primero un carácter religioso, patrones básicos de movimiento

fijos y compleja organización, en contraposición con el segundo, al cual se define por su carácter profano, una simple organización y movimientos básicos que admiten variaciones o creaciones espontáneas. Estos términos no siempre funcionan adecuadamente” (1989: 43-44).

Se sumaron a las investigaciones de danza, entre otras, Amparo Sevilla y Elizabeth Cámara, quienes junto con Hilda llevaron a cabo un trabajo de campo en Tlaxcala. Rememora Elizabeth Cámara:

A Hilda Rodríguez le gustaba disfrutar la vida. De la convivencia durante los años en que coincidimos como investigadoras en la Dirección de Arte Popular de la SEP, alrededor de 1974 a 1978, recuerdo que disfrutaba enormemente compartir con sus amigos, ir al cine, al teatro, a conciertos y a museos, pero en especial le gustaba comer bien. En su mesa siempre debía haber una comida mexicana tradicional completa, bien sazónada, a menudo elaborada con ingredientes de su tierra, Tlaxcala, como nopales, habas o flores de calabaza. A diferencia de su vestir sencillo, para la comida era pródiga; le dedicaba espacio y tiempo.

También le gustaba reír. En la época que compartimos, solía recordar con nostalgia sus años de bailarina activa, práctica que, además de disfrutar, le brindó muchas

oportunidades y experiencias en su carrera como maestra de primaria.

Abordaba su trabajo con pausa y cuidado: leer un libro, elaborar una ficha, una entrevista, levantar una encuesta, escribir. A veces me parecía que su esmero revelaba cierta inseguridad, cierto temor al juicio académico, ya que, a diferencia de sus amigos antropólogos, investigaba desde un conocimiento más empírico de las danzas tradicionales, pues por una u otra razón el término de su formación antropológica siempre se veía postergado. Años más tarde finalmente terminaría su carrera.

Y Yolanda Moreno: “Era perfeccionista. A veces me decía: ‘Cuando voy a hacer algo, tengo que ver todo lo que están haciendo quienes me están ayudando; que no se nos pase nada. Siento que debo revisar todo’. Era muy profesional. Lo que más le gustó fue la investigación. Son etapas diferentes. Al principio uno quiere lucirse, bailar; ya con el tiempo prefiere enseñar lo que sabe para que continúe”.

Es cierto: de sus trabajos depositados en el Cenidi, vimos versiones hechas y rehechas, revisiones, tachaduras, enmiendas y añadidos que delinean los contornos de una persona minuciosa.

En 1977 aquella institución se transformó en Dirección General de Culturas Populares (DGCP). Concluida la investigación de campo

en Tlaxcala, se publicó un trabajo que “relaciona las manifestaciones dancísticas de carnaval, matrimonio y fiestas patronales con los cambios económicos, y que además estudia el contexto social, histórico y etnográfico de ese estado” (*Danzas y bailes tradicionales de Tlaxcala*).²

El antropólogo Leonel Durán, director de la DGCP, inició el funcionamiento de Unidades Regionales en varios estados del país, formadas con un equipo multidisciplinario de investigación, para “fortalecer la identidad cultural de los grupos indígenas; promover, animar y apoyar la recuperación de su memoria histórica, su lengua, sus conocimientos científicos, su espacio natural y social, y sus expresiones culturales, como la danza” (HR, 1989: 37). Entre los materiales producidos por las unidades, el Centro de Información Documental de la DGCP publicó, ambos de Hilda Rodríguez, *El Festival de Atlxícáyotl* (1981), donde describe las danzas de la región de Atlxico, y *La danza y el baile populares tradicionales* (1983), en el que reseña los principales ciclos de danza del país.

Hilda traza su recorrido académico así: de 1972 a 1976, investigadora de danza del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares de la Dirección General de Arte Popular de la SEP; en la DGCP de la SEP, de 1977 a 1980,

2 Hilda Rodríguez, Amparo Sevilla y Elizabeth Cámara García, Premia Editora, SEP, México, 1983.

investigadora en el Proyecto de Fiestas Tradicionales; de 1981 a 1984, subjefa del Centro de Información Documental; de 1984 a 1989, jefa del Departamento de Promoción y Eventos.

De esta última época, narra Lucina Jiménez:

Cuando ella era jefa del Departamento de Promoción, llegué como subdirectora de Difusión a la DGCP. Siendo yo muy joven (eran los años ochenta), Hilda nunca puso en duda que podíamos trabajar juntas; en realidad nos hicimos cómplices y amigas. Juntas creamos un ambiente de respeto y de compromiso por la danza popular y por muchas otras cosas en relación con las culturas populares. Ella coordinaba las exposiciones sobre arte popular, organizaba conciertos y aparte investigaba la danza.

Una vez inauguramos en el Metro una exposición sobre medicina tradicional. Hilda coordinó las compras del material que se expondría y envió a un equipo al Mercado de Sonora. Luego me llamó la Contraloría para que les explicara por qué había comprobación de la compra de una gallina negra y un zorrillo disecado. Hilda y yo nos reíamos mucho.

Juntas hicimos la primera presentación de los Juegos de Pelota de Origen Prehispánico; yo fui a Sinaloa a buscar a los jugadores de Ulama; ella, a Michoacán a buscar a los que juegan con la pelota encendida. Vi-

sitamos muchas veces el Pasajuegos de Balbuena, ese que ahora está en litigio a pesar de haber sido declarado patrimonio intangible de la ciudad.

Juntas impulsamos, aun frente al escepticismo institucional, la creación de Tecom, A.C., Teatro Comunidad. Nos fuimos las dos a Coxquihui, a la Sierra de Veracruz, como parte de la organización de la Fiesta Nacional de Teatro Campesino e Indígena. Habíamos luchado contra viento y marea para que los grupos de teatro campesino e indígena de todo el país pudieran reunirse en esa fiesta. Nos tocaba dormir en el piso de un hotel hechizo que no tenía puertas terminadas. Una noche, cuando llegamos, la habitación estaba llena de tarántulas. Me puse a sacarlas para que pudiésemos dormir. Le cedí a Hilda lo que podría llamarse cama, que era literalmente de piedra, sin colchón. Me disponía a dormir en el piso cuando su generosidad la obligó a decirme: “Si te duermes en el piso, no voy a poder conciliar el sueño sólo de pensar que se te suben las arañas. Mejor duérmete arriba y yo abajo”. Me fui a dormir a la camioneta.

Juntas hicimos la movilización de concheros más grande que se recuerde en la historia de la ciudad. Ella se reía de mí cuando desfilaban por mi oficina cantidad de emplumados reclamándome que estuviera rompiendo con la tradición.

El 18 de octubre de 1972, al tiempo que Hilda se iniciaba como investigadora profesional, se reunían en Guadalajara cincuenta maestros de danza de diferentes estados de la República para constituir la asociación civil Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana (IIDDM), registrada en 1976 y aún vigente, con el objetivo principal de agrupar a directores, maestros, instructores de danza e investigadores interesados en las expresiones dancísticas folclóricas para promover reuniones nacionales anuales, y que las delegaciones sede transmitieran el material investigado (HR, 1989: 31).³ Ella tomó parte en varias de esas reuniones nacionales, como las de Jojutla (1978), el D.F. (1979), Guadalajara (1980), Morelia (1981), Mérida (1982) y Toluca (1985). Además, en el IIDDM fue delegada por el D.F. (1981-1984) y miembro del Comité Ejecutivo Nacional (1984-1987).

Luego, en la década de los noventa, volvió a su estado natal como coordinadora de Cultura en la Casa de Tlaxcala, sede de la representación del gobierno del estado en el D.F. (1994-1995), colaboradora en el Voluntariado Estatal en el

área de Cultura Popular (1996-1997) y coordinadora del Centro Cultural Casa de Piedra de San Bernardino Contla (1997).

De aquel primer trabajo de investigación, su bibliografía comentada sobre las danzas tradicionales, nació un libro (1989), una “mirada retrospectiva en el campo del material bibliohemerográfico de la danza” donde reúne quinientos treinta y dos trabajos, más otros cien en un apéndice. Según platica Xóchitl Medina, desde muy joven, siendo alumna de la ADM, Hilda se había apasionado por esta recopilación, y aun después de publicada nunca dejó de enriquecerla, hasta el momento en que sufrió un derrame cerebral (2005). Detalla Lucina Jiménez:

En su quehacer de investigadora, guardaba los secretos más impresionantes. No había computadoras; su labor era de hormiga. Archivaba recortes, guardaba en su memoria cosas que nadie más sabía sobre las danzas populares. Cuando viajamos juntas al Atlixáyotl, la fiesta de la danza popular en Puebla, me impresionaron sus conocimientos sobre cada grupo. Creo que le debemos la sistematización de su sabiduría. Cuando decidió hacer su bibliohemerografía de la danza en México, aquello era de locos; tenía fichas por todos lados, pero siempre sabía cuál era el orden.

3 El IIDDM, a lo largo de estos “37 años ha llegado a todos los estados de la República, en los cuales se han conformado delegaciones que buscan colaborar en la difusión e investigación de las costumbres y tradiciones indígenas-mestizas, propias de las distintas regiones”. Entre los materiales que produce está el periódico *El Danzante*. Cuenta con más de mil socios en todo el país. Su lema es “Por la divulgación de la danza mexicana”. (iiddmacdanza.org.mx)

Además de “dar a conocer en forma breve los materiales documentales que en el campo de estudio de las expresiones dancísticas tradicionales de México se escribieron a partir de la segunda mitad del siglo XIX” (HR, 1989: 7), algunas de las conclusiones que extrajo entonces hoy siguen en pie: el predominio del enfoque descriptivo en el estudio de la danza, de valor innegable como primera fase de una investigación, sobre todo de los procesos de cambio o extinción de las danzas, pero “una historia de la danza tradicional de México, elaborada con una rigurosa técnica científica, no ha sido escrita todavía”; “las relaciones de las danzas o bailes con la estructura socioeconómica, política o ideológica han sido escasamente abordadas”; “es necesario unificar terminología, simbología y sistemas de notación”; “el estudio de la danza en el nivel coreográfico se ha quedado también en la primera etapa [la descriptiva]”, “no ha habido un análisis de los estilos ni de la estructura y las técnicas corporales; mucho menos se ha hecho la síntesis de los patrones dancísticos en nuestro país” (HR, 1989: 41-45).

Pero Hilda no llegaba de la nada a la vida académica en la danza. Había estudiado en la Escuela Nacional de Maestros (1950-1952), espacio que compartió, a veces sin saberlo, con estudiantes de su misma generación y de otras, como Yolanda Moreno (“la Normal tenía muchos gru-

pos, todos de 50 alumnos, así que no la conocí allí, sino en la ADM”), Xóchitl Medina, Miguel Vélez, quienes más tarde serían sus compañeros en la danza regional. Al año de desempeñarse como maestra de primaria en el D.F., labor que ejercería durante diecisiete años (1953-1970), ingresó a la Academia de la Danza Mexicana, al curso de danza regional que impartía Marcelo Torreblanca. Cuenta Yolanda Moreno:

Entró con el maestro Torreblanca a tomar clases de folclor. Venía del Instituto de la Juventud Mexicana,⁴ ya había tomado clases con el maestro, quien los invitaba a que intensificaran sus estudios de danza en la Academia. Éramos compañeras pero nada más de danza folclórica. Ella ya había bailado con el maestro en sus festivales, yo no; en esa época, para cualquier persona que llegaba a la Academia, incluso los maestros, era obligatorio tomar danza folclórica con él.

Terminado el curso en 1956, se convirtió en maestra de danza regional en las recién creadas Casas de la Asegurada del IMSS,⁵ instituto don-

4 En 1952 este organismo creado por el gobierno federal para promover el desarrollo de los jóvenes se propuso formar grupos que difundieran y rescataran la danza regional. Marcelo Torreblanca fue contratado para replicar sus actividades como maestro misionero entre los jóvenes afiliados. Adiestró a una veintena en danza, quienes debidamente ataviados empezaron a participar en los festivales que organizaba el INJM y luego en exhibiciones populares en parques deportivos de la ciudad de México. Después llevaron sus bailes por los estados de la República. (José Humberto Medina en Medina y Ruiz, 2004.)

5 Eduardo Alonso Escárcega, luchador social que partici-

de impartió sus clases durante casi treinta años, hasta abril de 1985. Hoy, uno de los salones del Centro de Seguridad Social Tepeyac lleva su nombre.⁶

En aquel mismo 1956, al convocarse a los bailarines interesados a un examen de selección para formar la primera Compañía Oficial de Danzas Regionales del INBA, que dirigiría Marcelo Torreblanca, Hilda se presentó ante los sinodales Ángel Salas, Efrén Orozco y el mismo Torreblanca. Allí estuvo Yolanda Moreno:

Nos presentamos a concursar. Hilda sacó el segundo lugar. Me llegó un telegrama de Esperanza Pomar para integrarme a los maestros que iban a dar clase en las Casas de la Asegurada [después Centros de Seguridad Social para el Bienestar Familiar]. A mí me tocó en la de Hidalgo. No sé si Hilda ya había sido invitada desde antes, porque tenía amistad con Esperanza Pomar, que a su vez conocía muy bien al jefe, el señor Alonso. Cuando yo llegué, Federico Vidales, Miguel Vélez, Hilda Rodríguez ya habían participado en festivales. Todavía no se

abrían las Casas pero ya estaban integrándose como equipo de maestros y, cuando había oportunidad, actuaban en distintos lugares.

Su estancia en esta compañía y su cercanía con Torreblanca ("Hilda fue muy apegada al maestro, muy querida por él; en realidad ha sido querida por todas las personas que la conocen", YM) fueron fundamentales en su formación: el maestro, misionero cultural y defensor de la autenticidad de la danza tradicional, invitaba a danzantes para que enseñaran directamente a los bailarines y los orientaran para confeccionar su indumentaria. Sin embargo, los programas, muy apegados a la danza folclórica auténtica (sin su espectacularidad), no gustaban a las autoridades, de modo que a principios de los años sesenta sería sustituida como compañía oficial por la de Amalia Hernández (Rendón y Espino en Medina y Ruiz, 2004).

Dieron funciones en la penitenciaría, asilos, hospitales y actos oficiales. En abril de 1957 actuaron en el Teatro del Bosque con *Jarabe michoacano*, *Palomo* y *Chilena* (ambos de Guerrero), *Concheros*, y, de Jalisco, *Alazanas*, *La culebra* y *La negra*. Allí bailó Hilda Rodríguez.⁷ En agosto de 1957 el presidente Eisenhower visitó México y junto a Ruiz Cortines vio a la Compañía en el Teatro del Bosque. El 30 de noviembre del mismo año celebró su primer aniversario en el PBA

pó en la fundación del IMSS, creó las Casas de la Asegurada en 1956, bajo la jefatura de Prestaciones Sociales a cargo de Mauricio Ocampo, para la mujer trabajadora y beneficiaria del IMSS. Daban cursos diversos, entre ellos de educación física y artística (música, coro, teatro, danza). Para la danza regional representaron un "gran movimiento nacional para difundir el conocimiento, rescate, creación y recreación del patrimonio dancístico de México" (HR en Medina y Ruiz, 2004).

6 Agradezco a Roxana Ramos este dato.

7 Programas de mano citados por Tortajada (2006).

como Compañía Oficial de Danza Regional con *Xochipitzahua*. *Danza azteca* (Teleclingo); *Sones jarochos*; *Danza de los arcos* (Sierra de Puebla); *Danza de la urraca* (región cora), y *Cuadro oaxaqueño* (con *Desfile tehuano*, *Jarabe mixteco*, *Jarabe del valle*, *Danza de la pluma* y *Tirada de fruta*). También en esta ocasión bailó Hilda, y en muchas otras, porque “al concluir su actuación en el PBA la compañía inició sus giras por el país y el extranjero, enviada como representante oficial de México. Su labor le valió la aceptación del público, la crítica y las autoridades del INBA; se le consideraba discreta y auténtica, y a veces, el mejor trabajo dancístico de México” (Tortajada, 2006).

Hilda se dedicó durante quince años a bailar en compañías de danza folclórica. Después de la Oficial de Danzas Regionales del INBA pasó al Ballet Cantos y Danzas de México, dirigido por Héctor Fink, con el que permaneció hasta 1961. Luego, como fundadora, al Conjunto Folklórico del Instituto Mexicano del Seguro Social (1961-1962) dirigido por Miguel Vélez, integrado en su mayoría por bailarines y cantantes egresados de los Centros de Seguridad Social, para el cual Blas Galindo hizo arreglos musicales, formó y dirigió la orquesta de instrumentos típicos, y donde colaboró el escenógrafo Julio Prieto (Rendón y Espino en Medina y Ruiz, 2004). Explica Yolanda Moreno:

Tiempo después de que los maestros empezamos a dar clases de danza [en las Casas de la Asegurada], se formó un Ballet del Seguro Social. Se construyeron muchos teatros del IMSS y se iban a dar funciones allí, pero la finalidad principal era llevar cultura a los trabajadores, que pagaban sus cuotas, para que disfrutaran de música, teatro, danza. Me tocó ir a los ingenios de Zacatepec a bailar para los trabajadores. Hilda estaba allí. Todos los maestros casi automáticamente pasamos a formar parte del grupo, que en un principio dirigió Miguel Vélez.

Finalmente, se incorporó al grupo donde mayor tiempo se desempeñaría (de 1962 a 1971): el Ballet Folklórico Aztlán, de Silvia Lozano.⁸ Simultáneamente, a lo largo de la década de los sesenta, fue invitada en varias ocasiones a bailar con los ballets de danza folclórica de Luis Márquez, Jorge Escoto y Artemisa Barrios. Nuevamente Yolanda Moreno:

Desde que la vi cuando entró con el maestro Torreblanca, como venía del IJM, ya traía un repertorio. Bailaba muy bonito, muy asentadito; eso siempre me llamó la atención. Por ejemplo en *Jalisco* uno casi vuela. Se supone que el caballo brinca alto; uno

8 Silvia Lozano, bailarina del BFM de Amalia Hernández, “desde 1960 se había independizado del BFM por diferencias artísticas y fundó su compañía Cantos y Danzas de México, a la que después Gorostiza le cambiaría el nombre a Ballet Aztlán” (Tortajada, 1995: 493).

también hace el movimiento de saltar. Ella lo hacía bonito pero asentadito. Sucede que desde niña estaba afectada del corazón; por eso yo admiraba más cómo se podía expresar tan magníficamente. Quizá medía hasta dónde podía esforzarse, pero lo que se veía en el escenario era hermoso. La danza era su pasión; encontró su forma de manifestarse. Cuando bailaba tenía un sello que a toda la gente le gustaba. Yo lo notaba porque había tomado otras disciplinas; pero los demás no notaban nada, nada más disfrutaban cómo bailaba. Me daba cuenta de que era un poco asentadita, y entendí por qué cuando supe que estaba enferma. Pensé que era una maravilla que pudiera hacer todo eso y en una forma tan bella.

Hilda Rodríguez Peña se llama también Amada. “Hasta la fecha todos quisiéramos verla, saber qué hace y que supiera que la seguimos queriendo con la misma intensidad de siempre” (YM).

Nació en 1934 en Apizaco, Tlaxcala; hoy vive con su única hija en Tuxtla Gutiérrez.

Fuentes

–iiddmacdanza.org.mx

–En Fondo Hilda Rodríguez, Cenidi-Danza: currículos, versiones mecanográficas de trabajos de investigación y documentos varios.

–Medina, Xóchitl, y Patricia Ruiz, coordinadoras, *La escenificación del folklor. Catálogo fotográfico. Danza mexicana (1921-2003)*. México, INBA, Biblioteca Digital del Cenidi-Danza/ Conaculta/Cenart, 2004.

–Meierovich, Clara, “Revaloración y tributo a veinte años de la ausencia de Virginia Rodríguez Rivera”, 1988. En www.analesije.unam.mx/pdf/60_179-201.pdf.

–Rodríguez Peña, Hilda, *Índice biblio-hemerográfico de la danza tradicional mexicana*. México, Dirección General de Culturas Populares, Conaculta, 1989.

_____, “El ballet folklórico en la Universidad”. En *Las culturas populares y la educación superior*. Colima, Universidad de Colima, 1984, págs. 140-144. Reproducido en *El desarrollo de la creatividad: imagen y significado. Plan de Actividades Culturales de Apoyo a la Educación Primaria*. México, SEP/Conaculta, págs. 701-704.

–Tortajada, Margarita, *Danza y poder I*. México, Cenidi-Danza/INBA, 1995. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época.) Y *Danza y poder I y II*. México, Conaculta/INBA/Cenart, Biblioteca Digital del Cenidi-Danza, 2006.

Agradecimientos

Agradezco los testimonios de las amigas y compañeras de Hilda Rodríguez:

–Elizabeth Cámara, 20 de septiembre de 2009.

–Lucina Jiménez, 5 de octubre de 2009.

–Xóchitl Medina, 9 de septiembre de 2009 (le agradezco también el material facilitado).

–Yolanda Moreno, 11 de septiembre de 2009.

Y la colaboración amable y cumplida de Patricia Licona, responsable del Fondo Documental Hilda Rodríguez.

Elba Cena: la danza del hado¹

Jorge Gómez

*Nunca llega a ser coronado por la inmortalidad
quien teme ir a donde le conducen voces
desconocidas.*

John Keats



Elba Cena. Festival de Danzas Españolas de Veracruz. Junio de 2009.

¹ Fuerza desconocida que, según algunos, obra inexorablemente sobre los dioses, los hombres y los sucesos.

Elba Cena es una mujer con entrega y disciplina, pero también con suerte. En su camino, el destino, Dios o como quiera que se le llame ha estado presente. En la vida de toda persona siempre aparecen señales que muestran el camino. Elba Cena las vio y nunca se opuso a ellas, pues le indicaban justamente el camino que quería seguir. Por alguna razón, su vida ha estado marcada por “casualidades” que, unidas a su amor por la danza, han conformado a la artista que es hoy.

“Si en el mundo hubiese algunas más como [ella] esto sería el Edén de la danza”, dice Cristóbal Reyes.² Y no hay nada más cierto. Desde muy pequeña algo en su mente y en su cuerpo susurraba que su vida entera estaría dedicada a la disciplina del cuerpo. Y cuando descubrió la danza española no tuvo dudas: ése era el camino, que siguió sin dudar, alimentada por una curio-

² Prestigiado bailarín español nacido en Córdoba. Ha dirigido a varias de las más importantes figuras del flamenco (Joaquín Cortés, Antonio Canales y Belem Maya, entre otros). Es fundador de sus propias compañías, Flamenco Progresivo y Pura Pasión (esta última en el año 2000), con las que ha recorrido buena parte del mundo. Es uno de los maestros de flamenco más reconocidos en el ámbito internacional y creador del espectáculo *Las cosas del flamenco*.

sidad y una energía prácticamente inagotables. Su amor por la danza ha vencido todo lo que se le ha puesto enfrente, desde largas ausencias, problemas, lutos, hasta una enfermedad por la que debió someterse a tratamientos sumamente agresivos. A pesar del dolor y el malestar nunca suspendió una sola de sus clases.

*Luchar contra nuestro destino
sería un combate como el del manojito de espigas
que quisiera resistirse a la hoz.*

Lord Byron

Elba Cena nace en Michoacán (el 31 de agosto de 1941) por accidente, pues “ahí se le presentó a mi madre el parto”, y de inmediato es trasladada a la ciudad de México, donde vive con su mamá y su abuela materna.³ A simple vista no había diferencia con las demás niñas de su edad. Tenía dos mujeres que se ocupaban de ella y nada parecía llevarla por un camino distinto. Sin embargo, una amiga de su madre notó un día un pequeño detalle: “Eloísa,⁴ como que tu hija gasta los zapatos de adelante. ¿Por qué no la llevas a clases de baile? A lo mejor con eso se compone”.

Ninguna de las dos entendió entonces que el desgaste de los zapatos sí tenía que ver con

sus pies, pero que no se trataba precisamente de un problema: Elba gozaba caminando de puntas por la casa y la escuela; se soñaba bailando a pesar de que sus únicas referencias eran los festivales de la escuela, donde sus compañeros interpretaban algunas danzas. Uno de sus primeros recuerdos en la danza son de ella vistiendo un tutú, con globos pegados a la cadera y bailando al compás de “pompas ricas de colores de mates seductores...”. En su familia no había antecedentes de parientes dedicados a las artes, y su relación más cercana tampoco ayudaba mucho: “A mi mamá le encantaba el baile, pero hasta cierto punto era un poquillo descoordinada”. De modo que el gusto por bailar sólo podía provenir de su interior.

Para solucionar el asunto de los zapatos gastados la inscriben en clases de ballet clásico en la Colonia Condesa,⁵ muy cerca de su casa. Ése es su primer contacto con la danza académica. Como su madre trabajaba, era su abuela quien la llevaba a clase. Cuando la academia se cambia a Coyoacán tienen que buscar otro maestro, y entonces, sin saber cómo, Elba llega con Ernesto Agüero,⁶ con quien vive su primer contacto con el baile español. Desde entonces todo ha sido seguir el instinto. Para Elba bailar es mu-

⁵ Exactamente en la esquina de Sonora y Sinaloa.

⁶ Quien también enseñó en la Escuela Nacional de Danza y cuyas clases particulares las daba en un sótano ubicado en la esquina de las calles de Sonora y Sinaloa.

³ Sus padres se divorcian cuando Elba es aún muy pequeña.

⁴ Su madre, Eloísa Guzmán.

cho más que un gusto o una vocación: es parte de su instinto.

Elba había encontrado a la danza española y ésta la había conquistado por completo. Sin embargo, para su madre la única intención de que la niña bailara era conseguir que los zapatos se le gastaran parejo, por lo que –según ella– esta actividad no pasaba de ser un pasatiempo con una utilidad práctica. Al terminar Elba la primaria⁷ la situación económica de la familia era difícil, por lo que empezó a estudiar comercio,⁸ al tiempo que acreditaba el nivel de secundaria.⁹ En ese tiempo la casa dependía exclusivamente de los escasos ingresos de su madre,¹⁰ de manera que doña Eloísa esperaba obtener ayuda de su hija lo más pronto posible. Sin embargo ello no sucedería, pues mientras Elba tomaba las clases de taquigrafía su mente estaba en la danza.

Una madre nunca es ajena a lo que pasa con un hijo, y doña Eloísa notaba que el alma de Elba no estaba en un escritorio. Así que en cuanto terminó la escuela le dijo: “Si te gusta tanto el baile, va en serio”. Y claro que iba en serio: no hay nada más serio para Elba que la danza. Es

entonces cuando su madre la inscribe en la Escuela Nacional de Danza (END).¹¹

Durante muchos años el énfasis de esa institución estuvo en la formación de profesores de danza con especialidad en ballet clásico. Afortunadamente para Elba, también llevaban otras asignaturas, entre ellas la de baile español. De esa época, Elba recuerda a varios de sus maestros, como la señora Galé;¹² el maestro Vela; las clases con el maestro Chávez, quien impartía “música aplicada a la danza, que era con un tamborcito”; a Gloria Campobello, y por supuesto a Nellie, “con el pelo pelirrojo [y un] abrigo como con cuello de pieles; era guapísima y nos inspiraba respeto”. Pero entre todos recuerda especialmente a “un maestro [de danza española] que no veía bien y ya era mayor en ese tiempo; pero a mí me parecía que daba muy bonita su clase porque era la única referencia que yo tenía”.

Con la END todo parecía estar tomando su lugar. Sin embargo las sorpresas para Elba apenas comenzaban. Un día *La Rorra* (su maestra de ballet) se fractura la pierna y le piden a ella que la supla en sus clases. Hasta ese momento Elba sólo había experimentado el placer de la danza en la ejecución, y por lo tanto su sueño era convertirse en bailarina. Pero la experiencia de dar

7 Escuela Primaria Manuel López Cotilla (1947-1953).

8 En una ETIC (Escuela Técnica Industrial y Comercial).

9 De 1954 a 1957.

10 Quien había conseguido un puesto de oficina gracias a la amistad de su padre –muerto recientemente– con el general Lázaro Cárdenas.

11 La cual se había trasladado ya del Palacio de Bellas Artes a la Avenida del Castillo y a la que ingresó en 1954.

12 Carmen Galé, quien impartía ballet clásico.



Elba Cena.
Foto de estudio,
ca. 1957.

clase le dio una perspectiva diferente, y, aunque en ese momento todo quedó en una buena experiencia, más tarde se daría cuenta de que para ella la enseñanza era una forma de mantenerse viva.

Cuando finalizó sus estudios, era tal la certeza de que su camino estaba lejos del ballet que solicitó un certificado como maestra de danza española.¹³ Por supuesto que la respuesta fue negativa, pues los títulos que se expedían en su escuela avalaban a profesores de danza clásica y no de danza española. No obstante, para ella el camino era claro, y un certificado como maestra de ballet no era parte de él. Al final no recibí ninguno de los dos.

Al salir de la END, Elba conoció gente que aportó mucho a su manera de entender la danza: “Yo siento que los maestros que uno va teniendo y que va con ellos es por eso, porque algo te impacta, y dices: ‘Yo quiero, esto me hace falta, esto no lo había descubierto’ “. Sin certificado y con muchas ganas de aprender nuevas cosas, llegó con Pedro Carvajal,¹⁴ e inmediatamente después apareció en su vida José Torres.¹⁵ Con ambos se le “abrió un mundo de danza” en la Escuela Bolera. Casi al mismo tiempo (y sin abandonar su trabajo con los demás maestros) se deslumbra con la danza moderna en las cla-

ses con Waldeen.¹⁶ No había nada que estuviera lejos de los intereses de esa joven y cualquier cosa estimulaba su curiosidad. En cierta ocasión se encontró, en el mismo edificio¹⁷ donde estudiaba con la artista estadounidense, un cartel que anunciaba clases de arte dramático, y entonces consideró la posibilidad de convertirse en actriz de cine. El medio no le era ajeno, pues su madre tenía amistad con *El Indio* Fernández y gracias a eso había tenido oportunidad de bailar folclor en algunas de sus películas.¹⁸ Así, se inscribe en dichas clases, que casualmente impartía Seki Sano,¹⁹ con quien estudia durante dos años (los mismos que con Waldeen), tiempo que le sirve al maestro japonés para convencerla de que su lugar estaba en la danza y no el celuloide: “Fue [...] difícil [...] porque el recuerdo que tengo es de una escena en que te mueres de sed y estás enfermo y nadie te da agua”.

16 Bailarina y coreógrafa estadounidense, pionera de la danza moderna y que llegó a México en 1945. La maestra Cena estudió con ella entre 1958 y 1960.

17 Un edificio ubicado sobre Paseo de la Reforma, donde se encontraba el Cine Chapultepec. El espacio es ocupado actualmente por la Torre Mayor.

18 La que más recuerda es *Una cita de amor*, con Silvia Pinal, de 1956.

19 Director y maestro teatral nacido en 1905 en Japón, donde se inició en el teatro tradicional japonés. Más tarde estudió dirección y actuación en Rusia. Poco tiempo después de regresar a Japón tuvo que exiliarse debido a su simpatía por el marxismo. Durante su destierro trabajó en Hollywood, Berlín, Moscú, París, Nueva York, Bogotá, Guatemala y La Habana, entre otras ciudades. En 1939 llegó a México, donde se convirtió en uno de los más importantes directores y formadores de actores del país.

13 Para lo cual realizó una tesis sobre dicha especialidad.

14 Con el que estudió de 1954 a 1958.

15 Tomó clases con él de 1957 a 1965.

A pesar de que finalmente no le gustó la actuación, Elba nunca consideró que fuese tiempo perdido: “Cada cosa que estudies [te sirve] porque te abre otras puertas, ¿no? Un curso que tú tomes te abre otra puerta y te abre otra puerta”.

En la época en la que estudia en la END, a finales de la década de los cincuenta,²⁸ aparece una mujer que marcará su vida: Martha Forte. Es una relación que se volverá tan significativa que aún hoy, más de cincuenta años después, continúa: “Me marcó indudablemente [...] me marcó con disciplina, me marcó con enseñanzas [...] hasta la fecha [...] no pasa semana sin [que yo le llame] por teléfono”. Es tal la influencia de Martha en la vida de la maestra Cena que en uno de sus últimos trabajos²⁹ aparece en el programa de mano el siguiente crédito: “Material coreográfico: Martha Forte”. De modo que no sólo la formó como bailarina, sino que, al pasar el tiempo, se convirtió en su amiga.

Algo que nadie puede pasar por alto al conocer a Elba Cena es su pasión por la danza: “Es una persona que vive para bailar desde que se levanta hasta que se duerme”, dice una de sus alumnas. Y para Martha Forte eso fue claro, y vio en esa adolescente a una bailarina entregada, disciplinada y responsable. Entonces le hizo

una invitación: “¿Por qué no vienes y me ayudas con las niñas chiquitas?” Y fue así como comenzó su trabajo docente, bajo la supervisión de Martha: “Mira, corrígeles esto, paraditas en la barra, y hazles esto y hazles lo otro y hazles aquello, y así fui aprendiendo a dar clase y [...] fui descubriendo que a mí me gustaba”. Y aquello que ya había experimentado en la END como un evento fortuito ahora se le revelaba como una posibilidad real: “Me gustaba mucho, muchísimo”, me dice emocionada cuando le pregunto sobre aquellos días. Antes de esa experiencia su carrera como ejecutante –que se había restringido a las presentaciones en la escuela– quedó atrás para dedicar toda su atención a la docencia. Durante dos años, a partir de su ingreso al Lomas Estudio,²² trabajó como maestra suplente, y a los veintiún años ya era maestra titular en la academia. Para ese momento no había dudas de que ése era su camino: quería vivir para enseñar. Pero aún faltaban eslabones en la cadena que no tardarían mucho en colocarse.

Un día, alguien quedó de montar una coreografía y por alguna razón no pudo. Entonces la maestra Forte le dijo: “Toma la música y a ver qué le pones”. Elba nunca había coreografiado nada, pero ésa no era razón para no intentarlo. Y descubrió algo en ella que hasta entonces desconocía: “Oh *surprise* [...] de mi cabeza salía

20 Ni la maestra Cena ni Martha Forte recuerdan el año exacto del ingreso de Elba Cena a la academia.

21 *Esencia y consecuencia*, de 2003.

22 Nombre de la escuela de Martha Forte.

danza". El horizonte que se había iniciado con la ejecución y que le deleitaba con la enseñanza se expandía ahora a los terrenos de la creación.

*A menudo encontramos nuestro destino
por los caminos que tomamos para evitarlo.*

Jean de la Fontaine

Pero la vida no sólo es danza. Elba también tenía una familia y, como cualquier jovencita, un novio, al que conocía desde niña. Sin embargo (gracias a que en terrenos de su madre encuentran oro), conoce a un ingeniero en minas que la invita a salir y con el que sostiene una relación epistolar. Este hombre, después de un distanciamiento, le propone matrimonio. Es nuevamente un evento fortuito el que la impulsa a tomar su decisión. En aquellos días es aceptada en la compañía de Rafael de Córdoba, con la que debía viajar a Europa, pero su madre no se lo permite por considerarla muy joven para ello. Entonces debió poner en la balanza, por un lado, lo difícil que sería dejar solas a su mamá y a su abuela y terminar con su antiguo novio, y, por el otro, las ventajas que le podría representar salir del seno familiar y formar un hogar propio. Dos meses después de la boda,²³ trasladan a su marido a Jalisco, Veracruz, y Elba tiene que dejarlo todo. Al principio albergaba la esperanza de que el exilio durara poco, pero pasaba el tiempo y el trabajo

de don Juan Manuel (su marido) no les permitía el regreso a la ciudad de México. Entonces ella –que no podía vivir sin danza– decide ponerse “un curita en la herida” dando clases de folclor en la escuela del pueblo. Pasaron casi seis años y llegaron dos hijos antes de poder volver a la capital y, como no hay mal que por bien no venga, su marido tuvo que permanecer en Veracruz, por lo que el resto de la familia Cena llegó a la casa de doña Eloísa. Ello le permitió retomar de inmediato sus clases en la academia de Martha Forte, mismas que no abandonaría en los quince años siguientes, durante los cuales nació su tercer hijo.²⁴

*¡Actúa en vez de suplicar! ¡Sacrifícate
sin esperanza de gloria ni recompensa!*

Si quieres conocer los milagros, hazlos tú antes.

Sólo así podrá cumplirse tu peculiar destino.

Ludwig van Beethoven

Las cartas que le había lanzado el destino la habían llevado por muchos caminos. Después de una larga ausencia, estaba en la danza de nuevo, específicamente en la danza española, que la apasionaba. Había descubierto su vocación como maestra, conocía su capacidad para crear, tenía una familia y estaba de regreso impartiendo clases de danza. Todo esto provocó que la sed de danza aumentara en Elba y entonces retomó

23 En marzo de 1967.

24 Juan Carlos, quien nació en noviembre de 1978.

sus estudios. Una vez establecida encuentra a Joaquín Fajardo, con el que estudia flamenco durante mucho tiempo.²⁵

Por alguna razón, nadie puede tener siempre las cartas perfectas, y en ocasiones una buena mano no necesariamente está seguida de otra. Quince años antes de terminar el siglo, la ciudad de México es sacudida por uno de los peores terremotos de su historia. Elba vivía en ese tiempo en Tlatelolco. Pero no fue el temblor lo que en ese momento sacudió su mundo: "En la escuela de danza, en Lomas Estudio, se metieron unos delincuentes. Nos asaltaron, violaron niñas [...] fue algo terrible".

Entonces todo cambió. Paradójicamente, en el mismo lugar donde encontraba su realización personal y profesional sucedió una de las peores experiencias de su vida. De pronto todo lo veía a través del cristal del temor. Si la creación y la enseñanza son un camino difícil, el realizarlo con miedo lo torna mucho más arduo. Y a pesar de que "abandonar" no es un vocablo que a Elba le guste, había otros en los que debía pensar seriamente: "¿Sabes qué? -le dijo su marido-. Esto ya no está bien. Vámonos de aquí ahora que podemos sacar a nuestros hijos [...] vámonos a Veracruz porque yo allá tengo trabajo". Entonces Elba se vio obligada a tomar decisiones: debía

dejar a las alumnas que tanto amaba²⁶ y salir nuevamente de la ciudad de México: "Fue muy duro dejar, primero, a mi madre y a mi abuela. Eso fue terriblemente doloroso". Pero su deber en ese momento era proteger a sus hijos, y a pesar de lo difícil que le resultaba renunciar a todo lo que había construido durante tantos años tomó la decisión de salir de la ciudad de México: "Todavía están las marcas de mis uñas en la carretera, porque no me quería ir".

"El destino es el que baraja las cartas, pero nosotros somos los que jugamos", decía Schopenhauer. Y los naipes estaban echados. Sólo quedaba hacer un buen juego o dejar la partida. Dos años después del asalto a la academia, Elba llega de nuevo a Veracruz y se establece en Boca de Río. Es difícil saber cómo se mueven las energías para que la gente llegue a sus espacios o cuáles son las piezas que deben jugarse. Sin embargo sucede, y los vientos llevaron a Elba a buen puerto (en ambos sentidos): Veracruz es, en importancia, la tercera concentración española²⁷ de la República Mexicana, conformada no sólo por los que descienden de los conquistadores, sino también por muchos otros que llegaron después. Pasó mucho tiempo desde la primera llegada española, comandada por Juan de Grijalva,²⁸ has-

26 En ese momento ya tenía grupos en la mañana y en la tarde, ambos con el cupo lleno.

27 Especialmente descendientes de aragoneses, andaluces y gallegos.

28 En 1518, aunque Cortés no fundaría la Villa Rica de la

ta el arribo del barco *Sinaia*²⁹ con los que venían huyendo de la Guerra Civil española y el franquismo. Circunstancias que dan como resultado una presencia peninsular que se manifiesta en todos los sentidos, desde el carácter de la gente hasta sus manifestaciones artísticas (las celebraciones de la Covadonga y las danzas jarocho, por ejemplo). Probablemente no exista en México otro lugar con las condiciones de encuentro con España como las que Veracruz permitió y permite todavía. Elba Cena llega buscando un refugio, y, a pesar de que no sale nadie a recibirla, este cálido lugar termina por convertirse en un hogar seguro para sus hijos y en un espacio de danza para ella.

Nada está perdido si se tiene el valor de proclamar que todo está perdido y hay que empezar de nuevo.

Julio Cortázar

“Yo lloré unos meses y luego me puse a dar clases y a levantar grupos”, recuerda. Una de las primeras cosas que hizo fue ir al Casino Español para intentar abrir un grupo de danza. Pero no había ningún antecedente al respecto, y le respondieron que en el lugar no había interés en algo así. “Salí llorando de ahí”, me dice con cierta tristeza, pero pronto se repone y agrega:

Vera Cruz hasta 1519.

²⁹ En junio de 1939, con mil seiscientas ochenta y una personas a bordo, aunque en total fueron alrededor de veintidós mil los refugiados que llegaron a México en ese momento.

“Me juré a mi misma que por ahí iba a subir³⁰ con éxito”.

Claro que no fue fácil ni rápido. Cuando es rechazada, se concentra en iniciar su propio trabajo. Su marido adapta un espacio de la casa donde viven como salón de ensayos y Elba se dispone a trabajar. Ella sabía que no sería sencillo, pues necesitaba demostrar que no ofrecía una clase más, y para eso tenía que empezar por decirles a los padres de sus potenciales alumnos lo que buscaba. “Invité un día a algunas personas a ver videos de danza y preparé una reunión con bocadillos. ¿Y qué cree?... No vino nadie. Me comí yo sola todos los bocadillos”. Pero eso tampoco la iba a detener, así que siguió buscando quién se interesara, y después de mucho trabajo logró reunir cinco alumnas.³¹ Con ellas (después de tres meses de trabajo) presentó al salón lleno una rumba y algunas sevillanas justo en el mismo lugar en el que le habían asegurado que no existía interés en la danza. Mientras observaba a sus niñas bailar, una sonrisa satisfecha aparecía en el rostro de Elba –la primera de ese tipo desde que había llegado a Veracruz–. Con eso les demostraba que faltaba trabajo, no interés, sólo que

³⁰ Por las escaleras que conducen al Casino.

³¹ La maestra no está segura exactamente de en qué fecha inició el trabajo con las niñas, pero hay un recorte de periódico fechado el 5 de septiembre de 1989 en el que se convoca al inicio de cursos. Un año y cuatro meses antes (en junio) se inauguró el salón donde trabajó con un tablo. Esto significa que pasaron por lo menos dos años desde la llegada de la maestra antes de que pudiera empezar a trabajar.

nadie se había molestado en iniciarlo. “Y a partir de ahí pues empezaron a llegar las alumnas, y ya empecé a organizar por grupo, por edades.” Tal como se lo prometió, Elba Cena había comenzado con éxito y con ese mismo continuaría,³² pues de ahí en adelante vendrían muchos logros, como las presentaciones de su grupo con la Sinfónica Juvenil, y otras más, acompañadas por las guitarras del maestro Alfonso Moreno en la sala grande del Teatro del Estado,³³ o la presentación en la ópera *Carmen* con la Sinfónica de Xalapa³⁴ en el mismo lugar. Gracias a lo que consiguió con esas cinco niñas, durante casi dieciocho años Elba ha elaborado todos los números de danza para los festivales del Casino,³⁵ sin cobrar un centavo por ello y siempre con el salón totalmente lleno.

Le han otorgado la medalla conmemorativa del mismo Casino Español, lo mismo que la Cruz

de Mayo del Club Hispano. Durante casi veinte años ha realizado la festividad de la Covadonga en el puerto de Veracruz,³⁶ ceremonia particularmente emotiva para ella, pues es devota de la Virgen del mismo nombre. En dicha celebración participan sus alumnas desde los cuatro años hasta las de nivel profesional.³⁷ Son dos días de fiesta de un evento netamente español y en el que colabora una buena parte de la comunidad gallega, asturiana y española en general del puerto. Hace poco, mientras estudiaba en España, fue invitada por el gobernador de Veracruz para participar en un homenaje al compositor Agustín Lara (Viva Lara),³⁸ en el que fue responsable de todas las coreografías de danza española que se presentaron durante el evento. Con su grupo Matices participó en el festival Boca Fest 2008, entre muchas otras presentaciones.

El reconocimiento más reciente fue el que le otorgó el gobierno del estado de Veracruz en el rubro de cultura.³⁹ Aunque quizás el que más significado tenga para ella es el que recibió de Cristóbal Reyes al final de la función de *Las co-*

32 El día de hoy Elba Cena dirige una escuela que ya cuenta con ochenta y siete alumnas, divididas, primero, por edades: baby flamenco (desde los cuatro años), infantil, juvenil y adultos. Y luego, por grado de avance: principiante, intermedio, avanzado y profesional. Una vez al año, desde 2005, Cristóbal Reyes va a la academia a impartir un curso a todas las alumnas, sin importar su nivel. El primero de esos cursos tuvo lugar en abril de 2005, y el último lo impartió del 16 al 28 de noviembre de 2009.

33 Realizado el 18 de junio de 2002. En la primera parte del programa se presentaron danzas españolas y en la segunda Elba coreografió el tercer movimiento del Concierto andaluz de Joaquín Rodrigo.

34 También en junio de 1927, bajo la dirección del maestro Carlos Miguel Prieto y con la coordinación escénica de José Antonio Morales.

35 Con excepción de cinco o seis años en los que, por diferencias con el presidente del Casino, dejó de trabajar con ellos.

36 La más reciente se llevó a cabo el 26 y el 27 de septiembre de 2009.

37 Para esta última festividad la maestra montó, ella sola, doce bailes asturianos y uno gallego.

38 Que tuvo lugar en septiembre de 2008. Este evento fue patrocinado por Televisa y el gobierno de Veracruz, y en él participó gente de reconocida trayectoria artística, como Anna Cirre, Marco Antonio Muñoz y Fernando de la Mora, entre otros.

39 Este reconocimiento se le dio el 20 noviembre de 2009 en el Teatro de la Reforma del puerto de Veracruz.

sas del flamenco durante el XXV Festival Internacional Cervantino, en la que bailó con él. Por la fecha en la que recibe la invitación del maestro le diagnosticaron hepatitis, y el médico le propone un tratamiento sumamente agresivo; pero ella decide posponerlo, pues necesitaba “tomar el tiempo para realizar un sueño”. Finalmente bailó con Cristóbal Reyes y al final de la presentación, en el Teatro Juárez, el maestro (su maestro) la pasó al frente y con un ramo de flores reconoció públicamente el trabajo que Elba había realizado en Veracruz. “Y yo decía: “Dios mío, estoy soñando; me voy a morir mañana ¿Qué está pasando aquí?” Trabajar con el bailar español era algo que había deseado desde jovencita, cuando iba a verlo bailar todas las noches con sus compañeras de la academia, y de pronto aquel deseo se había convertido en realidad.

Por si esto fuera poco, cuando parecía que ya había colocado todas las buenas cartas sobre la mesa Elba se dio cuenta de que el destino había guardado un as para ella: “Y ahora esto que siento yo un gran logro en mi vida [...] va a salir en Xalapa la licenciatura en danza folclórica mexicana, y llevan como materia obligatoria el baile español [...] Y yo lo voy a dar”, me cuenta con una enorme satisfacción.

No cabe duda de que “ese algo” que mueve las piezas del ajedrez tiene el don de la ironía,

pues aquella niña a la que le negaron el título de maestra de danza española, y que tampoco obtuvo el de danza clásica, ahora es titular de una materia de esta misma disciplina en el nivel de licenciatura.

Aprender de ayer, vivir para hoy, soñar para mañana.

Ruy Pérez Tamayo

Elba Cena, “toda su vida se ha dedicado a aprender”.⁴⁰ Una vez instalada en Boca del Río se dio cuenta de que si no había maestros para las niñas, menos habría para ella. Afortunadamente, un año antes de salir de la ciudad de México empezó sus clases con el gitano Joaquín Fajardo, y una vez en Veracruz, durante siete años más, viajó a la ciudad de México cada quince días para seguir estudiando con él, viajes que aprovechaba para estudiar también baile asturiano con Víctor Sánchez.⁴¹

En el caso de algunos, recorrer tan seguido la distancia que separa a Veracruz de la ciudad de México podría ser suficiente para calmar la necesidad de seguir estudiando. Pero así para Elba Cena, a quien las distancias no parecen detenerla, pues seis años después de llegar a Veracruz, y con su escuela bien establecida, decide cruzar el Atlántico para encontrarse con su segunda raíz y se inscribe en la conocida academia

40 Palabras de María de los Ángeles Leycegui González, alumna de la maestra Cena.

41 De 1988 a 1995.

de danza Escuela Amor de Dios,⁴² donde estudia con Paco Romero⁴³ y con *La Tati*,⁴⁴ entre otros.⁴⁵ Sin embargo ésa no sería la única ocasión en la que Elba viajaría a la madre patria para actualizarse: tres años más tarde participó en el Congreso Nacional de Danza Española efectuado en Córdoba, España. Y el año antepasado⁴⁶ Cristóbal Reyes le dio una beca para estudiar en la tierra de Cervantes. Entonces se llenó de danza con maestros del nivel del mismo Cristóbal Reyes, Miguel Cañas,⁴⁷ Manuel Reyes,⁴⁸ *La Truco*⁴⁹

y María Juncal.⁵⁰ Es durante este viaje que el gobernador de Veracruz la manda llamar para que participe en el homenaje Viva Lara y tiene que regresar a atender el proyecto. Y aunque hasta el momento de escribir estas líneas Elba no ha podido regresar a España para concluir el disfrute de su beca, estoy seguro de que no pasará mucho tiempo antes de que vuele de nuevo a beber danza del otro lado del mar.

Con todos estos logros, se podría pensar que ya Elba tenía todos los que deseaba, pero en su mente, tratándose de danza, nada es suficiente. Entendió bien dónde estaba y comprendió que en Veracruz lo español es parte importante de la cultura. Supo desde el principio que no se puede dejar a un lado que “lo español es la segunda raíz que [...] tenemos”, y que particularmente en esta zona “la tercera raíz predomina [...] la negroide”. Esto le rondó la cabeza durante algún tiempo, pero necesitaba un cómplice. Así que un día⁵¹ se fue a buscar al maestro Miguel Vé-

42 Una de las escuelas más famosas e importantes de España. Fundada en 1953 como estudio para la compañía del bailarín Antonio, en sus aulas ha estudiado gente de la talla de Antonio Gades, Antonio Canales, Joaquín Cortés y Sara Baras, entre muchos otros.

43 Primer bailarín del Ballet Nacional de España en 1978 y fundador, en 1985, de su propia compañía, con la que ha recorrido algunas de las ciudades más importantes del mundo.

44 *La Tati* debutó como bailarina a los doce años en el tablado Zambra, lo que muy pronto le ayudó a recorrer el mundo con la compañía Festival Flamenco Gitano y años después con el Teatro de Danza Española de *Luisillo*. En 1990 visitó México con el espectáculo *Chambao flamenco* y en 2000 fundó la compañía *La Tati* Compañía Teatro Flamenco.

45 Como José Galván en flamenco, María Magdalena en técnicas de baile español y Pedro Azorín en baile aragonés.

46 2008.

47 Bailaor y coreógrafo español. Fue primer bailarín de la Compañía de Paco Romero y también de la compañía Teatro de Danza Española de *Luisillo*. Ha sido nominado varias veces para el Premio Max de las Artes Escénicas en la categoría de mejor intérprete masculino de danza (2002) y como mejor actor por el musical *Tarantos* en 2004. Ha formado parte también de las compañías de Rafael Aguilar.

48 Sobrino de Cristóbal Reyes. Egresado del Real Conservatorio de Música y Danza de Madrid, antes de los quince años ya había participado con el Ballet Nacional de España. También formó parte del Ballet Región de Murcia.

49 A los diez años de edad, *La Truco* ingresa en la Escuela Profesional de Música y Danza de Madrid, donde en

1985, a los diecisiete años, obtiene el título de profesora de danza española. Ha formado parte de la compañía de *La Tati* y ha impartido cursos en muchos lugares del mundo. Actualmente trabaja en el espectáculo *Remembranzas*.

50 Primera bailarina del Liceo de Barcelona, fue alumna de Cristóbal Reyes y de *La Tati*. Formó parte de la compañía del *Guito* y de la de *Manolete*. Hizo su debut en los Estados Unidos con la compañía de José Greco. Fue solista del espectáculo de Joaquín Cortés *Pura pasión*. Recibió el Premio Nacional Antonio Gades de Danza Flamenca en Córdoba, y el 12 de agosto de 2006 se le otorgó el trofeo El Desplante en la cuadragésimo sexta edición del Festival Internacional de Cante de las Minas de La Unión.

51 A finales de 2002.

lez⁵² y juntos iniciaron el trabajo que unos meses después se convertiría en el cuarto hijo de Elba Cena: *Esencia y consecuencia*. “Una obra que recorrer los ritmos por el tiempo y por las tres raíces, la indígena, la española y la negroide”, y en la que la religión es el hilo que nos lleva por las danzas prehispánicas de la cultura de El Tajín, los zapateados españoles y las danzas que los negros trajeron a costas mexicanas. ¿Con qué intención? Mostrar que la danza española nos pertenece tanto como la prehispánica y la negra. En el espectáculo lo jarocho tiene un papel fundamental, pues Elba se había dado cuenta de que al veracruzano le gustaba más la danza jarocho que la española. Y con los españoles y sus descendientes pasaba al contrario: cuando bailaban en el Club Hispano la gente se quedaba durante las danzas españolas y se salían cuando empezaban las jarochas. De manera que *Esencia y consecuencia* trata de conciliar todo esto, entendiendo lo que se trae en la sangre: lo español también forma parte de lo que es el veracruzano de hoy.

Han pasado más de veinte años desde el día en que esta mujer salió con su familia de la ciudad de México y muchos más desde que descubrió el camino que debía seguir. Si algo se puede decir de Elba Cena es que nunca ha desviado el rumbo. Desde muy joven entendió que su lugar

52 Fundador del Instituto Veracruzano de la Cultura. Fundador, director y coreógrafo del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana.

estaba en la enseñanza y descubrió lo “altamente satisfactorio [que es] manifestarme a través de segunda persona”. No había dudas de que le llenaba –y le llena– de alegría el espíritu enseñar danza. Y a esa tarea ha dedicado su vida. “Es la persona más aficionada a la danza en general que yo me haya encontrado en mi vida”, dice Cristóbal Reyes. Y seguramente es también una de las mujeres que más pasión sienten por la danza que cualquiera pudiera encontrar. Pero no está sola. Su familia es “mi vida y el motivo que me impulsa en mi trabajo; son la fuerza que mueve mi alma y mi trabajo”. Un trabajo que ama y al que se ha entregado por completo. Pero su obra, su gran trabajo, al que ha dedicado la mitad de su vida, se encuentra en el este del país: “[Elba Cena] se ha convertido en un símbolo de la danza española aquí en Veracruz”.⁵³ Y en símbolo se convierten aquellos dignos de ser imitados; aquellos que representan mucho más que ellos mismos; esos cuya misión traspasa la simple existencia. Ya no son sólo personas: dejan de pertenecerse para formar parte del arte al que se han entregado.

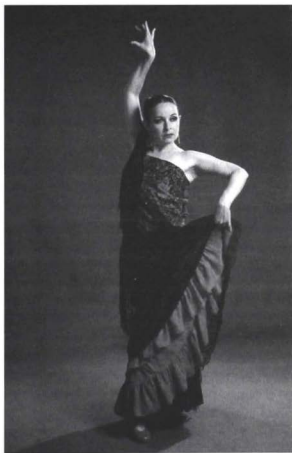
Y si se trata de danza, para Elba Cena el tiempo no existe, no significa nada. En una ocasión, durante el disfrute de la beca que le dio Cristóbal Reyes, se lamentaba de que su edad sólo le

53 Lorena Henríquez Contreras, alumna de la maestra Cena.

permitía tomar seis horas diarias de clase. Para ella el paso de los años sólo tiene importancia cuando se da cuenta de que “no alcanza la vida; cuando uno cree que ya más o menos le va entendiendo resulta que ya está caído el metatarso de tanto golpear”. “¿Y ahora cómo le hago?”, se pregunta intentando una respuesta que le permita regresar el tiempo. Pero son cosas que pasan rápido por su mente, y al siguiente instante continúa con los sueños: “Me gustaría que me llevaran con *Esencia* al D.F., al Centro de las Artes o a la Sala Covarrubias. Ojalá”.

Patricia Linares

Lourdes Lecona



Patricia Linares. Foto: cortesía de la Mtra. Patricia Linares.

...el flamenco debe tener una razón de existir; y yo no menosprecio a ninguno de los géneros dancísticos, pero sí sé que el flamenco es especial [...] el flamenco tiene una fuerza que no la tienen los otros en el sentido de la forma como se genera, partiendo del sentimiento verdadero de quien lo hace.

Patricia Linares

María Lidia Patricia Río de la Loza Ibarra nace en la ciudad de México un 12 de septiembre de 1952, en la calle de Chihuahua de la Colonia Roma. Su padre era médico cirujano y su madre partera y enfermera. Ambos eran egresados de la Escuela Nacional de Homeopatía.

En su niñez Patricia vivió en el barrio de Pensil, en la calle Lago Silverio, y posteriormente en la calle de Tláloc de la colonia Santa Julia. Comenta que mientras sus padres deseaban que ella y su hermano fueran médicos, ella prefería bailar o disfrazarse con las telas que guardaba su madre en un cajón.

Se describe en ese tiempo como una niña solitaria, debido a que a muy temprana edad

aprendió a leer y escribir. Esto ocasionó que sus maestros decidieran ponerla en un grado superior, lo cual se tradujo en una diferencia de edad significativa entre ella y sus compañeros.

En esta etapa de su vida se acerca a la oración, y encuentra en ello su primera vocación: quería ser monja. Y comenta: “Me disfrazaba yo como la Virgen María y me ponía en un espejo con las manos juntas, así, a ver si podía yo parecer santa o algo similar”.

Eran tiempos difíciles para Paty: sus padres decidieron divorciarse y su madre tuvo que trabajar mucho para salir adelante. Esto aumentaba su soledad, ya que los horarios de ambas no coincidían. Ella no estaba en casa durante la mañana debido a las actividades de la escuela y su madre tenía un horario vespertino para trabajar. Sin embargo su imaginación fue mayor que la soledad. Se las ingenió para dejar por las noches unas notas que escribía a su madre en las que le narraba cosas que hacía durante el día, y a la vez su madre le dejaba sus consejos anotados en una hoja: “Y tardó muchos años en que pudiéramos realmente coincidir para platicar, para poder estar así; sin embargo, estaba su apoyo ahí”.

La vida de un artista se teje de ilusiones y se cristaliza en convicciones. Eso da fuerza al espíritu; nutre la audacia y la voluntad para sortear los retos. Consecuentemente, vemos que en

la historia de cada artista encontramos una cierta obstinación que se encarna en la praxis cotidiana, así como una aguda perseverancia. Estos aspectos le permiten conquistar finalmente su porfiada y clara vocación.

Para alcanzar el lugar que hoy tiene Patricia como maestra, directora y coreógrafa se requería no sólo de tener un carácter tesonero, y una fuerte convicción; se hacía pertinente además contar con una agudeza instintiva para saber por dónde seguir cuando las circunstancias no eran del todo favorables. Había que sortear muchos retos y vencerlos hasta encumbrarse en la artista que ahora conocemos.

Asimismo, haciendo un recorrido de su vida se puede constatar que la vocación en muchos casos puede ser parte de una misión que los seres tienen y se centra en un campo del saber. La suerte se convierte entonces en un elemento significativo y significativo.

Seguramente estos elementos comentados puedan permitir una mejor comprensión de los hallazgos encontrados en esta entrevista con Paty, en la que podemos advertir que esa niña que jugaba con la danza en poco tiempo incursionaría en el campo profesional de un género tan difícil como lo son las danzas españolas, apropiándose de esta expresión para hacerla suya y poder compartirla en su momento con los demás.

Desde muy temprana edad descubre su vocación. Lo hace como algunos otros artistas, a partir de presenciar la majestuosidad de una interpretación artística. Cuando cuenta con diez años, tiene la oportunidad de ver el festival de danza española de la academia del maestro *Jose-lito*, en la que participaba una amiga del colegio. Y aunque en un primer momento se negó a ir porque tenía presente lo que su padre pensaba sobre todo lo que fuera español (y que relacionaba con Hernán Cortés, “quien le había quemado los pies a Cuauhtémoc”), accedió a ir acompañada de su madre. Comenta que “ahí surgió la magia”, ya que en cada pieza musical sentía que su alma “podía vibrar y emocionarse”.

Es así como Patricia toma la decisión de iniciarse en las danzas españolas. Aunque con muchas dificultades económicas, logra ingresar a la escuela del maestro *Joselito*. En ese entonces era menester iniciarse con *Luisillo*, quien daba clases a los alumnos principiantes. Ahí estudió durante cinco años. Tomaba clases de clásico español, flamenco y una clase de improvisación que se daba todos los miércoles, y cada tres meses se hacían los exámenes en el Antiguo Auditorio de la CTM, ubicado en la calle de Vallarta núm. 8:

...esto es una misión que aún no está terminada. Es una misión, una obligación, una responsabilidad, una justificación de mi existencia, [...] por muchas razones, Lulú,

porque, ¿cómo te diré? [...] tuve que pasar una etapa de oscuridad que fue precisamente cuando estaba el problema serio con mis padres; no precisamente cuando el divorcio en sí, sino la etapa en la que se fue gestando toda esa situación. Fue una etapa de oscuridad, de problemas, de cosas feas; tanto que yo me aislé otra vez. O sea, me aislaba, primero porque no me llevaba con los demás, pero después me aislaba porque no le encontraba yo sentido a la vida, y cuando fuimos aquella vez a ver el festival de *Joselito* no te puedo explicar lo que sentí; fue como si hubiese un mago en el escenario hipnotizándome y haciéndome “ven, ven, ven”. Pero es que la música no sabes lo que me ocasionaba. Me empecé a mover. Yo no sabía bailar, pero me movía, y sentía aquí una cosa, y empezaba a ver a las gentes moverse y bailando hasta que al salir [...] “Mamá, te lo suplico –le dije –, yo quiero bailar; eso es lo que quiero hacer en la vida”. Y mi mamá me contestó: “Pero hijita... Pero es que yo no tengo dinero para la academia”. “Mamá, te lo suplico”, repliqué. Y como ninguna otra cosa me había llamado la atención, y en ese momento decía que esto era lo que yo quería hacer en la vida, mi mamá se me quedaba mirando. Total, que me llevó a la escuela. Le dijo al maestro: “Maestro, mire, estoy pasando por una etapa muy mala, pero esta niña estaba totalmente introvertida; no quiere

Patricia Linares.
Foto: cortesía de la Mtra.
Patricia Linares.



hacer nada, y lo único que le ha llamado la atención ha sido esto. Pero no tengo dinero. ¿La admite usted?" "Pues sí, la admito" [...] "Bueno, deme chance, yo voy a buscar trabajo y cuando yo encuentre trabajo le pago". Y así entré, pero cuando entré, Lulú, y vi que podía, ya no tuve otra cosa que hacer. Dije: "Esto es; yo vine aquí a bailar. Ya lo encontré, y no vine a otra cosa, ¡vine a bailar!"

Unos años más tarde, en septiembre de 1968, tiene la oportunidad de incursionar de manera profesional con Gisela Sotomayor, quien recurrir a *Joselito* para solicitar artistas que pudieran audicionar para un espectáculo que se realizaría en el Teatro de los Insurgentes. Formaban parte del elenco el cantante español Pedrito Rico y el jazzista Víctor Ruiz Pasos. Patricia resultó seleccionada, y pudo participar, no sin antes conseguir un permiso especial que la ANDA le otorgó por ser menor de edad. Estando ella en la Escuela Nacional Preparatoria se llevó a cabo la huelga del '68. Esto le permite hacer presentaciones en diferentes lugares de la República e iniciarse como maestra de baile con un grupo de alumnas a las que enseñaba los primeros pasos de la danza española.

Es en ese año de 1968 cuando toma el nombre artístico con el que todos la conocemos: Patricia Linares. Una de las razones es que cuando empieza a trabajar con Gisela Sotomayor se colo-

caba su nombre en las marquesinas de los teatros y en algunos centros nocturnos como "Patricia", a secas, ya que su nombre de pila era un poco largo. Comenta:

Justo diciéndoselo a mi mamá, estaban anunciando una corrida de toros de *Palomo* Linares. Entonces mi mamá me estaba diciendo a mí: "Es que debe decir Patricia 'algo' ". Y empezamos a buscar, y justo cuando oigo en el radio "*Palomo* Linares" dije: "*Palomo* Linares... Patricia Linares... ¡Oye, me gusta! Me gusta cómo suena Patricia Linares. ¿Sabes qué? Ese nombre me gusta". Y fue así como lo adopté, porque justo en el momento en que estábamos en eso estaban anunciando en el radio lo de *Palomo*.

Para entonces Patricia tenía ya dieciséis años aproximadamente, y estando en una de las funciones que presentaba el maestro *Joselito* en el Auditorio de la CTM escuchó que anunciaron por el micrófono: "Patricia Río de la Loza cambia su nombre, y en adelante será Patricia Linares". "Y así me anunciaron como Patricia Linares por primera vez en ese foro".

En el año de 1970, Patricia ingresa a la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Paralelamente, su carrera artística debía continuar, así que esto sería el inicio de una afortunada decisión, sobre todo de encuentros gratos. En esa época asistía un día al tablao Parrilla Triana, ubicado en las

calles de Abraham González y Morelos. En el cuadro participaban, al baile, Carmen Blanco y Paquito Suárez; al cante, Pepita Ortega; al piano, el maestro Del Muro, y Julián de Madrid en la guitarra. Patricia ofrece a don Ángel García, dueño del tablado, sus servicios. Sin embargo éste le informa que por el momento no necesitan bailaroras. Ella se sienta a ver el show. Pero cuál es su sorpresa que, después de una discusión fuerte en camerinos, don Ángel le pregunta a Paty si puede empezar a trabajar la semana próxima, ya que una de las bailarinas dejaba el lugar. Así, hizo su debut en este tablado el 13 de enero de 1970. A este golpe de suerte le sucedieron ofertas en El Rincón de Goya, Bulerías, La Venta Española, Gitanerías, el Hotel Ejecutivo, viajes a los estados de la República con los espectáculos de Julio Romero, Pepe Marco, Salvador Escudero, Agustín Rivera, David Moreno y muchos otros artistas reconocidos de la época.

En 1971, después de contar con ahorros propios, le pide a su madre permiso para dejar un año la universidad y poder viajar a España, a lo cual su madre accede, y con ayuda económica de su abuela ambas viajan a España.

Ya en España, Maleni Morales y Ángela Cortés, amigas y bailaroras de la época que se habían adelantado, les ofrecen orientación para encontrar un hospedaje económico. Tienen suerte,

porque se hospedan en el Hotel La Granja, que estaba justo arriba de los estudios de Amor de Dios. Comenta Patricia que sólo había que bajar la escalera y ya se estaba entre la crema y nata del flamenco de Madrid. Lo increíble era que además desde el balcón se podían presenciar muchas clases impartidas por los grandes maestros de esa época, como *Victorio*, Juan Quintero y José Granero, entre otros.

Patricia tomaba clases con Ricardo *El Veneño*, María Rosa Mercé, Paco Fernández, Pedro Azorín (especialista en jotas aragonesas) y Estrella Morena (primera bailarina del Ballet de Antonio). Por las tardes acudía a la calle Somberrería para tomar clases de baile clásico español con Victoria Eugenia (prestigiada maestra de este género). Pero Patricia deseaba ir a Sevilla para tomar clases con Matilde Coral, hermana de *El Mimbre*, bailaror de tablado que fue amigo y compañero de Paty. (Cabe hacer mención de que Matilde es considerada como una de las mejores maestras de flamenco aun en nuestros días.) A su llegada, Patricia encuentra un ambiente festivo y alegre. Había llegado a una ciudad en donde sus gentes hacían del flamenco una algarabía cotidiana: "La gente bailaba en las esquinas de las calles, en los bares, en las plazuelas, al son de los cantes y palmas. Las calles olían a azahares y jazmines; los rincones encerraban una magia incomparable". Lo único que salió mal fue que

Matilde había decidido cerrar su escuela para adelantar las vacaciones de verano.

Patricia se preguntaba cómo era que habían dejado Madrid sólo para ir a pagar hospedaje en Sevilla inútilmente. Sin embargo *El Mimbre* habla con la dueña del tablao Los Gallos, ubicado en el Barrio de Santa Cruz, y le conceden tres presentaciones para ayudarse con los gastos. Ahí se encuentra con Merche Esmeralda, quien había sido galardonada recientemente con un premio en el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba. Patricia decide pedirle clases, y aunque Merche decía que no era maestra finalmente aceptó, y lo mejor, sin cobrar. Esto fue como una bendición, ya que además estaba acompañada al canto por Curro Fernández, a la guitarra por Ricardo Miño y Merche le había montado su primer “taranto”.

Uno de esos días –recuerda Patricia– salía un autobús de la Hermandad de Triana rumbo al Rocío. Los romeros las invitan a ella y a su madre al viaje, lo cual resulta ser toda una experiencia inesperada. Sobre ello, Paty comenta: “No llevábamos para comer y no nos faltó comida, no conocíamos a nadie y todos eran nuestros hermanos, no llevábamos para cubrimos del frío y no nos faltó una manta”. Lo más extraordinario –dice– era “el fervor que tantos peregrinos manifestaban a su Virgen milagrosa del Rocío

con cánticos, baile, fiesta, lágrimas, encuentros, reconciliaciones, y todo un ambiente de fraternidad pocas veces encontrada en el resto del mundo. Todo con humildad y sencillez, pero con un calor humano que no debería terminarse al acabar la romería”.

Patricia y su madre regresan a Sevilla y deciden probar suerte en Córdoba. Se instalan en el Hostal Las Tendillas, pero el cuarto que les asignan no tiene una pared. Está separado del cuarto de al lado sólo por un biombo grande. Frente al balcón pueden apreciar el gran reloj flamenco de Córdoba, “que daba la hora ‘por soleares’”¹, acota Paty. Pero al día siguiente, a las siete de la noche, ella y su madre escuchan voces en la habitación contigua. Apagan las luces y guardan silencio. Al poco rato uno de los hombres que se hallan en el cuarto aledaño saca una guitarra y la afina, mientras el otro afina la garganta. “¡Qué bien lo hacen, mamá!, dice Patricia. “¿Por qué no les preguntamos en dónde se van a presentar para irlos a ver?” “Quizá no es lo más conveniente”, responde. Pero dada la situación tocan en el cuarto contiguo. Se trata de Curro Malena, que se va a presentar en el Concurso Nacional de Arte Flamenco al día siguiente en el Círculo de la Amistad. “¡Vaya oportunidad de ver flamenco desde las diez de la mañana hasta las diez de la

1 Uno de los ritmos básicos del flamenco que se caracteriza por un compás de doce tiempos.

noche, con tiempo para comer! ¡Y no había que pagar la entrada!", comenta Paty.

Al día siguiente las dos asistieron al magno evento, pero cuál ha sido su sorpresa que en los asientos adyacentes —dice Patricia— se encontraban Antonio Mairena (Llave de Oro del Cante Flamenco), *Fosforito* (uno de los cantaores más grandes que ha habido en este arte) y toda la plana mayor de “flamencólogos”. El concurso se llevó a cabo con la participación de más de doscientos artistas (entre guitarristas, cantaores y bailaores). Se trataba de disfrutarlo durante dos semanas sin descanso hasta la entrega final en la que recibieron los premios nacionales Víctor Monje, *Serranito*; *La Paquera de Jerez*; Curro Malena; *Beni de Cádiz*, y *Naranjito de Triana*, entre otros artistas de gran renombre.

En esos momentos Patricia se aprestaba a decirle a su madre que dejaría la universidad. Era un gran tiempo para el aprendizaje y estaba dispuesta a seguir el camino que le marcaba su estrella. Su madre, siempre amorosa y comprensiva, entendió la situación y le dijo: “La decisión está tomada”, instándola a que lo hiciera como una carrera universitaria, “como el que hace maestría, doctorado y las actualizaciones necesarias”.

Cuando el verano estaba por terminar, regresaron a Madrid y Patricia retomó las clases

con todos sus maestros. Pero recuerda que un lunes Ricardo *El Veneno* le dio la noticia de que Antonio Gades estaba buscando chicas para su compañía y que le había hecho mención de ella. El martes se presentó con los nervios y las ilusiones a flor de piel. Recuerda que Gades le dijo: “Tranquila, tranquila, que no pasa nada; solo baila como tú sabes y ya está”. Patricia bailó “por alegrías”.² Sentía la mirada de satisfacción de *El Veneno*. Sin embargo, en un momento dado se pisó el dedo gordo del pie izquierdo. Se partió la uña en dos y salió corriendo. Lamenta haber perdido esa gran oportunidad.

En esos tiempos (era el año del '71) Patricia ya estaba pensando en regresar a México, sobre todo porque el dinero que llevaban había llegado al límite y el permiso sin goce de sueldo que su madre había pedido llegaba a término. Sin embargo, para su fortuna Juan Ibáñez, director de teatro y cine, requería de un elenco para un tablao que estaba por abrirse en el Distrito Federal. Paty lo encontró de manera fortuita en España. La invitación era para el Matapecaos, que se abriría en la ciudad de México y en donde también participarían Ana Parrilla y Enrique Morente, acompañados por la guitarra de Parrilla de Jerez, y en el cual también se encontraba María Antonia *La Morris*. De ahí le sigue una tempora-

² Ritmo del flamenco que se distingue por su dinamismo, desenvoltura y gracia. Además de los pasos característicos introduce una parte sosegada llamada “silencio”.

da en el Colmao Marco Polo del Conjunto Villa Florencia, situado en la Zona Rosa y en donde trabajó durante nueve meses. Más tarde ingresó al Ballet Iberia, dirigido por Renán González, en el que participaban también Ricardo Montoya y Yung-Fa (una mexicana de origen chino).

Esta compañía se desintegró finalmente, pero Patricia tuvo oportunidad de debutar en el Cardenal de Mendoza. En ese lugar se bailaba gallego, por lo que Manolo Torres, maestro especializado en este género y quien además tocaba la gaita, le montó bailes que eran presentados con el acompañamiento de una declamadora o declamador y finalizaban con un cuadro flamenco.

En 1973 recibe una invitación de Estrella Morena para integrarse al Ballet de Raúl, un joven talentoso que contaba con un contrato para realizar una gira por la Costa Brava. El contrato preveía todos los gastos, incluido el alojamiento, mismo que Estrella le había ofrecido en su casa. Aunque esta gira no fue del todo grata por la falta de convivencia entre los miembros del grupo, le dio la oportunidad de presentarse en salas de fiestas, hoteles, teatros y hasta una playa. Entre las ciudades y los lugares en los que actuó destacan el Lords y el Pani Club de Rosas, La Escala, Estarrit, Lloret de Mar, Gerona, San Feliú de Guixols, Ampuria Brava, Tarragona, Benica-

sim, Sitges, Salou, Tamarit, el Hotel Cap Sa Sal de Gabur, Figueras, el Pati Blanc de Llansá en Cadaqués, el Teatro Poliorama de Barcelona, San Sadurní de Noya, Tamariú y muchos otros.

Una vez terminada la gira, la madre de Estrella Morena le comenta que no podrá continuar albergándola en su casa porque espera la llegada de un familiar que viene de lejos. Ante la incertidumbre, Patricia recuerda que su madre le había dado una carta para Lucero Tena. La lee antes y se entera de que su madre le pedía a Lucero que le diera trabajo a la propia Paty. Lucero no puede hacerlo, pero la recomienda con don Manuel del Rey, dueño de El Corral de la Morería, en donde Patricia es contratada para dar una función con motivo de una comida para los niños *plus ultra* en el lugar. Se trataba de participar en el mejor tablao de Madrid. Le pidió al guitarrista que la acompañara “por alegrías”, y una vez terminado el espectáculo don Manuel invitó a los artistas a la mesa que les había reservado para que comieran paella. Al término, Patricia le preguntó a don Manuel: “¿Qué le pareció a usted la audición?” Y don Manuel le respondió: “¿Audición? ¡Esto es un debut! ¡Empiezas hoy mismo en la noche!”

En ese entonces Patricia tuvo la fortuna de compartir escenario con Lucero Tena, Blanca del Rey, José Miguel, Isabel Pantoja, *La Singla*, *El Ca-*

rastaca, Los Choqueros, Porrinas de Badajoz, Félix de Ultrera y muchos otros artistas destacados de la época.

Patricia llama a su madre para darle otra noticia: esta vez sería una gira con *El Greco*. Pero presiente que las cosas no marchan bien por la casa materna y decide regresarse. Ya en México, toma la decisión de entrar a la Escuela Nacional de Música, en donde estudia con maestros reconocidos cuatro semestres de la carrera de piano. Para entonces surge una nueva oferta, esta vez para ir a Nueva Orleans. El hecho coincide con una tendinitis que la dejaría un buen tiempo sin poder tocar el piano. Así que decide marcharse, como ella menciona, a la ciudad del jazz con una férula en la mano. Pero las cosas no marcharon como ella esperaba; de hecho le fue difícil incluso que le pagaran. Esta circunstancia constituye un detonador que la lleva a tomar la decisión de regresar a España, por lo que le pide a su madre que venda todas las cosas y la alcance allá.

Una vez más Patricia enfrentaría las pe ripetencias de la vida. Sabía que encontraría nuevamente trabajo en El Corral de la Morería. Sin embargo don Manuel del Rey le comenta que las cosas habían cambiado por cuestiones políticas, ya que debido a la muerte de Franco y la falta de turismo habían tenido que cerrar sus puertas lugares como el Zambra y el Villa Rosa. Le

dice que habían surgido sindicatos y que en esos términos las empresas ya no podían continuar, porque tenían que ofrecer un pago a los artistas y no podían despedirlos así nada más.

Ésta fue una noticia muy desafortunada para ella. Por otro lado, no llevaba ropa adecuada para el frío; sin embargo algunas de sus compañeras le regalaron algunas prendas. Comenta que el lugar en donde pudo alojarse debido a los pocos recursos con los que viajó sólo le alcanzaron para la renta de un “clóset” en el que sólo había cupo para un camastro. En la precaria habitación –recuerda– había algunos clavos en las paredes para poder colgar ropa. Sus pertenencias debió acomodarlas en cajas de cartón.

Sin embargo Patricia logra encontrar trabajo en otro tablao, llamado Café de Chinitas, y más tarde en Las Cuevas de Nermesio. Rememora que “se trataba de un lugar sombrío [...] en donde había que hacer dos ‘pases’ y una ‘atracción’ por un sueldo miserable, pues los dueños decían que éste se compensaba con las fiestas”.

Y continúa: “A eso de las cuatro de la madrugada, cuando el último pase había terminado, llegaban los ‘señoritos’, gente de dinero, a escoger artistas para que les cantaran, tocaran e hicieran las palmas en exclusiva en su mesa hasta la llegada del día, y al final daban una propina a los artistas que habían llamado”.

Nuevamente, Patricia regresa a México en 1977. Se establece junto con su madre y su abuela en su antigua casa en condiciones muy precarias: tenían que dormir en una colchoneta sobre el piso. Era menester volver a empezar...

Muchos viajes más se sucedieron para que Patricia fuera a España y regresara a México. Muchos fueron los retos, las sorpresas, gratificaciones y desesperanzas que forjaron su voluntad, su disciplina y compromiso, elementos que se han traducido en un gran respeto a su trabajo y al público ante el que se presenta. En este sentido, hace la siguiente reflexión: "A mí me preocupa la gente, porque pienso que toda profesión es para dar un servicio, y el arte para mí es un servicio, es una forma de servir a la humanidad, y es la misma forma que tienes tú de servir a la humanidad, la misma que tiene Mercedes Amaya, la misma para todos: es el servicio que nosotros damos a través de nuestro trabajo artístico".

Fuentes

–Entrevista con Patricia Linares, octubre de 2009.

–Material curricular de Patricia Linares.



Sergio Corona.
Foto: cortesía de
Sergio Corona.

Sergio Corona: en la vida no hay fracasos ni sacrificios, sólo enseñanzas

Patricia Ruíz



Sergio Corona. Foto: cortesía de Sergio Corona.

Sergio Corona Ortega nació en Pachuca, Hidalgo, el 7 de octubre de 1928. Con amigos entrañables y una infancia feliz, recuerda que también vivió en Cuernavaca y Zacatecas. Su padre, Miguel Corona Ortiz, destacado hidalguense, abogado de profesión pero poeta por afición, escribía poemas y participaba en los llamados Juegos Florales. Su madre, Cristina Ortega Infante –quien aprendió de forma autodidacta la mandolina–, tenía una voz aguda pero muy afinada.

El papá de Sergio mandó construir en el patio de la casa de Cuernavaca un pequeño teatrillo al aire libre. Ahí el niño Sergio conoció lo que era tener un público cautivo. Cuarto hijo de seis hermanos, recuerda que sus padres hacían “lunadas”, las cuales consistían en montar un pequeño espectáculo para los amigos, con una marimba contratada, en donde los hijos cantaban, y las hijas bailaban *Las chiapanecas* y declamaban poemas autoría de su padre. En un cajón de madera de jabón, junto con su hermana Luz María, Sergio habilitó un teatrino, donde daban funciones con unos títeres que les regaló su papá.

Debido a que contrajo la fiebre de Malta, Sergio no concluyó la primaria hasta los catorce años. Esto ocasionó que fuera inscrito en la secundaria nocturna. De ahí que comenzara a trabajar desde los quince años. Trabajó de mozo, de alfarero, en la talabartería La Abeja y como dependiente de la zapatería El Borceguí. Fue justo ahí donde hizo contacto con los salones de baile. Para concurrir a ellos se iba de pinta, por lo que no concluyó sus estudios. Así que a los dieciséis años su padre lo envió a vivir y trabajar a Apan (Hidalgo) con sus tíos. Ahí toreó y jinetó becerros. Atendía el tinacal y cortaba cebada. Un primo y él cargaban camiones con pacas de paja y clazol. También trabajó en la ladrillera de la familia.

"Yonole tengotemorales fuerzonialcompromiso del trabajo"

En Apan, Santiago Vite, un pretendiente de su hermana Luz María originario de Molango, Hidalgo, le presentó a sus paisanos, los hermanos Silva, quienes venían de haber estado en el Original Ballet Ruso e impartían cursos en el Ballet Chapultepec. José estaba dando clases e invitó a Sergio a integrarse. Al día siguiente ya estaba ahí con su ropa de trabajo: playera, un calzón de baño y descalzo. Entre los alumnos se encontraba Antonio de la Torre, quien primero estuvo en la Escuela de Danza de la ANDA y

que, al igual que Sergio, formó parte del Ballet Chapultepec.

Su formación como bailarín incluyó clases de folclor, que se le facilitaron por su oído musical, su habilidad en los pies y el ritmo ya aprendido en sus primeros años. Bailó mucho tiempo huapangos y *La bamba* con la bailarina de español Lucha Badager, compañera también del Ballet Chapultepec.

A los tres meses de tomar clases con los hermanos Silva, le dieron su primer contrato en el Teatro Río. Tras audicionar Carlos Marín, Antonio de la Torre y él con el coreógrafo Pedro Valdés, Sergio se quedó con el trabajo. En el programa de esa temporada en el Teatro Río estaban los cómicos Pompín Iglesias padre, así como Leandro y Celia, el patíño Jorge Zita y la cantante Elsy Brizuela, e hicieron su presentación los hermanos Rigual.¹ Sergio debutó bailando danza folclórica mexicana con Cuquita Martínez.

Su segundo trabajo fue en la Carpa Libertad, donde daba clases a las bailarinas, entre ellas Margo Su. Poco después se incorporó a la

¹ Constituyeron un grupo musical formado en Guantánamo, Cuba, por Pedro (Pituko), Carlos y Mario Rigual, quienes nacieron entre 1923 y 1926 en esa ciudad del oriente cubano (Carlos falleció en 1994). En 1943 se radicaron en La Habana y trabajaron como cantantes y guitarristas, hasta que en 1947 iniciaron sus presentaciones en México, país al que –por el éxito que fueron alcanzando– decidieron adoptar como de residencia permanente en 1958, aunque con relativa frecuentes visitas a Cuba.

compañía del empresario Félix Cervantes, pero su padre le sugirió que continuara sus estudios y ya no siguió en la temporada.

Más tarde, Sergio se incorporó a la Academia de la Danza Mexicana, donde conoció a Gabriel Houbard, Ana Mérida, Rosa Reyna, Salvador Juárez, Felipe Segura, Guillermo Keys, Josefina Echánove y Raquel Gutiérrez, entre otros. Cuando Miguel Córcega y Humberto Almazán dejaron sus becas por irse al montaje de André Moreau de *Sueño de una noche de verano*,² éstas les fueron otorgadas a Carlos Marín y a él. Participaban en las óperas que incluían danzas. Ahí tuvo la oportunidad de conocer a Anna Sólóv, considerada por él la persona que revolucionó, junto a José Limón, a la danza moderna mexicana.

Para ese entonces tenía tres actividades fijas: estaba en Ballet Chapultepec, en la Academia de la Danza Mexicana y en el teatro Folies Bergere. Muchos le criticaban que practicara ballet clásico y que por las noches estuviera en un espectáculo considerado por ellos lleno de frivolidad. De ahí que el director teatral Fernando Wagner lo sacara de su clase.

Pero siguió con los hermanos Silva bailando sus coreografías en el Folies: *Rapsodia húngara núm. 5*, *La Malinche desnuda* (con vestuario

de Valdiosera, quien realizó una estilización de la ropa mexicana) y *Salón México*. La temporada duró aproximadamente diez meses, y tuvo un gran éxito de público. Incluso les aplaudían de pie. El cuerpo de baile lo conformaron, entre otros, los hermanos Silva, Evaristo Briseño, Jorge Cano y él.

En el Palacio de Bellas Artes, Jorge, Evaristo y Sergio bailaron *El lago de los cisnes*, que sobre la marcha coreografiaba José Silva: "Atraviésense corriendo como pajaritos".

Ya en el Teatro Iris, en *La Malinche desnuda* aparecía a caballo un cantante interpretando *El abandonado*. Sergio salía de borracho, y fue con este personaje con el que recibió su primera crítica positiva en un periódico de la época. Al mismo tiempo tomaba clases de danza mexicana y española.

Su primera incursión en el cine fue participando como cuerpo de baile en la película *Los tres huastecos* (1948): "Fue una pasadita. Sólo se me ve la espalda".

Tiempo después conoció al actor Luis Peón Valdés, quien lo invitó a los Estudios Tepeyac para que le hicieran una prueba en *El grito de la carne*, dirigida y actuada por Fernando Soler (1951), donde hicieron su debut Esteban Márquez (conocido ahora como Esteban Mayo), en un rol protagónico, y él, en el papel de "Julián"

2 INBA, Temporada de Teatro Universal, 1948.

(una primera parte), un joven bailarín que estudiaba arte dramático.

Siempre inquieto, lo invitan a una gira por Cuba. De camino a la isla estuvo en Mérida y montó para Estela Matute –pareja de baile de Roberto Cobo, *Calambres*– las coreografías de los bailes con los que se presentarían en la isla caribeña.

En el Teatro Plaza –cuyo dueño era el papá de *El Chino* Herrera– montó un solo de huapango.

Al poco tiempo de llegar a Cuba –donde Sergio vivió cerca de un año–, y tras haber cumplido con las presentaciones para las que habían sido contratados, Estela se regresó a México, ya que no tenían un nuevo contrato para seguir trabajando en la isla. Gracias a la amistad que había hecho en México con los bailarines de la Compañía de Alicia Alonso (Ana Saneti, Julio Uruguayo, Alberto Alonso y Henry Boyer), finalmente Sergio pudo quedarse en Cuba (Boyer lo invitó a compartir la habitación que alquilaba en una casa de huéspedes). Ahí empezó a trabajar en el Sunset con Sonia Calero bailando coreografías con música mexicana y vestido de chinaco. También bailó *La bamba* (en cuya ejecución se destacaba por hacer él solo con los pies el conocido nudo del listón).

Bailando danza española con la Compañía Cabalgata, del empresario cubano Dionisio

Cano, le avisan por carta que su padre está muy enfermo. Cuando regresa a México su papá ya había fallecido, por lo que decide quedarse en el país. Era el año de 1952.

En ese entonces, Sergio empezó a tomar sus primeras clases de tap. En México, los hermanos Norton ya bailaban este género dancístico profesionalmente. Fueron ellos quienes le recomendaron a Pepe Kennedy, quien fue su maestro y le montó los pasos de Fred Astaire.

Antes de irse a La Habana había conocido a Alfonso Arau. Al principio formaron un trío con Magdalena –hermana de Sergio–, al que llamaron Silver Foot (Pie de Plata). Cuando Sergio regresó a México, ya su hermana se había casado con Alfonso y esperaba a su primer hijo. Cuando Magdalena dejó los escenarios para ser madre, ellos formaron la pareja Corona y Arau.

Cabe mencionar aquí que Sergio tuvo una breve incursión en la danza clásica con el grupo de *madame* Dambre, y se reencontró con Gloria Mestre, su compañera del Ballet Chapultepec.

Corona y Arau debutaron como pareja en el Teatro Cervantes, y a partir de entonces trabajaron ininterrumpidamente durante siete años. Vendrían contratos de cine y cabaret, así como numerosas giras, que incluyeron a La Habana, Cuba. *Cien muchachas* (1957) es la primera película en la que Sergio y Alfonso aparecen jun-

tos. Pero mención aparte merece *Viaje a la Luna* (1958), en donde Corona coreografió un cómico *pas de trois* para *El lago de los cisnes*, con la música del *pas de quatre* de Chaikovski, correspondiente al segundo acto, el cual no tenía esta figura pero que en la película fue creada por Corona, a manera de caricatura del ballet, para lucimiento de Afonso Arau, Fanny Kauffman (*Vitola*) y él mismo.

En el teatro montó con Alfonso Arau *Del sótano al cielo* (1956) y más tarde *Manicomio privado* (1957). Desgraciadamente el público no los favoreció con su asistencia, aunque la crítica de la época los trató muy bien: “Pero la crítica no llena el teatro, y tuvimos que terminar”.

Sergio se considera afortunado por haber podido trabajar con grandes personalidades de diversos géneros. En el campo operístico trabajó, entre otros, con Leonard Warren, Mario del Mónaco, Giuseppe di Stefano, María Callas, Hugo Avendaño, Roberto Silva y Cristina Ortega. En danza, colaboró con coreógrafas como Anna Sólólov (*La madrugada del panadero*), además de bailar en *Carmen*, *El amor brujo* (donde interpretó a “Carmelo”) y *El príncipe Igor*. Trabajó al lado de Rosa Reyna, Valentina y Martha Castro, Rocío Sagaón y otras bailarinas. Otra de sus satisfacciones profesionales es haber participado, como integrante del Ballet Chapultepec, en la inaugu-

ración de la isleta del Lago de Chapultepec con *El lago de los cisnes* (1949).

En el cine, compartió créditos con Joaquín Pardavé (*El casto Susano*, 1954), Antonio Aguilar (*Cien muchachas*, 1957), Chabelo, Tin Tán y su *Carnal Marcelo* (*Viaje a la Luna*, 1958) y *Cantinflas*. Asimismo, actuó con Juan Orol y Rosa Carmina en *La diosa de Tahití* (1953). También alternó con Luis Sandrini³ en Argentina, en el marco de una gira que duró un año y que le permitió trabajar en cine, televisión y cabaret. En cuanto a la televisión, Sergio se presentó en programas como *Estudio Nescafé*, donde fungió como coreógrafo de Silvia Pinal. Con Luz María Aguilar formó una de las parejas televisivas más queridas en *Hogar, dulce hogar* (1974-1984).

Sergio ha trabajado en presentaciones personales –lo mismo en solitario que haciendo mancuerna con distintos cómicos– a lo largo de los más de sesenta años que lleva entreteniéndolo al público. En sus rutinas, mientras sus facultades corporales se lo permitieron, siempre incluyó el baile: “Dejé de bailar cuando Pelé dejó de anotar goles”.

Sergio Corona, *Coronita*, ha forjado su carrera a base de esfuerzos, como él mismo lo menciona. Se considera un actor completo; un baila-

3 En junio de 1946 hacen su presentación en México, en el Teatro Arbeu, el actor argentino Luis Sandrini y su Compañía de Teatro Cómico, con la pieza Cuando el diablo sopla...

rín pleno que incursionó en los distintos géneros dancísticos sin ningún complejo o prurito. Se define a sí mismo como *comediante*: aquel que entretiene a su público y lo hace reír con una rutina que incluye chistes, monólogos, baile y canto. Le habría gustado ser director de orquesta, pero no futbolista, ya que esa profesión –dice– lo habría obligado a retirarse joven.

Fuentes

Bibliografía

–Mestre, Gloria, *Senderos de gloria. Autobiografía*. México, Conaculta/Gobierno del Estado de Tabasco, 2006.

Hemerografía

–Luna, Marciano, *El pro y el contra en el arte. Impacto*, sección Vea y Oiga, 26 de octubre de 1960.

–Llano, Bill, “Del sótano al cielo. En el teatro de la comedia”. *Impacto*, sección Los Espectáculos, 5 de septiembre de 1956.

–Otero, Carolina, “Éxito de Sergio Corona en Argentina”. *Jueves de Excélsior*, 14 de octubre de 1968.

–“Recibe Sergio Corona emotivo homenaje por 60 años de trayectoria. En escena”. *El Porvenir*, 14 de agosto de 2007.

–Rojas, Mario, “Sergio Corona cumple 60 años de trayectoria artística”. *Esto*, sección Espectáculos, 15 de enero de 2007.

Entrevistas

–Sergio Corona. Entrevista realizada con Patricia Ruíz Rivera. México, D.F., 8 de febrero de 2010.

Páginas electrónicas

–“A mis 80 años aún tengo la fortuna de trabajar: Sergio Corona”: http://www.vanguardia.com.mx/diario/noticia/famosos/espectaculos/a_mis_80_anos_aun_tengo_la_fortuna_de_trabajar_sergio_corona_/347057

–“Los Hermanos Rigual: cuando calienta el sol”: www.juanantonioaguajardo.com

–“Sergio Corona: ‘Demostraré cuánto quiero a mi carrera’”. *Milenio* en línea: <http://impreso.milenio.com/node/8577032>

–“Sergio Corona”, portal de Los Comediantes: http://www.comediantes.net/sergio_corona.htm

Los pies de seda de Eva Beltri

Lourdes Fernández S.

Poco sabemos sobre Eva Beltri. Lo que sí sabemos de cierto son las extraordinarias cualidades que la hicieron llegar a ser primera bailarina (a pesar de que la maestra Adela Costa vaticinó a su madre, Esther Ferrer, después de seis meses en los que la niña tomó sus clases, que no tendría futuro en el ámbito del ballet).

Eva Beltri nació en 1906 y comenzó su carrera en 1920, a los catorce años de edad, siguiendo la veta artística de su padre adoptivo, Ricardo Beltri, quien era actor, director y productor de escena en el Teatro Politeama, y que en 1922 actuó en el cine con Celia Montalván y Joaquín Pardavé. Eva debutó en el Teatro Fábregas en un espectáculo de María Conesa, continuando la tradición familiar. También participó bailando en la obra de revista *A las doce y un minuto*, de María Conesa, y en el Teatro Arbeau con Adelina Vehi.

Las esporádicas pero contundentes referencias a esta bailarina escénica en los documentos hemerográficos nos indican que no sólo vivió una etapa fundamental dentro del teatro de revista mexicano actuando junto a sus más rele-



Eva Beltri. Foto: cortesía de Aurora Agüeria.

Eva Beltri. Foto: cortesía de Aurora Agüeria.



vantes protagonistas, sino que también presencié durante el desarrollo de su carrera momentos clave de la vida posrevolucionaria nacional que afectaron su vida tanto personal como artística. Sabemos que se casó por primera vez con Manuel Berzunza, alcalde meridano, quien, ante la situación política que se vivía en aquellos años, envió a Eva con su madre a la ciudad de México para salvaguardar la gestación de Manuelito, quien nació nueve días después del fusilamiento de Berzunza durante un episodio de la rebelión delahuertista en Mérida (*Revista de Revistas*, 20.11.27).¹

Eva Beltri interrumpió su carrera al casarse y la reanudó un año después en el Teatro Principal, al verse viuda por lo acontecimientos antes citados. Bailó y tomó clases en los Estados Unidos y en Europa. Sobre todo tuvo gran éxito en Madrid, al bailar diversas danzas tradicionales mexicanas en puntas para los reyes de España,

según afirmó ella misma (*Revista de Revistas*, 20.11.1927).

Se casó en tres ocasiones más, y sabemos que tuvo otro hijo, éste con el español Ramón Torralba, allá por 1926.

Regresó del Viejo Continente para continuar su carrera como tiple de primera línea en el Politeama. En 1931 participó en la obra *Los viudos alegres* “danzoneando al estilo del Salón México” (Flores, 1993: 89). En la compañía de Roberto El Panzón Soto, actuó en múltiples temporadas exitosas, como el programa titulado “Upa y apa y viva mi tierra”, presentado en febrero de 1932, trabajando casi siempre con el coreógrafo Rafael Díaz (Garrido, 1974: 52). Se despidió de dicha compañía con una feria de la danza organizada en su honor (recorte hemerográfico s/f ni otra referencia).

Figura central de variadas danzas en los espectáculos del mago Fu Man Chú –quien también fue su pareja sentimental–, realizó con él giras por Europa y Centro y Sudamérica. En una de las entrevistas con ella que aparecen en *El Universal Ilustrado* (16.4.31) declara:

Sí, yo tenía vocación para la danza, el baile clásico, el de pantomima operística, pero ya sabe usted, las exigencias de nuestro tiempo son excesivamente frívolas. Toda mi sensibilidad, mi vocación, mi temperamento

1 Si bien esta rebelión tuvo su auge en el norte del país, las consecuencias de la misma se vivieron también en otros puntos del territorio nacional. Adolfo de la Huerta había sido nombrado gobernador provisional de Sonora en 1916 por Carranza, pero se separó del cargo para unirse a la rebelión contra el gobierno federal mediante el Plan de Agua Prieta, que firmaban personalidades como Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. De la Huerta fue presidente interino de junio a noviembre de 1920 y enseguida Obregón asumió la presidencia. Al término del mandato obregonista hubo una escisión entre el candidato oficial, Plutarco Elías Calles, y los partidarios de Adolfo de la Huerta, quienes se levantaron en armas. Se cuenta que Obregón y Calles combatieron a los delahuertistas en todo el país por la vía militar, apoyados por el gobierno estadounidense con aviones y armas. (Véase Silva Herzog.)

se estrelló como una esfera de cristal al chocar con lo frívolo. Y ahora mi arte, en vez de tender al resplandor de la esfera de cristal, tiene un relampagueo de miles de cristallitos, nada más.

Desdeñaba así, como ha sido la costumbre, lo que fue su forma de vida: el teatro de revista, llamándolo “frívolo”, uno de los pocos ámbitos en los que una bailarina de ballet podía desarrollarse en aquellos años. También se quejaba de que en los espectáculos donde la magia era lo central no se reconocía el trabajo de los bailarines y otros artistas participantes, haciendo referencia clara a su participación en los espectáculos de Fu Man Chú. Veía como un fracaso el hecho de bailar en el teatro de revista. Evidentemente le habría gustado bailar el baile clásico, su vocación, en otra circunstancia. Efectivamente, salvo en las entrevistas que encontramos, en los programas y otras crónicas no se hace referencia específica o amplia de la danza, sino sólo de las estrellas del teatro o el show.

Admiraba a la Pávlova y con gran tesón se entrenaba dos horas diarias, así como antes de sus presentaciones, en las que bailaba “el baile mexicano” en puntas, utilizando lo que ella misma bautizó como “baile clásico” (*Revista de Revistas*, 20.11.1927).

Con Fu Man Chú la ubicamos bailando varios cuadros en los programas de 1936 y 1941,

en los espectáculos titulados *El ensueño de Asia y Chu-chin-chow*, esta última descrita como “súper revista de gran aparato en 25 cuadros aterradores con espíritus y fantasmas”, y donde Beltrí se convertía en la Diosa del Fuego, entre otros extravagantes personajes.

Se sabe también que participó en varias películas como actriz: *Corazones en derrota*, de José Navarro, en 1939; *El águila y el nopal*, de Miguel Contreras Torres, en 1930, y *El valor de vivir*, de Tito Davison, en 1954. Asimismo, realizó las coreografías en películas como *Rosa del Caribe*, de José Benavides hijo (1946); *Cuando escuches este vals*, de José Luis Bueno (1944), y *Yo bailé con Don Porfirio*, de Gilberto Martínez Solares (1942). (Véase García Riera.)

Se retiró temporalmente de las tablas en 1942, año en el que ya anunciaba su intención de crear una academia de danza clásica. Ya en 1943 la encontramos impartiendo clases. Se reintegró en 1947 al teatro de revista y regresó a España con un espectáculo de la cantante de boleros Toña La Negra. En enero de 1950 fundó su propia academia en un espacio a espaldas de su propia casa, en el número 156 de la calle de Tehuantepec, y en 1957 presentó con sus alumnas una función que tuvo gran aceptación y fue ampliamente promovida en la prensa (*Novedades*, 22.10.57).

Algunas de sus alumnas –según testimonio de la maestra Aurora Agüeria corroborado por la maestra Sylvia Ramírez– fueron Ana Bertha Lepe, Constanza Hool y Raymunda Arechavala. Esta última “inició sus estudios con quien ella llama ‘la diosa de la danza folklórica en puntas’, Eva Beltri” (Segura, 1993:15).

No le halagaba su trabajo como tiple, aun teniendo memorables recuerdos en ese campo. Tampoco parecían gustarle la danza que se montaba en los espectáculos de la década de los cincuenta del siglo pasado ni sus ejecutantes. Sólo alababa las coreografías hechas por Consuelo (Chelo) La Rue, quien montaba cuadros en diversos espectáculos y para personalidades de la farándula como Ana Bertha Lepe, entre otras. La maestra Beltri le solicitó en una ocasión a la bailarina Aurora Agüeria, esposa de su hijo Ramón Torralba, el montaje de una coreografía para las alumnas de su academia. De familia artística, Eva entendía bien las necesidades de Agüeria, quien la describe en entrevista como “siempre jovial y comprensiva”.²

También fue su alumna la bailarina Leticia Risser, quien bailó en su escuela y montó coreografías a sus alumnas para la función del 20 de octubre de 1957 en el Teatro de los Insurgentes. (Novedades, 22.10.57).

2 Entrevista con la bailarina Aurora Agüeria, 1o. de diciembre de 2009.

Para 1962, vemos a Eva como encargada de vestuario del Ballet de Bellas Artes. Su madre se dedicaba a dicha actividad, y Eva declaró en alguna entrevista que “si no hubiera sido danzarina, sería modista” (*Revista de Revistas*, 29.1.28).

Sabemos que Eva Beltri, “la bailarina de los pies de seda” según la prosa periodística (*Hoy*, 29.8.42), y que supo conjuntar el baile clásico con el baile mexicano, falleció en septiembre de 1985, dejando una estela de brillantez en la danza dentro del teatro de revista mexicano. Respetuosa de su propio ímpetu y vocación, dedicó su vida a la danza.

Bibliografía

–Alonso, Enrique, *Conocencias*. México, Escenología, 1998, 862 págs., pág. 556.

–Dueñas, Pablo, *Las divas en el teatro de revista mexicano*. México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 224 págs., pág. 194.

–Flores y Escalante, Jesús, *Salón México*, 1993.

–García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano*. México, Conaculta/Imcine, 1998, 446 págs., págs. 44-47, 78 y 108.

–Garrido, José, *Historia de la música popular en México (1895-1973)*. México, Extemporáneos 1974, 190 págs., pág. 52.

–Morales, Miguel Ángel, *Cómicos de México*. México, Panorama Editorial, 1997, 166 págs., pág. 61.

–Muñoz Castillo, Fernando, *El teatro regional de Yucatán*. México, Grupo Editorial Gaceta, 1987, 229 págs., pág. 91.

———, *Las reinas del trópico*. México, Grupo Azabache, 1993, 263 págs., pág. 65.

–Novo, Salvador, *Nueva grandeza mexicana*. Texas, Universidad de Texas, 2008, 162 págs., pág. 31.

–Prida Santacilia, Pablo, *Y se levanta el telón: mi vida dentro del teatro*. México, Ediciones Botas, 1960, 346 págs., pág. 184.

–Segura, Felipe, “Raymunda Arechavala”. En *Una vida en la danza*. Cuaderno núm. 25. México, Cenidi-Danza José Limón.

–Silva Herzog, Jesús, *Breve historia de la Revolución Mexicana*. México, FCE.

Hemerografía

Diarios y revistas

–CROM [revista], 1o. de mayo y 1o. de junio de 1928. Sección “Teatros”, págs. 126, y 42-43 respectivamente.

–Hoy [revista], núm. 10, 1o. de mayo de 1937, pág. 61; núm. 14, 29 de mayo de 1937, págs. 27 y 30; núm. 24, 7 de agosto de 1937, págs. 22-23, y núm. 288, 29 de agosto de 1942, pág. 79.

–*Jueves de Excelsior*, núm. 568, 11 de mayo de 1933, y núm. 574, 22 de junio de 1933, pág. 14.

–*Novedades*, 28 de mayo de 1950 (Carlos Vázquez Herrerías, “Eva Beltri, la excelente danzarina, ahora maestra”) y 22 de octubre de 1957.

–*Revista de Revistas*, año XVII, núm. 915, 20 de noviembre de 1927, pág. 28, y año XVIII, núm. 926, 29 de enero de 1928, pág. 23.

–*Todo*, núm. 15, 12 de diciembre de 1933, pág. 39; 7 de noviembre de 1933, pág. 2, y núm. 31, 3 de abril de 1933, pág. 9.

–*El Universal Ilustrado* [revista], año XIV, núm. 727, 16 de abril de 1931, págs. 13 y 38.

Programas de mano

–Fu Man Chú presenta “La fantasía más grandiosa que haya creado la mente humana. El ensueño de Asia”. Teatro Arbeu, 13 de junio de 1936.

–Fu Man Chú reestrena “Chu-chin-chow”. Teatro Arbeu, 19 de enero de 1941.

–Ballet de Bellas Artes. Primer Festival de Danza Mexicana. Teatro del Bosque, primera semana, del miércoles 9 al domingo 13 de mayo de 1962.

Nota: Agradezco profundamente a la maestra Sylvia Ramírez, investigadora del Cenidi-Danza, su ayuda en el rastreo y préstamo de copias de materiales hemerográficos.

Amelia, Adela y Linda Costa: reconocimiento

Sylvia Ramírez Domínguez

En estas breves líneas quiero dar testimonio de la importante presencia de Amelia, Adela y Linda Costa en la danza escénica mexicana. Testimonio que será sucinto en virtud de las escasas huellas documentales de su tan rica y productiva vida.

Las hermanas Costa, representantes de la escuela italiana de ballet, llegaron a México con la Gran Compañía de Baile y Pantomima, dirigida por Aldo Barilli. Esta compañía realizó su primera presentación pública en México en el Teatro Arbeau el 3 de agosto de 1904. Sus primeras funciones impactaron a la prensa y al público mexicano, que las consideraron representaciones escénicas sin precedente. Probablemente las generaciones del inicio del siglo XX desconocían o habían olvidado la existencia del ballet romántico en nuestro país, cuya etapa de mayor esplendor abarcó de 1840 a 1860. Ya nadie recordaba a Andrés Pautret, a María Rubio y su labor docente, de cuyas enseñanzas surgieron, entre otros, la primera bailarina María de Jesús Moctezuma y Antonio Castañeda, quienes alternaron digna-



Amelia Costa. Foto tomada del libro de Maya Ramos Smith Teatro musical y danza en el México de la belle époque (1867-1910). México, UAM/ Gpo. Editorial Gaceta, 1995.

mente con bailarines reconocidos en el ámbito internacional como Hippolyte y Adèle Monplaisir. Quizás olvidaron las puestas en escena de ballets completos presentados por primera vez en México como *La sifide*, de Filippo Taglioni; *La esmeralda*, de Jules Perrot; *Giselle* o *Las Willis*, de Jean Coralli, y muchos ballets más.

Antes de la llegada de Barilli, en 1904, lo más cercano al concepto “ballet” eran las llamadas “comedias de magia” o *féeries*, que en México alcanzaron su apogeo a partir de 1880 con el “maestro de maestros” Giovanni Lepri y su hija Amalia, primera bailarina absoluta del género francés. Las comedias de magia eran espectáculos montados fastuosamente que utilizaban los avances de la tecnología de la época, e intercaban canciones y ballets en los que el argumento era lo de menos. La temática original procedía de las leyendas y los cuentos de hadas. De carácter estrictamente comercial, atraían a multitudes acostumbradas a las frivolidades de las “tandas”.¹ A fines del siglo XIX habían perdido popularidad y se las consideraba pasadas de moda.

Debido al olvido y al tiempo transcurrido, se entiende por qué los comentarios de la prensa acerca de las presentaciones iniciales de la

Gran Compañía de Baile y Pantomima expresaban admiración y deslumbramiento. La presentación, por primera vez, de ballets desconocidos en México, aunada con la impecable puesta en escena, el vestuario, la escenografía y la indiscutible calidad de bailarines y mimos, contribuyó al éxito –si no económico sí artístico– de la compañía.

Después de estas breves consideraciones generales acerca de la situación del ballet en nuestro país antes de la llegada de la Gran Compañía de Baile y Pantomima, paso ahora a comentar sobre cada una de las hermanas Costa, con el afán de difundir su trayectoria artística y la labor pedagógica que desarrollaron en favor de la danza clásica de México.

Amelia Costa

Los datos de la trayectoria artística de las hermanas Costa en Europa son muy escuetos en nuestro país. Únicamente existe una referencia en el libro de Maya Ramos *Teatro musical y danza en el México de la belle époque (1867-1910)* que dice: “Sobre las hermanas Amelia, Adèle y Linda Costa [...] sólo se sabe que las dos primeras participaron como solistas en La Fenice de Venecia bajo el coreógrafo Felice Benincasa durante la temporada 1897-98”. (Pág. 426.)

Afortunadamente, el éxito obtenido durante la temporada de 1904 provocó un alud de reseñas

¹ Para una información completa sobre el desarrollo histórico de la danza y el teatro en México en el siglo XIX, consultar Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza en el México de la belle époque (1867-1910)*. México, Escenología/Universidad Autónoma Metropolitana, 1995. (Colección Danza.)

elogiosas por parte de la prensa mexicana hacia la compañía. Señalo algunas relativas a Amelia: "En cuanto a los artistas, descuellan, en primer término, las bailarinas Sritas. Staccione y Costa, a quienes les vimos prodigios de agilidad, y la primera de ellas se reveló una gran *mimo* acompañando al aventurero Brahma en sus excursiones". (*Diario del Hogar*, 19 de agosto de 1904.)

"Por mí, sé decir que tanto el cuerpo de filarmónicos con su admirable ejecución orquestal, como las sílfides vaporosas y aéreas Staccione, Costa y demás ninfas, siguiendo con sus patitas las inflexiones de la música haciendo una mueca de alegría por más que les produzca dolor la rigidez sobre las uñas del dedo mayor pedestre, me fascinan, me hacen perder la gravedad y me obligan al aplauso. Además, el baile de Brahma está montado con tal lujo de detalles y con tan numeroso personal que no hallo a quién atender, si a admirar la belleza plástica de la ninfa Invernizzio, la destreza y agilidad de la señorita Costa, la admirable disciplina de los muchos comparsas que concurren a las fiestas del dragón sagrado, o la profusión de luces y bello decorado. (*Diario del Hogar*, 13 de septiembre de 1904.)

"En el Japón, otro éxito.- Antes de terminar esta nota, hay que hacer verdadero elogio de la Srta. Staccione, que además de una excelente bailarina se revela artística mima que hace com-

prender al público los hermosos detalles de la obra. La Fabris, la Costa y el maestro Dominicci [el director de orquesta] contribuyeron notablemente al éxito." (*El Imparcial*, 14 de septiembre de 1904.)

La fiesta de los italianos.- Para conmemorar el 34°. Aniversario de la toma de la ciudad de Roma, con lo que acabó el poder temporal del papado, los italianos residentes en esta capital organizaron un programa seductor de fiesta artística, que resultó hermosísima [...] las toilettes casi paradisiacas del cuerpo de baile, no menos que por la asombrosa agilidad de la sílfide Srita. Costa, la que al *evolucionar*, decían, en saltos hacia el cielo, divisaba pequeñitos a los espectadores. (*Diario del Hogar*, 22 de septiembre de 1904.)

La compañía terminó su temporada en el Teatro Arbeau, y a pesar del éxito artístico la situación económica dejó mucho que desear. Para aminorar el déficit y cubrir los sueldos, se trasladaron al Teatro Circo Orrín, en el que la última semana de septiembre ofrecieron funciones a precios populares. El público abarrotó el local y mostró su entusiasmo ovacionando a los artistas. Al término de su compromiso, el grupo viajó a Puebla, regresó una vez más al Orrín, ofreció algunas representaciones en Guadalajara y después se preparó para presentarse en La Habana, Cuba, con sólo las estrellas del grupo. Como el viaje se aplazó hasta noviembre, los directores

consiguieron trabajo dividiendo el elenco. Una parte se quedó en el Teatro Renacimiento presentando actos y fragmentos de ballet al final de las tandas y la otra se integró a la Compañía Dramática Haro, que estrenó el 2 de noviembre *Don Juan Tenorio*. El grupo se reintegró con treinta y cinco miembros que se dirigieron a La Habana, donde presentaron *Coppèlia* el 23 de noviembre en el Teatro Albusu, cosechando nuevos éxitos una vez más.² Amelia Costa fue una de las integrantes del grupo que viajaron a Cuba; no así sus hermanas. Al regresar de su viaje a La Habana, Amelia, Adela y Linda tomaron la decisión de quedarse a residir en México, donde se integraron al ambiente teatral capitalino.

Entre el 21 de enero y el 9 de abril de 1905, la compañía de opereta Sconamiglio realizó una temporada en el Teatro Arbeu. En los programas aparece Linda Costa como primera bailarina. El 28 de enero se anunció el estreno de la opereta *Los saltimbanquis*, de Louis Ganne. La prensa comentó: "Hay que decir de Post Scriptum que otro de los atractivos de *Los saltimbanquis* son los bailes de las Srtas. Costa, recuerdo que nos ha quedado en esta ciudad de la famosa compañía de ballet del maestro Barilli que tan grata impresión causó hace tres meses en México". (*Diario del Hogar*, 31 de enero de 1905.)³

Las siguientes noticias sobre la trayectoria de Amelia como bailarina se encuentran en 1905. La Compañía de Ballets de Augusto Francioli debutó el 19 de agosto de 1905 en el Teatro Arbeu. Esta compañía contaba entre su elenco con un primer bailarín, Paolo Longhi, y un cuerpo de baile integrado por mujeres y hombres, a diferencia de la de Barilli del año anterior, en la que los papeles masculinos principales estaban a cargo de la bailarina "en travesti" Carlotta Cerri.

Amelia Costa no pertenecía al grupo y no aparece en las primeras presentaciones. En cambio, en el estreno de *El hada de las muñecas*, el 26 de agosto, se comenta que Linda Costa hizo "una linda bebé de rosa y azúcar".⁴

Aún frescas en la memoria de los capitalinos las exitosas presentaciones de la Compañía de Barilli, el anuncio de los Ballets de Augusto Francioli causó expectación. Las estrellas de los Ballets de Francioli eran elementos de gran talento, aunque muy jóvenes. Paolo Longhi consiguió romper los prejuicios que existían en México contra los bailarines y conquistó al público. Entre los méritos de esta compañía se encuentra el estreno del ballet *Pietro Micca* y, sobre todo, el de *Excelsior*, de Luigi Manzotti, el coreógrafo más famoso de su tiempo. Autor de los ballets grandiosos de finales del siglo XIX, Manzotti hacía gala y abuso de elementos escénicos especta-

2 *Ibid.*, pág. 446.

3 *Ibid.*, pág. 447.

4 *Ibid.*, pág. 461.

culares. Manejaba enormes masas de bailarines, con los que destacaba las partes pantomímicas en detrimento de la danza, utilizando temas demasiado ambiciosos y pretenciosos. Sus ballets alcanzaron tal éxito de taquilla que fueron vistos en casi todo el mundo. El otro estreno de la temporada fue *El hada de las muñecas*, de Josef Hassreiter, que cautivó al público por su tema sencillo y la brillantez en la ejecución de los intérpretes. A pesar del éxito obtenido con este ballet y el apoyo de la prensa, la concurrencia no compensó las pérdidas y la compañía se encaminó inexorablemente hacia la quiebra.

El éxito más grande de la temporada tuvo lugar con el estreno de *Excelsior*, considerado la obra maestra de Luigi Manzotti. En una serie de episodios sin secuencia, el tema muestra la lucha entre las tinieblas del oscurantismo y la luz de la civilización. Para su presentación en México se utilizaron un total de doscientos cincuenta participantes. Y se debe recordar que esto ocurrió en 1904 en un teatro que de ninguna manera poseía las dimensiones y los recursos del futuro Palacio de Bellas Artes (que recién iniciaba su construcción, concluida en 1934). El éxito de *Excelsior* fue inmediato. Durante varios días la prensa no escatimó los elogios para el ballet, los bailarines, Manzotti, Francioli, la música de Marengo, la profusión de luz y colores... Sin embargo, el triunfo de *Excelsior* en sus múltiples presentacio-

nes no alcanzó a solucionar el problema financiero de la compañía.

El 26 de septiembre, en la función a beneficio de Augusto Francioli, se dan a conocer noticias de la integración a la compañía de "la primera bailarina Amelia Costa, tan aplaudida en la anterior temporada".⁵

Con escasa concurrencia, después de la presentación de *Excelsior* el cronista señala: "En esta función se estrenó *La sevillana*, baile compuesto por Romeo Francioli, hijo del excelente director. Su éxito fue ruidoso. Comienza con bailes españoles y acaba con una danza original, en que se lució arrancando nutridos aplausos la Sra. Amelia Costa". (*Diario del Hogar*, 1o. de octubre de 1905.)

El 3 de octubre la compañía estrenó *La fille mal gardée*. Desde 1825, Andrés Pautret había montado en el Teatro Provisional de México el ballet más antiguo sobreviviente del ballet tradicional. (Creado por Jean Dauberval en Bordeaux en 1789, aún se presenta en el repertorio de toda compañía de ballet que se respete.) El ballet fue muy bien recibido, y a partir del 14 de octubre la compañía inició una serie de funciones que terminarían con su despedida definitiva.

El 8 de noviembre tuvo lugar la última función con los ballets *Iride* y *Napoli* y el estreno de

5 *Ibid.*, pág. 470.

Le modèle rêvé, con coreografía de Romeo Francioli y música de Achille Corrado. El *pas de deux* del segundo acto fue bailado por Amelia Costa y Paolo Longhi, quienes recibieron una entusiasta ovación. “El bailarín Longhi obtuvo un triunfo y con Amelia Costa fue felicitado por su destreza y habilidad”.⁶

La compañía no se salvó de la quiebra y se vio en la necesidad de dar algunas funciones “con intermedios de cinematógrafo” en el Teatro Circo Orrín. En el Arbeu, el 30 de enero de 1906, se presentó *Coppélia*, con Amelia Costa en el papel de Swanilda, como parte de una función “a beneficio de varios artistas de la Compañía de Ballets de Augusto Francioli para recaudar fondos para sus pasajes de regreso”.⁷

A partir de enero de 1906, las menciones en la prensa acerca de Amelia Costa como bailarina se interrumpen, y sólo vuelvo a encontrar su nombre al lado del de “Lina” [Linda] Costa en el libro titulado *Esperanza Iris, la tiple de hierro*.⁸

Un vals sin fin por el planeta.

Figure 1: La situación política de México empeoraba con el gobierno de Victoriano Huerta. [...] Para Iris las cosas tampoco marchaban bien, [...] así como lo mal que

andaban los negocios teatrales. [...] Lo mejor era poner tierra de por medio y marcharse a una gira por Sudamérica. [...] El martes 16 de diciembre [de 1913] a las dos de la tarde el Ferrocarril Interocéánico salió de la Ciudad de México rumbo a Veracruz con todos los integrantes de la Compañía de Operetas Vienesas.

En estos días, la Compañía de Esperanza Iris se componía de por lo menos 66 integrantes. La nómina de la que se tiene registro es la siguiente: primeras tiples y figuras principales, Esperanza Iris y Josefina Peral; primer tenor, Juan Palmer; maestro director y concertador, Mario Sánchez; primera bailarina, Amalia [sic] Costa; segunda bailarina, Lina [sic] Costa.

La gira de la Iris duró cuatro años. Ignoro si Amelia Costa permaneció con ella durante todo el tiempo. No he encontrado programas de mano u otra información que lo confirmen. Y ésta es la última referencia de Amelia sobre su trayectoria como bailarina.

Mas su vida continuó dentro del ámbito de la danza. Contrajo matrimonio con Alfredo García Segarra, padre de su hija Lucía, quien nació en 1918. En entrevista con ella⁹ comentó:

...para Esperanza Iris su mamá Amelia siempre sería la primerísima bailarina. En

6 *Ibid.*, pág. 475.

7 *Loc. cit.*

8 *Esperanza Iris, la tiple de hierro*. Edición, estudio introductorio, notas e índices de Sergio López Sánchez y Julieta Rivas Guerrero. México, herederos de Esperanza Iris, 2002.

9 Lucía Segarra, “Charla de danza”. México, D.F., Cenidi-Danza, 5 de junio de 1989. Entrevistador: Felipe Segura.

el Teatro Arbeu, bailando La Noche de La Danza de las Horas [de la ópera *La Gioconda*], hizo como tres vueltas de chainnés [giros continuos] por todo el escenario sin ver, sin titubear, y entonces se paró y se quedó allí como si hubiera sido una estatua. El público se paró de sus asientos para aplaudirla. Fueron una cantidad de aplausos.

En un texto de 1918, transcrito a máquina y que se encuentra en el archivo del Cenidi-Danza, se lee lo siguiente:

Ayer tuvimos oportunidad de presentar el ensayo del gran vals de El caballo de ébano en su primer acto, que se titula La fiesta de la primavera.

Las bailarinas italianas que dirigen estos bailables quedaron encantadas de la habilidad e inteligencia del cuerpo de bailarinas del Teatro Fábregas. Nada tienen que envidiar a otras que hemos visto en México: habilidad, gracia, excelente movimiento de brazos, todo lo tienen, y por esto se han hecho acreedoras al aplauso. (*Excelsior*, 1916.)

El artículo no menciona los nombres, mas en ese momento las bailarinas italianas que residían en México plenamente dedicadas a la enseñanza del ballet eran Amalia Lepri de Calvo, Amelia Costa de Segarra, Adela Costa de Andrade y Linda Costa. (¿Habrán entablado relaciones las Costa con Amalia Lepri? Aún no lo puedo confirmar, pero lo más probable es que así haya sido.)

En 1922, tengo la prueba de que Amelia Costa se encontraba dedicada a la enseñanza y su posición era muy respetada:

Los alumnos de la Escuela Corregidora de Querétaro organizaron un alegre festival en honor de la Directora. [...] De los otros [números del festival], tenemos que hacer especial mención de La Danza de las Horas, por un grupo de alumnas de la clase de la señora Amelia Costa de Segarra, en donde el público recibió una verdadera sorpresa, aun cuando ya la ha tenido en otras ocasiones, con la niña Hermelinda Andrade, que apenas cuenta con diez años de edad y que promete mucho para el futuro, ya que sus aptitudes coreográficas son admirables. (*El Demócrata*, 5 de junio de 1922.)

(¿Hermelinda Andrade sería la hija de su hermana Adela? Es probable, ya que ésta contrajo matrimonio con Rafael Andrade, profesor de educación física.)

Finalmente, en entrevista con Felipe Segura, el maestro Enrique Velezzi¹⁰ dijo: "...estudió danza, música, declamación y actuación en el Conservatorio Nacional de Música. La clase de danza la daba la bailarina Amelia Costa de 1921 a 1923".

10 Enrique Vela Quintero (*Velezzi*), Victoria Ellis (*Vicky*) y Rebeca Viamonte (*Yol Itzma*). "Charla de danza" (primera entrevista colectiva dentro de la serie). México, D.F., Cenidi-Danza, 23 de octubre de 1984.

Éstas son las últimas referencias con respecto a Amelia Costa, primera bailarina y maestra. El 26 de junio de 1929, Amelia Costa de Segarra falleció a los cuarenta y nueve años de edad. Su hija Lucía contaba con solamente once años. Su madre no tuvo la oportunidad de verla crecer y madurar como bailarina y maestra.

En el acta de defunción de Amelia consta lo siguiente:

...En la Ciudad de México, a las 10 horas del día 16 de Junio de 1929, mil novecientos veintinueve, ante mí, José Macías Serrano, Juez 8°. Octavo del Registro Civil, compareció el señor Francisco Dorantes, de México, soltero, de 33 años, empleado, vive en la Avenida Hidalgo número 5 cinco y presentó un certificado que se archiva en las anotaciones de Ley, suscrito por el médico Pedro Acuña, en que consta: que hoy a las tres horas en la casa número 83 de la calle de Chiapas falleció de endocarditis aguda la señora AMELIA COSTA SEGARRA, de Turín, Italia, de 49 cuarenta y nueve años, casada con el señor Alfredo Segarra. El compareciente declaró que la finada era hija de los finados señores Miguel Costa y María Travesa. Se dio boleta para 4°. cuarta clase del Panteón de Dolores, lote italiano.

Me quedan varias interrogantes: los apellidos de los testigos del acta no guardan relación familiar con los de las hermanas Costa, aun

cuando fueran los de casadas. Quien presenta el certificado médico y notifica el fallecimiento tampoco se relaciona. Por ello me pregunto: ¿Amelia habrá muerto sola sin estar presente ninguno de sus familiares más queridos? Si así fuera, qué triste final de una persona poseedora de una prestigiosa carrera dedicada a la difusión y enseñanza de la danza clásica. Ojalá esto quede en simples suposiciones mías.

Adela Costa

De los documentos existentes en mi poder se desprende que la relevancia de Adela Costa reside en su labor pedagógica y coreográfica. Se sabe con certeza que fue bailarina y participó con Amelia en la mayoría de las presentaciones de las compañías de Barilli y Francioli. Pero es lógico que su nombre no destaque en las crónicas de la prensa de la época, ya que la categoría de Adela en las compañías mencionadas era la de segunda bailarina. Aun cuando interpretara partes de solista su participación sería dentro del grupo, y los periodistas sólo elogiaban la actuación de los bailarines principales. Es por ello que sólo existen reseñas de su hermana Amelia, quien tenía el rango de primera bailarina. En el texto anterior sobre Amelia ya mencioné que el nombre de Adela aparece como bailarina solista en el teatro La Fenice de Venecia durante la temporada de 1897-1898.



Adela Costa. Foto tomada del libro de Rubén M. Campos *El folklore musical de las ciudades. México, INBA/Cenidim, 1995.*

Resulta curioso que, a pesar de no aparecer su nombre en los programas de manera prominente, existe una foto de ella (que obra en mi poder) en la que se muestra como una fina bailarina, bien proporcionada, con bella línea de piernas y pies y una posición correcta en el uso de las zapatillas de punta.

Finalizadas las temporadas de 1904 y 1905, que relatan concienzudamente el éxito artístico de los dos conjuntos de ballet antes mencionados, hasta 1919 no pude ubicar programas de mano en los que Adela Costa aparezca como maestra de baile. Lo más probable es que el silencio de esos años se deba a que contrajo matrimonio con Rafael Andrade, como dije antes maestro de educación física y padre de sus hijos. Desconozco cuántos hijos procrearon; sólo sé con seguridad que uno de ellos fue Rafael Andrade Costa, de quien hablaré más adelante. Probablemente –como señalé más arriba– la niña Herlinda Andrade, mencionada anteriormente como discípula destacada de Amelia Costa, también era hija de Adela y Rafael.

El 19 de abril de 1919 se inauguró la primera función de abono de la Gran Compañía de Ópera Italiana, bajo la dirección artística del maestro Giorgio Polacco, en el Gran Teatro Esperanza Iris. El programa de mano anuncia la presentación de *Aída*. Dentro del reparto, en la línea final dice: “Maestra de baile: Adela Costa”, y algunos

renglones más arriba: "Gran cuerpo de baile. Primera Bailarina Absoluta: Vlasta Maslowa".

A lo largo de toda la temporada el nombre de Adela Costa aparece bajo el título de maestra de baile, tanto en las presentaciones de la compañía en el Teatro Iris como en las de la Plaza El Toreo. Participa en *Aída* (16 de abril), *Carmen* (20 de abril, Plaza El Toreo), *Lucia di Lamermoor* (24 de abril), *Sansone e Dalila* (5 de mayo, Fiesta Nacional efectuada en la Plaza El Toreo), Gran Matinée Popular de Ópera (al aire libre), *Sansone e Dalila* (26 de abril) y *Los hugonotes* (3 de junio).

(Vlasta Maslowa bailó únicamente en las funciones de *Aída* y *Sansón y Dalila*. Se dice que Maslowa, quien apareció en la plurireseñada temporada de Anna Pávlova de 1919, también bajo el título de primera bailarina absoluta, se quedó en México como maestra de ballet. Aún no he encontrado un documento que lo compruebe).

Carmen Galé, quien probablemente fue alumna de Adela, aparece como bailarina de medio carácter en la ópera *Carmen*, y en *Sansón y Dalila* como bailarina de medio carácter, travesti, al lado de María Traversa. (Este último nombre aún está pendiente de investigarse.)

El cronista teatral Roberto Núñez y Domínguez, conocido con el pseudónimo de *Roberto el Diablo*, en su libro *Descorriendo el telón. Cuarenta*

años de teatro en México, escribe en la pág. 148, refiriéndose al año de 1920:

...Por ello, ahora que esa noble tarea de regeneración teatral ha culminado al implantarse los martes "vermut", no puedo por menos que rendir un franco elogio a sus organizadores, ya que dichas funciones, a base de competencia de variedades, constituyen una halagadora y positiva novedad para los habituales concurrentes del "Lírico". Réstame sólo felicitar al Cuadro Juvenil de Ballet, presentado por la distinguida profesora coreográfica Adela Acosta [sic], más que por el éxito alcanzado en su debut por el bello esfuerzo estético que su organización significa.

En 1923, en el programa de mano del Teatro Esperanza Iris de la Compañía de Ópera Rusa Empresa Silingardi-Del Rivero, no aparece Adela como maestra de baile, sino el anuncio de su academia particular, que dice así:

BAILES CLÁSICOS

ACADEMIA

De la Profesora

ADELA COSTA

Emilio Dondé 8 A.

Teléfono Ericsson

47-22

También en 1923, un documento del archivo del Cenidi-Danza registra, el miércoles 4 de julio:

“Velada Literario-Musical organizada por la Sociedad Impulsora de Espectáculos Nacionales”. En el Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, un programa con el Cuarteto Clásico Nacional, piano y a la “niña Hermelinda Andrade, discípula de Adela Costa”, interpretando *La muerte del cisne*, de Camille Saint-Saëns; *Las tres de la mañana*, con música de J. Robledo, y *La tehuana*, con música de G. Bilbao. Las tres danzas, con coreografía de Adela Costa.

Hacia 1926 ya existe constancia de que Adela fue maestra de algunas de las tiples mexicanas más famosas de la época. Entre ellas se encuentran Yol Itzma; las hermanas Celia, Alicia y Eva Pérez Caro; Issa y Tessie Marcué, y Eva Beltri. Como alumnas suyas aparecen también Nellie y Gloria Campobello.

Antes de terminar de escribir sobre el trabajo de Adela Costa como profesora de danza, no puedo dejar de reseñar un artículo publicado en *Revista de Revistas* el 11 de abril de 1926 con la firma de Arturo Rigel y que considero el máximo tributo a su labor pedagógica. Rigel es uno de los pocos cronistas –sino es que el único– que comprenden la formación de un bailarín con la base de la técnica de ballet. Formula en su texto una pequeña reflexión sobre lo que supone convertirse en un auténtico intérprete. El artículo se titula “Issa Marcué y el baile clásico”. En él puede leerse:

...Issa Marcué es la bailarina esclava.

Esclava de sus estudios, de su vocación, ha consagrado a la danza toda su voluntad, todo su tiempo, torturándose en los ejercicios de los pasos y los movimientos, hasta lograr la flexibilidad dócil de los músculos de los brazos y de las piernas. [...]

Ella, como todas nuestras bailarinas, es discípula de Adela Costa, la maestra de la danza entre nosotros, quien ha formado una generación de artistas. Adela le ha infundido todos los conocimientos que posee, poniéndola en aptitud de dar una impresión propia de arte de crear.

...El calvario de los danzantes es largo, difícil. Tienen que dominar toda la serie de pasos, elementos constitutivos que integran el repertorio de la danza clásica: las actitudes, los arabescos, los stac, los pal vouré, los asambles, los glisados, los portamentos, los rondesands, los desplantes, las puntadas, los contratiempos, los cambiamientos, los zizón, los pegados, los entrecciati y los encadenamientos.

La gracia personal de Issa Marcué es mérito de relieve en estas evocaciones en el marco de la música, del color y del movimiento, y la simpatía de la danzarina conquista en los públicos igualmente que su arte. Porque no se requiere nada más la técnica de la danza, el dominio completo de los pasos, de los ademanes, sino es preciso

entregar en cada evolución, en cada giro, en todos los movimientos de un bailable, la propia comprensión del motivo, la interpretación personal para llegar al Arte.

En 1931 aparece la última referencia al desempeño académico de Adela en una cartelera en la que se anuncia su participación como maestra de baile en el ballet *Quetzalcóatl*, de Rubén M. Campos y el maestro Flachebba.

Desde luego, éste no fue el gran final de la dinastía Costa. En 1941, a través de la Secretaría de Gobernación, la Comisión Organizadora del Segundo Congreso Interamericano de Turismo presentó el ballet *El mensajero del sol*, teatro de masas del profesor Efrén Orozco. La obra se escenificó el 21 de septiembre de 1941 en el Estadio Nacional. En el programa de mano correspondiente quedan registrados, en el rubro de dirección coreográfica, los nombres de Linda Costa y Rafael Andrade, junto a los de los profesores Luis Felipe Obregón, Amado Castillo López, Emma Duarte y María Luisa García. En 1956, en el Auditorio Nacional, se hizo la reposición de *El mensajero del sol*. En esta ocasión Rafael Andrade Costa tiene a su cargo la dirección de escena. Indiscutiblemente, se trata de uno de los hijos de Adela Costa que continuaban con la tradición artística familiar.

Las últimas noticias que tengo sobre Adela se asientan en una copia de su pasaporte –resguar-

dada en el Archivo General de la Nación–, documento expedido el 26 de abril de 1930 y en el que declara ser originaria de Turín, Italia; viuda, profesora de baile, y tener cincuenta años de edad.

Desconozco si Adela permaneció en México hasta el fin de sus días o si partió hacia otras tierras.

Linda Costa

Linda fue la menor de las hermanas Costa y fue también la que permaneció más años en México, ya que cuando llegó a nuestro país –como puede observarse en una fotografía de ella en tutú romántico– se la ve todavía como una niña que inicia su etapa de adolescente.

Como bailarina la encontramos casi siempre al lado de una de sus hermanas, quienes seguramente la tenían bajo su cuidado por encargo de sus padres, quienes se habían quedado en las lejanas tierras de Turín.

Participó, como sus hermanas, en las temporadas de danza de 1904 y 1905 con la categoría de segunda bailarina. Sorprende leer su nombre en las reseñas periodísticas más veces que el de su hermana mayor, Adela. Seguramente llamaba la atención a causa de su notable juventud. Con la compañía de Augusto Francioli interpretó a “un lindo bebé” en el ballet *El hada de las muñecas*.



Linda Costa. Foto tomada del libro de Maya Ramos *Teatro musical y danza en el México de la belle époque* (1867-1910). México, UAM/ Gpo. Editorial Gaceta, 1995.

En párrafos anteriores mencioné que entre enero y abril de 1905 la Compañía de Operetas Sconamiglio la registra como primera bailarina. Esto pudo haber ocurrido mientras su hermana Amelia se encontraba de gira en La Habana. A su regreso, probablemente se percató de que la hermanita ya podía hacerle la competencia. Tal vez la cobijó bajo su ala protectora, pues en 1913 las encontramos viajando juntas hacia Sudamérica con la Compañía de Esperanza Iris.

En 1918, Linda obtiene un nombramiento de ayudante para bailes clásicos en la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral. Una vez rendida solemne protesta de aceptación del cargo, el 18 de marzo del mismo año, el 10. de abril aparece otro documento en el que se ordena “rectificar” el nombramiento, en el que se deberá cargar el sueldo a la “partida número...”, en lugar de a cargo de la “partida correspondiente” que mencionaba el documento anterior. El mismo 10. de abril, el entonces presidente Venustiano Carranza ratifica el nombramiento. Pero después de un sinfín de documentos que van y vienen, el 26 de abril el pagador envía una nota pidiendo que el sueldo de Linda comience a correr a partir de esa fecha. Sin embargo el asunto no terminó ahí. En otro documento –por supuesto producto de la burocracia– se comunica que “Por acuerdo del C. Presidente de la República y en vista de las difíciles condiciones en que se encuentra el Era-

rio Nacional, declárese insubsistente, a partir del 1o. de junio próximo, el nombramiento expedido en favor de la señorita Linda Costa como ayudante...". Vienen más documentos. El 11 de junio de 1918 se cierra el asunto y Linda se queda sin nombramiento y sin sueldo.

Relato el calvario que sufrió Linda para demostrar la falta de respeto, cultura de reconocimiento y humanidad que sufren los artistas en México desde hace siglos.

Retomo el hilo de mi exposición y señalo que Linda Costa desarrolló su más importante labor pedagógica en la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública –más tarde Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello–, desde sus inicios en 1930 hasta su retiro en 1960. Formó parte del equipo que diseñó los primeros planes de estudios, en 1931, de la primera escuela oficial mexicana de danza del siglo XX.

Como coreógrafa creó innumerables obras y siempre estuvo presente en las funciones escolares y los exámenes semestrales de la institución. Entre sus coreografías se encuentran los bailables de *La muñeca pastillita* para la temporada de teatro infantil organizada por la Secretaría de Educación Pública en 1941. Ese mismo año también se la encuentra como parte de la dirección coreográfica de *El mensajero del sol*. Para la Escuela Nacional de Danza creó *Casa de muñe-*

cas (1933), *La gruta de los enanos* (1936), *Variación vienesa* (1937), la “Danza de los negritos” de la ópera *Aída* (1938), *Variaciones de otoño* (1941) y “La danza de las horas” de la ópera *La Gioconda* (1960). Esta última constituyó su trabajo de despedida como maestra de ballet.

A la muerte de su hermana Amelia, Linda se hizo cargo de la educación dancística de su sobrina Lucía, a quien dedicó el amor de madre que la niña necesitaba. Linda Costa se casó. Al parecer no tuvo hijos propios, y se desconoce el nombre de su esposo. Encauzó en la danza a Lucía, quien fue bailarina del Ballet de la Ciudad de México y profesora de la Escuela Nacional de Danza. Cuando la edad de Linda se hizo evidente, Lucía la apoyó impartiendo muchas de sus clases. Entre las numerosas alumnas de Linda se encuentran varias de las personalidades de la danza mexicana: Ana Mérida, Josefina Lavalle, Socorro Bastida, Roberto Ximénez, Evelia Beristáin, María Roldán, Sonia Castañeda y un centenar más que no es posible nombrar aquí.

En Linda Costa se conjugan las tres actividades esenciales del ejercicio de la danza: bailarina, maestra y coreógrafa.

Hasta aquí esta apretada semblanza de las hermanas Costa. Sólo resta decir que, a partir de la permanencia en México de la escuela italiana de ballet desde 1880, impartida por los maestros

Giovanni Lepri, Amalia Lepri, Amelia Costa, Adela Costa y Linda Costa, podemos manifestarnos como herederos orgullosos del país que dio nacimiento a la danza académica difundida por todo el mundo, y de la que México también posee una parte importante.



Amalia Lepri.

Anónimo.

Foto: Christa Cowrie.

Col. Fam. Villar Calvo.

*Cortesía de Emma Calvo de
Villar y descendientes de
Giovanni y Amalia Lepri.*

Giovanni Lepri: un “maestro de maestros”

Maya Ramos Smith

El ballet de la *belle époque* —que en México coincide con el porfiriato— contó con uno de los más importantes maestros de la historia: Giovanni Lepri, discípulo preferido de Carlo Blasis y maestro de Enrico Cecchetti.

A pesar de su gran trascendencia, la carrera de Lepri como bailarín y maestro no había sido investigada a fondo, y su vida representaba un misterio para los historiadores, pues hacía mediados de los años setenta del siglo XIX parece haber desaparecido de Italia, aparentemente sin dejar rastro alguno. Sin embargo, a partir de los estudios de Giannandrea Poesio y mi descubrimiento de su actividad en España y México, su historia ha comenzado a esclarecerse.

Le tocó vivir y desarrollarse en una época muy difícil para el ballet. En la segunda mitad del siglo XIX, el teatro musical gozó de un privilegio absoluto en todo el mundo occidental: ópera, opereta, zarzuela, comedia musical y variedades predominaron. Fue la época de la “gran ópera” de Meyerbeer a Verdi; de la opereta de Offenbach y Lecoq; del cancán, cuya alegría y



Giovanni Lepri. Autor anónimo. Col. Dance Collection, New York Public Library.

frivolidad representaron a toda una generación; de los centenares de zarzuelas creadas en serie y de las comedias musicales con producciones espectaculares. En ellas, el ballet ocuparía siempre un lugar secundario.

La danza teatral se caracterizó por una gran decadencia del ballet en Europa occidental y por el desarrollo de nuevas formas dentro de la comedia musical y el teatro de variedades o *music-hall*. El ballet vivió la peor época de su historia, marcada por un profundo estancamiento artístico y una pérdida considerable de importancia como arte independiente. A la decadencia de la danza teatral contribuyeron factores como las crisis económicas que recortaron cada vez más los presupuestos, y la preferencia del público por la comedia musical y por la ópera, de las que durante casi dos siglos había sido compañera tradicional. Los presupuestos de los teatros empezaron a ser absorbidos por la producción de óperas espectaculares, y los ballets fueron relegados a un segundo término.

A esto se sumaba el declive del ballet, afianzado en moldes románticos obsoletos, con sus historias de cuentos de hadas o su temática sentimental e intimista pequeñoburguesa, así como la casi total desaparición del bailarín masculino, anunciada desde el periodo romántico. Reducido a mero soporte y portador-exhibidor de la estre-

lla, tuvo que sufrir el rechazo de los espectadores. El resultado fue la aparición de la "bailarina en travesti" que, vestida de hombre, se encargó de los papeles masculinos.

La Ópera de París dejó de ser el centro internacional del ballet. En Londres, la ópera absorbió también al ballet, que se refugió en los teatros de variedades, donde sobrevivió hasta la segunda década del siglo XX. En países como Alemania, Austria y España, y también en las Américas, el ballet tuvo un desarrollo similar: accesorio de la ópera en los teatros importantes, o refugiado en la comedia musical y las variedades. En todas partes se mantuvo dentro de las *féeries* o comedias de magia y las *extravaganzas* y *phantomimes*, origen de la moderna comedia musical.

En Italia, sin embargo, pervivió la costumbre de presentar ballets grandes al terminar las óperas y el bailarín masculino no llegó a desaparecer tan completamente como en otros países. En comparación con el resto de Europa occidental, el rechazo al bailarín fue menor, pero otros factores afectaron el desarrollo del ballet. Con la unificación del país en 1861, las casas de ópera recibieron un golpe tremendo: las antiguas capitales de repúblicas, reinos o ducados –todas con importantes teatros y extensas compañías de ópera y ballet– pasaron a la categoría de provincias con presupuestos muy reducidos. En contraste, sus

escuelas producían muchos más bailarines de calidad de los que sus teatros podían contratar.

Si bien participó en el estancamiento general, Italia ejerció también una influencia positiva a través de oleadas de excelentes bailarines, maestros y coreógrafos que emigraron a toda Europa y las Américas provistos de una técnica nunca antes vista, nacida de las enseñanzas de Carlo Blasis (1797-1878). Considerado el más importante maestro de su siglo, Blasis realizó una espléndida síntesis de la escuela francesa y la italiana y codificó su técnica en varios tratados. Sus clases en la Reale Scuola di Ballo –anexa al Teatro alla Scala de Milán– empezaron a producir bailarines de un virtuosismo técnico no alcanzado hasta entonces, generaciones entre las que se contaron nombres como Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, Hippolyte Monplaisir, Amalia Ferraris y Giovanni Lepri, entre muchos otros. Continuas por Lepri y Enrico Cecchetti a la cabeza de otros discípulos, las enseñanzas de Blasis establecieron durante la segunda mitad del siglo la primacía absoluta de la escuela italiana en el mundo entero.

Giovanni Lepri fue, al pie de la letra, un “maestro de maestros”. Para describir su importancia, basta decir que está considerado como uno de los más grandes de la historia del ballet y que forma con Carlo Blasis y Enrico Cecchetti

una especie de trinidad que condujo a la técnica del ballet a su perfección. Producto de las enseñanzas de Blasis, Lepri formó a su vez a Cecchetti, quien se encargó de moldear a estrellas del Ballet imperial ruso y de los Ballets rusos de Diaghilev, además de coreógrafos y maestros quienes, a su vez, enseñaron a los que enseñan en la actualidad.

El lugar y la fecha de su nacimiento se ignoran. Es probable que haya nacido hacia fines de la década de 1820 o principios de la siguiente en Florencia, pues fue una ciudad a la que regresó siempre y en ella se estableció como maestro. En 1886, el acta de nacimiento de su nieto Victorio se refiere a su abuelo materno como “don Juan Lepri [...] de Florencia”. Pulió su técnica con Carlo Blasis en la clase de perfeccionamiento de la Scala de Milán y formó parte de una de las generaciones más sobresalientes de su siglo. Como habría de suceder más tarde con su discípulo Cecchetti, Lepri fue además un espléndido bailarín, distinguido tanto en el aspecto danzante como en el mímico, que realizó una brillante carrera plena de triunfos. Si bien le tocó trabajar en los años en que la importancia del bailarín masculino declinaba rápidamente, tuvo la fortuna de desarrollar su carrera en Italia, donde aquél era aún altamente respetado, haciéndola además en un momento en el cual se le exigía que fuese un artista completo y cuando todavía no se ge-

neralizaba la exhibición de proezas acrobáticas en detrimento de la expresión artística.

A juzgar por su trayectoria y por las opiniones sobre su arte, Lepri debe de haber sido una verdadera luminaria. Activo como primer bailarín entre 1848 y 1866 aproximadamente, fue siempre aclamado por la crítica, bailó en los más importantes teatros de Italia, interpretó papeles estelares en los ballets más representativos de su época y fue *partenaire* de algunas de las más grandes estrellas internacionales, entre las que se contaron Augusta Maywood, Amalia Ferraris y Caterina Beretta.

Los años sesenta trajeron nuevos triunfos pero menos viajes, pues sus actividades se centraron principalmente en la Scala –donde bailó frecuentemente con Caterina Beretta– y en la Pèrgola de Florencia, ciudad en la que hacia 1860 había nacido su hija Amalia, de la cual Lepri se encargó solo. Allí se abrió en 1863 la escuela de danza anexa al teatro y Lepri aceptó el puesto de director de la clase de perfeccionamiento. Muy pronto, su renombre como maestro empezó a extenderse y a sus clases asistieron bailarines ya formados y estrellas internacionales en busca de perfeccionamiento técnico e interpretativo. Su solidez pedagógica queda demostrada con la decisión de Cesare Cecchetti, distinguido bailarín, coreógrafo y maestro también formado por Blasis, quien confió a Lepri la enseñanza de sus hi-

jos Giuseppe, Enrico y Pia, en lugar de llevarlos a la Reale Scuola di Ballo de la Scala de Milán, decisión que el mismo Blasis aprobó diciendo al joven Enrico: “¿Así que eres alumno de mi discípulo Lepri? ¡Bien, bien!” (Racster: 20).

Enrico Cecchetti guardó siempre un cariño-so recuerdo y un enorme respeto por su maestro, y lo evocó frecuentemente en las memorias que poco después de la primera guerra mundial dictara a Olga Racster en su departamento de Londres. Según Cecchetti, Lepri era un hombre alto, robusto, bien parecido y dueño de una poderosa voz de bajo profundo, que parecía surgir del fondo de una caverna y semejaba el gruñido de un oso. De fuerte personalidad, igual de severo y perfeccionista que Carlo Blasis, había desarrollado un método muy personal. Con una astuta mezcla de elogios y culpas, obtenía excepcionales y rápidos resultados de sus alumnos y los impulsaba a mejorar:

–Sí, bailaste muy bien, pero... ¡Dios mío!... ¡Cómo vas a tener que trabajar antes de lograr algo! ¡Oh, oh!... ¡Esos *pliés* y *sur les pointes*! ¡Y tus *battements*!... ¡Oh, oh! ¡Y tus *ports de bras*; ése en cuarta posición...! y tu *jeté*, ¡oh! y tu cuerpo encorvado... ¡Oh! Debes, obviamente debes trabajar, si no...! (Racster: 21).

Entre sus discípulos estaba la talentosa jovencita Giuseppina De Maria, con la que Enrico

Cecchetti se casaría en 1878, así como una de las más rutilantes estrellas de fines del siglo, la “divina” Virginia Zucchi. Hacia finales de la década de 1860, Lepri debe de haber iniciado la enseñanza de su hija Amalia, a la cual habría de convertir también en una espléndida ejecutante. Para 1875 ésta se mostraba ya como una primera bailarina de talento y se fogueaba en teatros como los de Florencia, Perugia y Niza.

Es casi seguro que para entonces los Lepri ya hubieran dejado Florencia, cuya escuela de baile había sido cerrada, sin explicación, a fines de 1872. Quizá empezaban a considerar la posibilidad de abandonar su país, el cual atravesó durante los años setenta por una grave crisis económica que provocó una intensa emigración de bailarines, coreógrafos y maestros hacia el resto de Europa y América. Es muy probable que, al terminar la temporada 1876-77 en Niza, Lepri y su hija hayan viajado a España, pues a partir de ese momento las historias del ballet en Europa dan al maestro por desaparecido y no lo vuelven a mencionar.

En España, Lepri y su hija se integraron a la compañía de Alberto Bernis, quien para entonces ya era el más importante productor de comedia musical. Su nombre estaba ligado a espectaculares puestas en escena de comedias de magia que habían triunfado en los teatros de

Barcelona y Madrid. Decidido a darlas a conocer en el extranjero, en 1879 unió su cuerpo de baile con la compañía dramática de Leopoldo Burón y, con Giovanni Lepri como coreógrafo y repositor y Amalia como primera bailarina, se lanzó a una gran aventura americana, que inició con éxito por el Caribe. En el Teatro Payret de La Habana realizó una temporada en 1879, durante la cual su compañía fue aclamada; a principios de 1880 viajó a Veracruz; la siguiente etapa sería la ciudad de México, de donde planeaba partir a la conquista de Nueva York.

En la capital mexicana, la primera serie de funciones estuvo dedicada a hacer lucir a la notable compañía dramática al tiempo que se preparaban las producciones de las comedias de magia en las que predominaría el cuerpo de baile. El estreno de *La redoma encantada* se llevó a cabo el sábado 22 de mayo a las veinte horas, con el Teatro Nacional luciendo su recién instalada iluminación de gas y una elegante concurrencia de rigurosa etiqueta, que abarrotaba la sala. El éxito fue completo y salvas de aplausos y ovaciones saludaron entusiastas cada cambio de escenografía y cada intervención del cuerpo de baile con las coreografías de Ricardo Moragas que Giovanni Lepri repuso. Efectivamente, hasta ese momento no se había visto en México una producción semejante, que a su impecable montaje añadía un cuadro de primeros actores

y otro de excelentes bailarines en hermosas coreografías. “El cuerpo de baile”, escribió un crítico, “tuvo tantas ovaciones como salidas hizo, viéndose obligado a repetir algunos pasajes” (*El Cronista de México*, 29.5.1880).

Para Manuel Gutiérrez Nájera, *La redoma encantada* fue una experiencia mágica e inolvidable, que capturó su atención durante las casi cinco horas que duró la función de estreno: “Saqué el reloj, y era la una. Salí luego a la calle, y el desengaño, embozado para no constiparse, me aguardaba en el pórtico del teatro. ¡Creí estar en París, y estaba en México!” (*Obras*, vol. III: 198-201).

El 8 de julio tuvo lugar el segundo estreno, con la “comedia de magia y gran espectáculo, en un prólogo y tres actos, en prosa y verso, escrita por el festivo poeta D. Rafael María Liern” *La almoneda del diablo*, con “veinte decoraciones nuevas”, efectos especiales de luz eléctrica y numerosos bailes, con coreografía de Giovanni Lepri y música de Gabriel Balart. El éxito clamoroso se renovó y Gutiérrez Nájera elogió las “complicadísimas” coreografías del maestro y las “maravillas de soltura” de su hija:

Señorita Lepri, usted merece más que aplausos, más que flores [...] Porque usted es una artista danzante de primera línea. ¡Usted no corre, no salta, no baila, vuela!...

Yo he dudado muchas veces, Amalia, al ver a usted, si es mujer perfectamente corpórea, como las demás mujeres o si pertenece a una escala intermedia entre los seres humanos y los espíritus [...]. No, Amalia, usted no es mujer: será sílfide, o Willi, o lo que se quiera, pero usted nos engaña con su apariencia humana, y es usted espíritu (*Obras*, vol. III: 259).

En los teatros Nacional y Principal de la capital mexicana, las comedias de magia, encabezadas por Amalia Lepri, cosecharon grandes éxitos durante el resto de la temporada 1880-1881, al término de la cual, en los primeros meses de 1881, la compañía viajó a Nueva York, donde Alberto Bernis y Giovanni Lepri ya preparaban su presentación. Para ésta, el periodista catalán Arturo Cuyás escribió la obra en tres actos y dieciocho cuadros *Castles in Spain*, descrita en el programa de mano como “una gran y espectacular bufonada musical”. La coreografía era de Giovanni Lepri y la música, arreglada por Juan Goula, era un popurrí de melodías de las zarzuelas españolas más conocidas. El teatro elegido para montarla fue Niblo’s Garden Theatre, el de más alta reputación en espectáculos musicales, cuyas instalaciones incorporaban los últimos avances en iluminación y maquinaria escénica.

El estreno se llevó a cabo el lunes 9 de mayo de 1881 y constituyó un suceso elegantísimo y

brillante que, no obstante, se convirtió inmediatamente en un fracaso, lo que se atribuyó a la poca publicidad y a la obra. La puesta en escena y los ballets fueron muy aplaudidos y la crítica llenó de elogios a Giovanni y Amalia Lepri. Sin embargo, la obra, demasiado larga y tediosa, evidenciaba un absoluto desconocimiento de la escena y de las preferencias del público neoyorquino. Para el 21 de mayo, el *Dramatic Mirror* comentó que “*Castles in Spain* no está haciendo buen negocio en Niblo’s”, y esa noche Bernis decidió poner fin a la temporada, respecto a la cual *The Spirit of the Times* del mismo día comentó: “Durante muchos años, no ha habido en Nueva York una bailarina que pueda igualar a Lepri; ella sola debería constituir la atracción. Pero, mátese de hambre la publicidad y se asesinará al espectáculo”.

Ante el fracaso, la compañía se desbandó. Alberto Bernis regresó a España; Amalia y Giovanni Lepri, decididos a permanecer en Nueva York, anunciaron en el periódico que estaban disponibles. Atravesaron por una difícil situación, pues pasaron varios meses sin trabajar hasta que Amalia fue contratada como *première danseuse assoluta* para la producción de Miguel Strogoff, que se estrenaría en el Boston Theatre. Lepri no estaba con ella; la coreografía era del maestro europeo Mamert Bibeyran. Con éxito artístico y excelentes críticas para Amalia Lepri,

Miguel Strogoff llegó a su representación número cincuenta, con las localidades agotadas hasta el 24 de diciembre. Para una ciudad pequeña como Boston, tal cantidad de funciones era algo extraordinario, y se comentó que la obra había realizado “una temporada sin precedentes”. Al terminar, deben de haber seguido otros meses de inseguridad para los Lepri, pues a pesar de los éxitos y las críticas favorables los contratos no llegaron hasta junio de 1882, cuando Lepri como coreógrafo y su hija como primera bailarina aparecieron en el Alcázar, una especie de teatro de variedades donde se vendía cerveza y se podía cenar mientras se presenciaba el espectáculo. Con nuevos elogios de la crítica pero poco apreciados por el público, siguieron allí hasta principios de octubre. Para los primeros meses de 1883 habían tomado su decisión y ya estaban de vuelta en la ciudad de México, donde ambos se quedarían.

Durante los años ochenta, Giovanni Lepri se dedicó a la enseñanza y a la coreografía para óperas, zarzuelas y comedias de magia como *La redoma encantada*, *Los polvos de la madre Celestina*, *La almoneda del diablo*, *Miguel Strogoff*, *La Venus negra* y *La vuelta al mundo en ochenta días*. Sus estrellas fueron Amalia Lepri, la italiana Augusta La Bella y la española Paca Martínez. Paralelamente realizó una importantísima labor como maestro, tanto en establecimientos escolares

como con alumnos particulares, entre los que se contaron profesionales relevantes como Felipa López.

Hacia 1892-93 los periódicos dejaron de mencionarlo y, una vez más, el rastro de Giovanni Lepri se pierde. En la primera edición de *Teatro musical y danza...*, al no encontrar más referencias en México ni en Europa supuse que el maestro había muerto en México por esos años. Sin embargo, su biznieta Emma Calvo de Villar asegura que regresó a Europa. Con ello, el lugar y la fecha de la desaparición del gran maestro vuelven a envolverse en el misterio.

En los años noventa, con el predominio de la zarzuela española, la época de auge de las comedias de magia llegó a su fin, y las presentaciones de Amalia Lepri dejaron de ser noticia. Pronto se retiraría del escenario para dedicar el resto de su vida a transmitir las enseñanzas de su padre a nuevas generaciones. Hacia 1885 se había casado y fundó una familia mexicana, pero continuó enseñando. En 1999, su nieta Emma Calvo de Villar, en entrevistas y con documentos, esclareció buena parte del misterio que rodeaba a las figuras de su abuela y bisabuelo; tanto ella como sus biznietos y tataranietas se mostraron muy orgullosos de Amalia y de Giovanni.

El interés por el ballet y su enseñanza renacieron con las temporadas de buen ballet ofreci-

das por compañías italianas a principios del siglo XX. Llegaron en 1904 y 1905 dirigidas, respectivamente, por Cesare Coppini y Augusto Francioli. Dedicada a la enseñanza, y ya de edad madura, Amalia Lepri asistiría sin duda a esas dos brillantes temporadas. Ella no había visto ballets completos desde hacía muchos años. Al verlos ¿recordaría su juventud en Florencia, cuando en las clases de su padre estaban entre sus condiscípulos Enrico y Giuseppina Cecchetti? ¿Entablaría relaciones con sus brillantes compatriotas y con las hermanas Costa que, como ella, se quedarían en México? ¿Habría de su padre con Coppini y Francioli, o con los viejos mimos que seguramente lo habían conocido? ¿Tendría conciencia del papel que Giovanni Lepri había desempeñado en el desarrollo de la técnica? ¿Se imaginaba siquiera remotamente el reconocimiento que la historia del ballet otorgaría a su padre?

Algunos miembros de esas compañías, como las hermanas Amelia, Adèle y Linda Costa, permanecieron en México, y al terminar su carrera como bailarinas contribuyeron, junto con Felipa López y Amalia Lepri, a asegurar la continuidad de la enseñanza. Las hermanas Costa lo harían hasta la década de 1940, mientras que Amalia Lepri parece haber proseguido hasta cerca de su muerte, acaecida el 15 de diciembre de 1926.

De esa manera, de Carlo Blasis a Giovanni Lepri, de Lepri a Cecchetti y Amalia Lepri, de Amalia Lepri, Amelia y Linda Costa y los nuevos rusos, polacos, italianos y franceses que se establecerían en el primer tercio del siglo XX, hasta las generaciones del Ballet de la Ciudad de México, el ballet no sólo sobrevivió, sino que renació y se renovó, y en él se iniciaron también, en los años veinte y treinta, muchas de las futuras figuras de la danza moderna mexicana.

En la época posrevolucionaria, con los nuevos paradigmas surgidos de la cultura nacionalista, se tendió a minimizar tanto el pasado reciente como la contribución de los italianos en el campo del ballet. El ámbito de la danza se convirtió en un espacio de lucha por el poder, y declaraciones como las de Nellie Campobello intentarían borrar de la historia a esos maestros. He ahí un interesantísimo tema para nuevas investigaciones...

Fuentes

—Camacho, Patricia.

—Gutiérrez Nájera, Manuel, *Crónicas y artículos sobre teatro. Obras completas*, vol. III. México, UNAM, 1974-1990.

—Poesio, Giannandrea, "Blasis, Lepri y Cecchetti: Los tres grandes de la enseñanza". En *La danza en México: Visiones de cinco siglos*. Maya Ra-

mos Smith y Patricia Cardona Lang (directoras), 2 vols. México, INBA-Escenología, 2002, vol. 1, págs. 541-550.

———, "El maestro Giovanni Lepri y su escuela florentina". En *La danza en México: Visiones de cinco siglos*. Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang (directoras), 2 vols. México, INBA/Escenología, 2002, vol. 1, págs. 550-556.

—Racster, Olga. *The Master of the Russian Ballet: The Memoirs of Cav. Enrico Cecchetti*. Londres, E. P. Dutton & Company, 1923.

—Ramos Smith, Maya, *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque (1867-1910)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Escenología A. C., 1995.



Coreografía de Hugo Romero L'oiseau de feu. Fotógrafo: André Le Coz. (fotografía tomada del libro de Iro Tembeck Danser à Montréal: germination d'une histoire choregraphique. Montreal, Presses de l'Université du Québec, 1992).

Hugo Romero: pionero de la danza moderna de Montreal. ¿Que nadie es profeta en su tierra?

Anadel Lynton

Nunca conocí a Hugo Romero pero oí hablar de él a mis compañeros del Ballet Nacional: Federico Castro, José Mata y Rosa Pallares. Que era muy guapo, atrabancado, con muchas aptitudes para bailar, flexible, fuerte, con extensiones altas, sociable, inconstante. Según Rosita, Hugo era una gente chulísima. Federico comentaba que era su gran amigo, pero muy fantasioso. “Yo lo quería mucho. Tenía un talento impresionante”. Otro de sus admiradores fue José, porque “Hugo podía hacer de todo y platicar de todo pero duraba poco en cada lugar donde bailaba. Era alocado, pero quizás su grandeza se deba a que andaba buscando un ideal como creador, sin dejarse sujetar”.

Estos compañeros participaron en el grupo de danza de la Escuela Nacional de Maestros (1952) que entrenaba y dirigía Rodolfo Arana, también normalista, bailarín y coreógrafo. Luego se independizaron de la Normal y Waldeen les impartió clases.

Hugo se fue de México pero regresaba al D.F. para ver a su familia, que vivía en la ca-



Hugo Romero, 1977. Foto tomada del periódico Excelsior, 23 de diciembre de 1977. Archivo Vertical, Cenidi-Danza.

lle de Mora. Contaba muchas cosas sobre lo que hacía en Nueva York o en Canadá. “Puros cuentos”, me dijo Federico. También supe por Tulio de la Rosa –maestro de ballet y compañero del Cenidi-Danza– que cuando Hugo regresó a México, en los años ochenta, no consiguió trabajo en ninguna compañía de danza, por lo que se fue a Tabasco. Allí enseñaba “puras locuras” a sus alumnos del Instituto de Cultura, según Tu-

lio. “Qué irresponsable era, sólo confundía a la gente sobre lo que se necesita hacer para aprender a bailar”.

Hace unos quince años presenté una ponencia en la reunión anual de la Sociedad de Historiadores Académicos de Danza (Society of Dance History Scholars). Coincidí en una mesa con Iro Tembeck, profesora del Departamento de Danza de la Universidad de Quebec, en Montreal, quien habló sobre el desarrollo de la danza moderna en Quebec. Me dijo: “¿tú sabes que un mexicano fue uno de los pioneros de la danza moderna en Quebec?”. “¿Quién?”, le pregunté asombrada, pues en aquel momento en México considerábamos a la danza de Montreal como la vanguardia en relación con la nuestra. “Hugo Romero”, contestó para mi sorpresa.

Apenas ahora (2009) se lo cuento a Federico, después de leer el relato de Iro en su libro sobre la historia de la danza en el Canadá francófono. Ahí asegura que Hugo era maestro de técnica Limón, que fundó una compañía, que hizo muchas obras para la televisión y temporadas en los teatros, que tuvo una subvención de la ciudad de Montreal durante años, y que cuando por asuntos de política la perdió, ya no pudo mantener a su compañía. Iro lo considera representante de la danza moderna clásica, de la danza de Graham y de Limón, a diferencia de la tendencia hacia la

improvisación y la danza informal y espontánea que caracterizaba a la danza moderna de Montreal desde sus inicios, en los años cincuenta.

“Qué gusto me da saber esto”, exclamó Federico. “Siempre creí que mucho de lo que me contaba Hugo era producto de su imaginación”; y yo me quedé pensando: ¿creemos que la historia siempre la hacen otros?”.

Federico Castro continúa:

Fuimos una generación de maestros que bailaba. También estuvo Beatriz Garfías (más tarde bailarina del Nuevo Teatro de Danza) y Nieves Paniagua (directora de un ballet folclórico apoyado por el INBA). Pero Hugo nunca llegó a dar clases en el salón. Era loco, muy loco. Después de que se fue a Cuba le perdí la pista. Bailó en *Guernica*, una obra de Guillermina [Bravo], e hizo algo similar con el tema de *Hiroshima*. Era muy lindo, muy amigo mío, pero alucinado. Pensé que parte de lo que Hugo contaba sobre lo que hacía en Canadá eran invenciones de él. Qué bueno es saber que no es así.

Cuando regresó a México, después de estar trabajando fuera del país por años, buscó financiamiento para traer a su compañía a bailar en México, pero no lo logró. Tampoco pudo entrar en alguna de las compañías ya formadas. Hizo un gran proyecto en el Espacio Escultórico pero no funcionó

muy bien. Luego supe que estaba trabajando en Bellas Artes de Tabasco. La última vez que lo vi fue en Villahermosa, dos años antes de su muerte. Fuimos con el Ballet Nacional y él nos invitó a cenar a su casa, pero cuando llegamos nos dijo que no tenía nada de comer, sólo agua de limón. Estaba en un delirio, comentando “yo soy” y “yo hice”. Murió de sida en 1989, en Tabasco.

Al tratar de seguir la pista de alguien que no conocí, y a quien por desgracia ya no se puede consultar, sentí que me tenía que convertir en detective, sopesar las evidencias, evaluar las fuentes e intentar descubrir, parcialmente, las distintas facetas y etapas de la vida artística de Hugo Romero, jugando con los huecos y las piezas –a veces contradictorias– de un rompecabezas. Entre las fuentes orales estaban mis recuerdos de comentarios que escuché hace más de cincuenta años, y entrevistas recientes con colegas cuyas remembranzas también databan de hace cerca de sesenta años.

Entre las fuentes documentales, en el archivo del Cenidi-Danza encontré varias semblanzas de Hugo Romero, una elaborada por Gabriel Houbard para el Consejo de la Danza (organismo de corta duración creado a finales del sexenio del presidente Echeverría, donde Patricia Aulestia fundó el Archivo Mexicano de la Danza, antecedente del Cenidi-Danza), otra atribuida a

Yolanda Rivard, del Conseil des Arts du Canada, y otras dos sin acreditar su autoría. En ciertos casos los datos son contradictorios o poco claros, algunos concluyen a mediados de los setenta y otros en los ochenta. También aparecen algunas copias de notas periodísticas de distintas fechas de periódicos de Canadá y México, estas últimas basadas en información proporcionada por Hugo, y en un caso por Helena Jordán.

La fuente principal para conocer las actividades de Hugo Romero en Montreal es la monografía de Iro Tembeck en versiones en francés e inglés (“Dancing in Montreal: Seeds of a Coreographic History”. *Studies in Dance History, The Journal of the Society of Dance History Scholars*, vol. V, núm. 2, otoño de 1994. Traducido del francés y revisado por la autora de la presente semblanza). Selma Odon, una profesora de la Universidad de York en Toronto me recomendó escribir a los profesores de la Universidad de Quebec para solicitarles anécdotas o algún recuerdo de Hugo, ya que los mayores seguramente lo conocían o veían sus trabajos. Seguí sus indicaciones, busqué las direcciones de correo en la página web de la universidad, pero algo falló. Ninguno me contestó. El pasado se va desvaneciendo inexorablemente. Quizás quienes lo recuerdan ya se jubilaron y no leen sus correos, y los más jóvenes no lo conocieron.

Uniendo información proveniente de distintas fuentes me enteré de que Hugo Romero nació en Tepotzotlán, Estado de México, pero aunque uno de los documentos consigna su nacimiento el 6 de mayo de 1944, evidentemente la fecha es errónea, ya que las fuentes escritas y orales coinciden en que él estudió danza simultáneamente en la Escuela Nacional de Maestros y en la Academia de la Danza Mexicana (ADM) en 1952. En 1954 debutó como bailarín en el Teatro de Bellas Artes en la temporada del Ballet Mexicano de la Academia de la Danza Mexicana. Estuvo en el elenco de *Fantasia cromática y fuga*, de Helena Jordán (noviembre 11, 12, 13, 25, 27 y 28). Ese año –en la misma temporada y lugar– actuó en la primera temporada del Nuevo Teatro de Danza, dirigido por Xavier Francis y Bodil Genkel, bailando en obras de estos directores (*50 años de danza. Palacio de Bellas Artes*: 386-87). Los integrantes seguían siendo miembros de la ADM (Tortajada: 273).

En ese mismo año de 1954 participa con el Ballet Folklórico de Amalia Hernández en un festival de danza en la Universidad de La Habana. Así se explica su contacto con Cuba donde, según Federico, llegó a bailar en El Tropicana, aunque “le dio vergüenza reconocerlo”. En 1955 ingresó temporalmente al Ballet Nacional, dirigido por Guillermina Bravo y Josefina Lavalle. En 1956 se inició como coreógrafo con el grupo

Teatro Experimental Moderno –de La Habana–, donde según un documento colaboró con Ramiro Guerra, y según otro, fue invitado por Alicia Alonso. En 1957 se presentó en la televisión mexicana con el Ballet Folklórico de México y el Ballet Moderno de México (Tortajada: 476). En 1958 se convierte en miembro fundador del Ballet Popular de México, bajo la dirección de Guillermo Arriaga y Josefina Lavalle. Esta compañía representó oficialmente a México en la Feria Mundial de Bruselas, Bélgica, y prolongó su estancia con funciones en Praga, Varsovia, Bulgaria, Yugoslavia y otros puntos de Europa oriental, lo cual causó disgusto en el INBA, institución de la cual los integrantes fueron dados de baja (Tortajada: 355-56). A su regreso, en 1959, Hugo impartió clases de biomecánica en la Escuela de Arte Teatral del INBA e ingresó al Ballet Waldeen, que realizó una gira por Centroamérica en 1960 (Tortajada: 439-442). En 1961, el licenciado Miguel Álvarez Acosta lo comisiona para dirigir el Conjunto de Folklore Tamaulipeco en una gira a Centro y Sudamérica.

En 1963 recibe una beca por parte de la Oficina de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) de la Secretaría de Relaciones Exteriores para estudiar en Nueva York; allá cursa las técnicas de José Limón y Martha Graham (semblanzas del archivo del Cenidi-Danza). En 1964 lo invitan a trabajar en Montreal, como bailarín y

coreógrafo, con la compañía de danza del Theatre de la Place Ville Marie. Baila en el espectáculo *Hello America*, en el casino del Desert Inn de Las Vegas, en 1965 (semblanzas del archivo del Cenidi-Danza).

En su artículo "Politics and Dance in Montreal, 1940s to 1980s-The Imaginary Maginot Line between Anglophone and Francophone Dancers", publicado en *Canadian Dance Studies* 1 (1994), Iro Tembeck identifica a Hugo Romero como fundador del Contemporary Dance Theatre en 1968, el mismo año en que se creó Le Groupe Nouvelle Aire, y dos años después del surgimiento de la primera compañía de danza moderna, Le Groupe de la Place Royale (1966). Ella considera a estas tres compañías como las agrupaciones pioneras de la danza moderna en Montreal (Tembeck 1994a: 136).

En su monografía "Dancing in Montreal: Seeds of a Choreographic History" (*Studies in Dance History*), Tembeck menciona que en las clases en su estudio Hugo Romero utilizaba la técnica Limón (63), y dedica una sección específica de su monografía a la contribución de Romero a la danza en Montreal y Quebec (Tembeck 1994b: 63, 70-73).

En lo que se refiere a la formación de Hugo Romero con Waldeen y sus actividades con compañías mexicanas, Tembeck presenta información confusa y equivocada, pero enseguida des-

cribe el trabajo de Romero en Montreal, tema del que tenía información de primera mano.

[Romero] llegó a Canadá en 1964. Empezó a hacer coreografía de inmediato, produciendo *Expresión 64* con la ayuda de Birouté Nagys. En 1967 creó *La voix du silence*, que se presentó en la Expo 67. Dos años después [de su llegada] formó la compañía Contemporary Dance Theatre, con sede en el centro Saidye Bronfman. Durante algunos años la compañía tuvo subsidio federal de parte de un programa de apoyo para proyectos de iniciativas locales. Hizo giras a través de la provincia de Quebec bailando en escuelas, colegios y universidades, donde presentó programas de danza moderna *mainstream* [se usa como lo contrario de *avant-gard*] basados en la técnica Limón. Aunque la coreografía no era notoriamente innovadora, muchas veces era teatral; además, la compañía tenía un estilo consistente y homogéneo. En esto era marcadamente distinto al proyecto de Le Groupe de la Place Royale y Le Groupe Nouvelle Aire (las otras dos compañías pioneras existentes en Montreal en aquel entonces). Ciertamente, la compañía de Romero era la única compañía de danza moderna *mainstream* en Montreal.

En 1974 Romero dejó Montreal, aunque mantuvo sus vínculos con la comunidad dancística. Lionel Kilner se hizo cargo de la compañía, renombrándola como Contempo-

rary Dance Troupe, y la mantuvo por varias temporadas. Sin embargo, una vez que los subsidios del programa de iniciativas locales cesaron, la compañía no tuvo más opción que desaparecer. En los años ochenta Romero regresó a su país de origen, México, asentándose brevemente en la ciudad de México, cuyo mercado de danza encontró saturado, haciendo imposible para él fundar una compañía. Decidió mudarse a Villahermosa, Tabasco. Allí impartió clases de danza moderna hasta su muerte, en 1989.

Apasionado y fogoso, Romero fue reconocido por su energía sin límites, tanto en el foro como tras bambalinas. Su vocabulario de movimiento era una combinación de idiomas de danza moderna "primitiva" y *mainstream*. Coreografió varios programas de televisión, el último fue su propia versión de *El pájaro de fuego*, de Stravinski (1980), interpretado por Louis Robitaille y Claudia Moore. Sus obras más representativas fueron *Paisaje marino* (¿1973?) y *El inmigrante* (¿1972?): la primera desplegó el lirismo poético que era una faceta de su personalidad artística, mientras la segunda reveló su lado apasionado. Entre los artistas que bailaron en su compañía se encuentran Jill Marvin, Margaret Goldstein, André Lucas, Robert Desrosiers, Claudia Moore y Christopher Gillis, al comienzo de su carrera (Tembeck 1994b: 72-73).

El currículum de Hugo Romero con datos recopilados por Gabriel Houbard incluye más detalles sobre sus actividades en Canadá: hizo una coreografía para Les Grands Ballets Canadiens (una compañía de base clásica), *La voz del silencio*, con música de Mahler; creó un espectáculo para representar a México en el Festival Mundial de Montreal (*Poema de la Tierra*) y organizó conferencias y espectáculos destinados a la Semana de México en Montreal (1967); trabajó con una compañía de folclor, un centro cultural y un grupo de teatro (1968); dirigió un grupo subvencionado en el Saidye Bronfman Center y realizó dos comedias musicales (1969); fue coreógrafo residente del Saint Lawrence Arts Center de Toronto (1970); tuvo una segunda temporada subsidiada en el Saidye Bronfman Center (1971) y una subvención del Consejo de Artes de Canadá para su compañía (1972-76); montó el ballet *Canticum canticorum*, con música de Krzysztof Pendereki, para un filme que fue premiado en el Festival de Cannes (1976).

En este punto el relato termina con la noticia de que el Ministerio de Asuntos Culturales de Quebec lo auspiciaba para reincorporarse al movimiento artístico de México, lo cual, por desgracia, no sucedió.

El currículum elaborado por Yolande Rivard, del Consejo de Artes de Canadá, abarca hasta 1982. Menciona que Romero presentó su versión

de *El pájaro de fuego* en el Festival Internacional de Praga, por lo cual se hizo acreedor al Premio Praga de Oro 1980. Ese mismo año creó en México el espectáculo multidisciplinario *Música y danza de nuestro tiempo*, en el Espacio Escultórico, que se presentó durante cinco semanas y fue filmado por Nicolás Echeverría. En 1981 recibió un Premio Emmy de la Academia de Ciencias y Artes de Nueva York por el ballet *El pájaro de fuego*, realizado para la Canadian Broadcasting Corporation. La última anotación asevera que en 1982 organiza espectáculos y conferencias en la República Mexicana, patrocinados por la Escuela de Agricultura del Estado de Tabasco, y nuevamente imparte técnica contemporánea en la Escuela del Ballet Folklórico de México.

Me cuenta Valentina Castro –quien bailó con Hugo Romero en su debut en 1954– que a mediados de los años setenta Hugo dio un curso en la Escuela del Ballet Folklórico al que ella asistió. Le encantaba porque la clase era muy dinámica, con grandes saltos y extensiones.

Él hacía demostraciones para la clase con mucha energía, era muy estimulante. Luego íbamos a comer juntos y me contaba que su compañía era de las primeras de danza moderna en Montreal. Me platicó su idea de hacer una danza con los bailarines en las azoteas para que el público los viera desde

helicópteros. Claro, nunca lo hicimos pero me pareció loquísimo. Era muy efusivo, ávido de hacer cosas. Quería abarcar mucho. Veinte años antes yo bailé con él en una obra de Helena Jordán, con música de Bach. Me gustaba mucho como pareja en esa danza porque él era fuerte, musculoso y atractivo. Después bailó con Waldeen y luego se fue a Canadá. Yo ya no estaba en México cuando regresó en los años ochenta, y no lo volví a ver.

Entre los pocos recortes de periódico que se conservan en el archivo del Cenidi-Danza sobre la carrera de Hugo Romero hay un artículo en francés publicado el 29 de marzo de 1967 en *La Presse*, de Montreal, que habla sobre el Atelier Chorégraphique des Grands Ballets Canadiens. Elogia la coreografía de Hugo Romero en *La voix du silence*, con música de Villa-Lobos, como el más exitoso ballet moderno, producto de una investigación interesante y comprometida que se quisiera ver más seguido en las coreografías contemporáneas. Una reseña en inglés de Zelda Heller (sin fecha) se refiere con entusiasmo a la compañía Contemporary Dance Theatre que dirigió Hugo Romero. En *Cantata*, con música de Benjamín Britten, los bailarines se lanzaban con el abandono de pájaros en un viento de primavera, demostrando el compromiso apasionado y bastante inusual inspirado por su maestro, coreógrafo y guía.

"Su estilo es consistentemente extático... llega a un clímax enseguida y se mantiene a la altura del clímax de allí en adelante". Por medio de esta intensidad él guía a sus bailarines y eleva su eficacia para igualarla a la suya. Gracias al subsidio, el grupo tiene ahora condiciones más favorables, ya que bailan con frecuencia en sus giras a escuelas locales (y parece que también a cárceles, hospitales y centros comunitarios) y han mejorado su nivel. Heller asevera que las obras más fuertes del programa son *El inmigrante* –bailado con intensa convicción por Romero, y que sigue impresionando aun después de verlo repetidas veces–, la expresividad lírica de *Dream and reality*, con música de Vivaldi, y la jubilosa *Cantata*.

En su columna Revista Musical del periódico *El Universal* (junio de 1967), Hans Sachs lamenta que bailarines y coreógrafos mexicanos tan valiosos como Romero se vean en la necesidad de emigrar. Cita comentarios de Helena Jordán, la coreógrafa con cuya obra debutó Hugo como bailarín. Sachs vio el ballet *Contra el ruido de las armas*, que le encargaron a Romero para la Expo 67 en Montreal, con cuarenta y cinco bailarines. Señala que se emocionó profundamente con este ballet que

...debería ser una gran joya de nuestro repertorio en México... en sus últimas obras Hugo Romero nos recuerda que la danza

contemporánea no se ha detenido ni se detendrá en el fondo de los temas personales, sino que se mantiene alerta para captar las llamaradas del progreso y de la fraternidad humana. Yo recojo la lección de Hugo y espero que los bailarines mexicanos puedan admirar y aquilatar este formidable y sincero trabajo de un compatriota nuestro en el extranjero.

Hans Sachs agrega que reconoce en Romero "una vigorosa personalidad artística y gran sensibilidad, unidas a una férrea voluntad de realización, tal como lo ha demostrado con su transterramiento y la estupenda labor realizada en el extranjero, donde conquistó la voluntad de personas e instituciones...". Termina su artículo insistiendo en que "desde estos momentos se debe exigir que se le llame de inmediato para presentar su obra en México y, de ser posible, arraigarlo aquí para sumar su concurso al necesario resurgimiento de la danza mexicana".

En 1974 Jean-Paul Brousseau publica en *La Presse*, de Montreal, una crítica de danza titulada "Danza moderna: rever nuestros clásicos". Reseña un programa de Danse Canada donde se presentan varios grupos de Montreal. Crítica lo inadecuado del escenario, en el que estuvieron ausentes importantes obras del repertorio de Contemporary Dance Theatre, como *Seascape*, de Hugo Romero. Elogia la decisión de Romero

de presentar *Varèse... Varèse*, no con música grabada del compositor francés sino con los ritmos del ensamble de percusiones de un compositor local. Compara los resultados con el final de otra obra de Romero, *Kaléidoscope*. También alaba el solo *Earth Flight*, de Margaret Goldstein –codirectora artística de la compañía junto con Romero–, basado en la “espontaneidad de su nativo Barbados”.

Esta nota nos demuestra sin duda el lugar de respeto y representatividad logrado por Romero dentro de la danza canadiense, y sus esfuerzos por trabajar con músicos locales y formar bailarines, como verdadero pionero que fue, lo cual deja testimonio de que en ese momento las experiencias de la danza mexicana tenían mucho que enseñar a la danza quebequense.

Iro Tembeck escoge como tema conductor de sus versiones de la historia de la danza moderna en Montreal el desarrollo de la francofonía o identidad no anglófona dentro de la cultura de Quebec, y la importancia del paulatino proceso de autoafirmación que ha derivado en la pujante y distintiva cultura de vanguardia de la danza local. Quizás esta confianza en asumir la diferencia puede enseñarnos algo, volviendo recíproco el aporte de Hugo a la cultura de nuestros cohabitantes hemisféricos.

Diez años después aparecen artículos de Angelina Camargo y Luis Bruno Ruiz en *Excélsior*

acompañados por muchas fotografías de la compañía de Hugo Romero; las notas hablan sobre el “bracerismo artístico” que ha obligado a talentos como Romero a dejar el país. Resalta su gran entusiasmo y dinamismo para romper barreras y abrir camino en Canadá. Menciona sus obras *La voz del silencio*, *Entre la imagen y la palabra*, *Siete haikus* (que presentó en Nueva York como solo) y *Canticum canticorum*, que se bailó con el mismo Pendereki dirigiendo la orquesta y coro. El artículo de Camargo (incompleto) cita otras obras de Romero: *Vola... Volatil... Volatile*, con música de Tangerine Dream; *Salut Quebec*, con música del compositor canadiense Armando Santiago, y... (en el archivo no aparece la continuación de este texto).

La última nota disponible es de 1980, proviene de la pluma de Angelina Camargo y fue publicada en *Excélsior*. Se refiere a la presentación en Praga de *El pájaro de fuego*, con la Orquesta Sinfónica de Montreal, obra por la que le fue otorgado a Romero el Premio Praga de Oro. Finaliza diciendo que Hugo vendrá a México por una breve temporada para visitar a su familia y dar a conocer sus proyectos.

Me entristece no contar con una relación completa de las numerosas obras coreográficas de Hugo Romero, y el hecho de que nunca llegaran a presentarse en México. También lamento que la mayoría de los proyectos que Hugo em-

prendió en México no cristalizaran. Me quedo con un anhelo: conocer más de Hugo Romero y también con la convicción de que aunque aparentemente es una persona olvidada en la historia de la danza mexicana, estudió y bailó con los coreógrafos y compañías mexicanos más notables; esa herencia la aportó a Canadá, y en particular a Montreal. Su energía, entusiasmo y apasionamiento, que lo llevaron a formar a numerosos bailarines y a crear muchas obras para distintos medios (foro, espacios alternativos, televisión y cine), ameritan un amplio reconocimiento al pionero de la danza en Montreal, al migrante y al “bracero artístico”, digno representante de la danza mexicana.

Hugo Romero tuvo una actividad profesional multifacética, sin lugar a dudas, y como artista de la escena pudo asumir una gran variedad de identidades. Algunos dicen que no existe la historia o la memoria o el pasado, sino solamente las construcciones efímeras que hacemos en el presente. Aun así, o precisamente por esto, mi excursión por la vida de Hugo Romero y los intercambios de cultura dancística que sucedieron entre México y Montreal, así como los múltiples conflictos de valoración sobre *mainstream* y vanguardia, técnicas codificadas e informalidad, lo local y lo global, no impiden mi deseo de que se conozca y reconozca el mérito de la contribución de Romero a la danza local y universal.

Fuentes

Bibliografía

—50 años de danza. Palacio de Bellas Artes. *Cuadro sinóptico 1934-1984*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1986.

—Tembeck, Iro, *Danser à Montréal: Germination d'une histoire chorégraphique*. Montreal, Presses de l'Université du Québec, 1991, págs. 167-68.

———, “Politics and Dance in Montreal”, en *Canadian Dance Studies* 1. Selma Odom y Mary Jane Warner (coeditoras). Ontario, Canadá, Universidad de York, 1994, págs. 129-144.

———, “Dancing in Montreal: Seeds of a Choreographic History” (traducido del francés y revisado por la autora de la presente semblanza). *Studies in Dance History. The Journal of the Society of Dance History Scholars*, vol. V, núm. 2, otoño de 1994b.

—Tortajada, Margarita, *Danza y poder*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Cenedanza, 1995.

Hemerografía

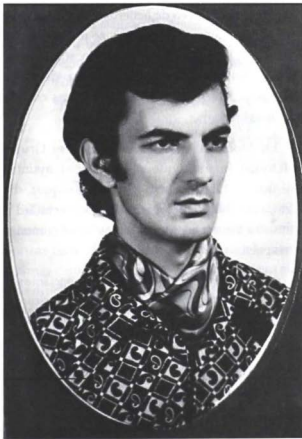
—Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. Expediente de Hugo Romero. Documentos curriculares y copias de recortes periodísticos.

Páginas electrónicas

—Información obtenida de las páginas de Yahoo y Google en torno a Hugo Romero e Iro Tembeck.

Jaime Buentello: en la permanencia del tiempo...

Rocío Hidalgo¹



Jaime Buentello Bazán. Archivo Jaime Buentello (María Teresa Tomé).

... sin duda, lo que viene determinado por el instante aparece como la esencia del tiempo.

J.F. Callahan

(Una vida, un instante)

Hablar del tiempo es hablar de instantes y memorias atravesados unos por otras casi imperceptiblemente en el mismo acto del pensamiento-acción. Tiempo imbricado de espacio hecho lugares habitados por las presencias que le otorgan sentido a través de las afecciones atribuidas. Y es por la fuerza de los vínculos que ello emerge como una fuente inagotable de recuerdos que nos pueblan más allá y a pesar de su lejanía. El instante cobra pleno sentido con su fin: así la vida.

Esta efervescencia de recuerdos provoca Jaime Javier Buentello Bazán en quienes lo co-

1 Investigadora del Cenidi-Danza José Limón del INBA. Agradezco enormemente la generosidad de los entrevistados. En especial expreso mi agradecimiento a las bailarinas y profesoras María Teresa Tomé, Dolores Millán y Adriana Torres y al bailarín Flavio Vladimir Rivera por su amabilidad y empeño para la realización de este trabajo, así como a los investigadores Xóchitl Medina y César Delgado por la valiosa información que me proporcionaron.

nocieron. A la sola pregunta sobre quién era, su nombre resuena como icono. Cariños depositados en él desbordan hasta el propio tiempo confrontándolo en un presente vívido, tocado por la emoción de las palabras que una a una van formando su vida a partir de la mirada de esos otros que la compartieron. La distancia no es un obstáculo: son ya veintinueve años de su partida y siguen tan vivos su presencia y su legado como si aún estuviera ahí, en su Tepic querido.

Buentello comenzó su formación dancística en su ciudad natal, Monterrey, en 1958. Ahí cursó tres años en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Nuevo León y en 1965 estudió en la Escuela de Iniciación Artística número 3 del INBA en la ciudad de México. Asimismo, tomó innumerables cursos de danza y teatro en la Universidad Autónoma de Nayarit de 1966 a 1980.

María Teresa Tomé, viuda del profesor, recuerda que éste le platicó que estudió la secundaria en el horario nocturno para poder tomar clases de danza por la mañana con el profesor Chapa y el profesor Andrade en el Seguro Social de su ciudad, situación que desconocían sus padres. Su madre, Leonela Bazán Salazar, crió a ocho hijos –siete hombres y una mujer–. Buentello fue el sexto. Todos sus hermanos obtuvieron títulos profesionales, mientras que él desde pe-

queño se inclinó por la danza –no quiero decir que ésta no sea una profesión,² pero es importante señalar que en ese tiempo aún no se otorgaba un título profesional por estudiarla–. Dicha decisión fue tomada por su familia como una muestra de rebeldía. A pesar de que su padre, Raymundo Buentello de los Ríos, con instrucción militar, nunca estuvo de acuerdo con su elección profesional, Jaime no desistió y se marchó de su hogar muy joven para continuar su camino en la danza. Sólo su madre lo apoyaba en su deseo de estudiarla. Con el tiempo las asperezas con su padre se limaron.

En Monterrey, Buentello dirigió el Grupo Folklórico Infantil, que pertenecía al ayuntamiento. En 1965, Socorro Sánchez Vázquez, directora del INBA en Nayarit, viajó a esa ciudad y conoció a Buentello. María Teresa Tomé comenta al respecto:

Para ella fue sumamente impactante ver que, a la corta edad de los niños, las coreografías [estaban perfectamente bien montadas]. Fue impactante para ella el trabajo de Jaime Buentello allá. Regresa a Tepic, Naya-

2 Es un hecho que, en contraste con otras artes, a los estudios dancísticos se les ha otorgado el nivel de licenciatura hace apenas unos años, y es más reciente aún que en algunas instituciones éstos alcanzan el grado de maestría. Hay que reiterar, sin embargo, que, más allá de las formalidades académicas, resulta innegable que la formación de bailarines y coreógrafos implica una constante y ardua labor, así como compromiso y disciplina inquebrantables.

rit, con su grupo, y posteriormente se contacta con Buentello para invitarlo a ser su coreógrafo en el INBA. Trabaja ahí de 1965 a 1966. Fue el director del Grupo Folklórico [Grupo de Danza Folklórica Nayar]. En 1967 la señora Matilde Domínguez Dávila, directora del Centro de Seguridad Social del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), lo invita a realizar el examen de conocimientos para integrarse como orientador de danza regional en este centro. Ahí forma el Grupo Folklórico Matatipac, del cual fui parte de esa generación. Con el gran apoyo, incluso económico, de la señora Matilde Domínguez –quien podríamos decir que era su segunda mamá– es que se interesa mucho por investigar el folclor de nuestro estado.³

Fue en Jesús María, Sierra del Nayar, donde Jaime realizó su primera investigación sobre las danzas coras. En ese tiempo el acceso a la sierra era más complicado que hoy en día, pero era aún más difícil ingresar a la comunidad y observar los rituales, y participar en ellos era prácticamente imposible. Sin embargo logró que lo recibieran y le permitieran grabar la música, así como tomar notas de los bailes. Como muestra de agradecimiento y creación de vínculo, apadrinó a varios niños de la comunidad. Ahí conoció a la señora María Valentín, la lideresa de Jesús María, y a través de ella pudo obtener mayor apoyo de los



Jaime Buentello Bazán. Archivo Jaime Buentello (María Teresa Tomé).

3 María Teresa Tomé. Entrevista, 29 de agosto de 2009.

coras. La carencia de recursos materiales hizo que le llevara más tiempo culminar este primer trabajo: *Semana Santa cora*.

El segundo trabajo de investigación en esta comunidad fue *Cambio de poderes*. Para ese momento ya contaba con mayor apertura por parte de la población y recibía apoyos de las autoridades estatales. Posteriormente realizó notas de campo de *Día de muertos* y de la *Fiesta de las pachitas*, que es el *Carnaval entre los coras*. Para entonces ya era bien recibido. Dice Tere Tomé: “Era una persona muy humana. A él le importaba el indígena porque vivían con muy pocos recursos, y aun teniendo poco poder económico él reunía despensas, ropa, cigarros... Les llevaba tequila. Fue una persona muy querida en la sierra”.⁴

Jaime llegó a participar en el ritual de Semana Santa. Junto con los “judíos”, se “borraba”. Ya para entonces le permitían tomar parte en todas las festividades. Incluso participaba en el consejo de ancianos. Éstos lo llevaban a las cuevas en donde realizaban los rituales, lo cual es muy valioso pues ahí veneran a sus deidades. El consejo viajaba a Tepic a supervisar el trabajo que Buentello llevaba a la escena, apunta Tomé. Señalaban lo que no estaba apegado a su tradición y le pedían que lo cambiara. Viajaron también con el grupo para la presentación en las Olimpiadas

de 1968. María Valentín y su hijo Laureano Díaz de la Cruz bailaban con el grupo en las grandes ocasiones. En las Olimpiadas presentaron el programa *Leyendas y tradiciones del viejo Nayar*, que incluía todas las danzas coras y huicholas, entre ellas *Boda huichola* y *Fiesta del esquite*.

Todo hecho social involucra intercambio –diría el antropólogo Marcel Mauss– y es la única vía por medio de la cual se posibilita el vínculo. Esto fue fundamental para que Buentello estableciera relación con la comunidad, honor que la comunidad le otorgaba al donarle sus tradiciones dancísticas. Era de enorme trascendencia lo que Buentello estaba recibiendo. Y él era consciente de ello.

Buentello⁵ platicaba con la comunidad lo referente a la adaptación de la temporalidad en escena, pues era muy importante para él que se sintieran satisfechos con lo que observaban. Aquello que sucedía en horas o a veces en días –dice Sergio Sartiaguín– tenía que reducirse en tiempo para llevarlo a la escena.

Era un ser carismático, señala Adriana Torres. “Era creativo, sobredotado en la cuestión artística. Ése era Jaime Buentello y tenía veintidós años cuando estaba haciendo estas investigaciones.”⁶ Comenta Octavio Campa Bo-

4 Tomé, loc. cit.

5 Fotografía: archivo Jaime Buentello Bazán.

6 Adriana Torres Tapia. Entrevista, 29 de agosto de 2009.

nilla que conoció a Buentello cuando todavía no cumplía quince años:

Y hacía cosas tan grandes el muchachillo... Dónde le caben a este flaquillo tantas cosas, tanto talento, tanta genialidad. Pues era eso: era un genio. Creció con todas las vicisitudes de los genios, con todos los atributos de los genios, para bien o para mal: era testarudo, era intransigente; era amabilísimo, era elegante, era un caballero; era tirano, era odioso; era amoroso. Tenía hasta su propio aroma. Era de mirada penetrante. Son cosas que no se olvidan. Era paterfamilia con todas las gentes, incluso con las mayores. Era delicioso Jaime, tenía muchas horas deliciosas en el día y un ratito que más valía no acercarse porque estallaba. Su personalidad era subyugante: era encantador. Yo le conocí tantas habilidades a Jaime: esculpía, pintaba, decoraba; era coreógrafo, bailaba... Hacía cosas que muy pocas gentes hacen. Cuando estaba creando tenía un alitero de galletas, una cocacola y cigarros. No tenía más comida. Y si uno le ofrecía comida lo mandaba por un tubo. Le perturbaba romper esa fantasía que vive el artista a la hora de la creación.⁷

Para Sartiaguín, “fue el parteaguas entre la cultura de los coras y la cultura de los nayaritas;

no había trabajo escénico que tuviera que ver con los coras.”⁸ Esto constituye una importante aportación sobre el reconocimiento identitario, en tanto el juego que se establece entre reconocimiento-diferenciación y su gradación en cuanto a la relación entre antepasado-contemporaneidad/tradición-modernidad y todo lo que estos binomios conllevan en sus matices. Pues si bien los orígenes son fundamentales para el arraigo de los sujetos a sus territorios, no siempre se tiene conocimiento de éstos y ello lleva incluso a desdenarlos sin comprender los saberes que entrañan. El territorio visto en tanto lazos afectivos con el entorno, sus mitos y rituales que conforman un universo de sentido que hacen un habitar peculiar de éste, cobrando significación en lo cotidiano y en lo extracotidiano. Es el vínculo con los predecesores que otorga la continuidad e impulsa los cambios. En este sentido, el trabajo de Buentello promovió la difusión de tales saberes entre su propia gente nayarita como una especie de estampa de sus antepasados, y hacia afuera de su estado como parte de su historia y la de México mismo, en las confluencias y en las diversidades que lo conforman.

Otros programas que creó fueron *La Guelaguetza*, montada en 1972 con alumnos de la Normal Urbana, y *Antología del corrido mexicano*,

7 Octavio Campa Bonilla, poeta, colaborador y amigo de Buentello. Entrevista, 30 de agosto de 2009.

8 Sergio Damián Sartiaguín Montes, bailarín, académico y funcionario. Entrevista, 29 de agosto de 2009.

también de 1972 e integrado por *Independencia, Intervención francesa, Corridos y Revolución*. Comenta Sartiaguín: “Antes que cualquier otro coreógrafo montara corridos, él los montó”.⁹

En 1973 compuso *Nayarit, séptimo cantón de Jalisco*, con sones mestizos que presentaron para el Concurso Nacional del Injuve. En este certamen obtuvieron el primer lugar, lo que los dio a conocer en el ámbito nacional. De 1975 están *Tepic de antaño*, con bailes de época; los *Sones de la Costa de Oro de Santiago Tuxpan*; *Una parranda en Tuxpan*, y *Costa de Nayarit*, que incluía *La vitamina*, la cual retrataba las costumbres de los lugareños después de realizar la cosecha. Los cuadros llevaban música de banda en vivo interpretada por el grupo Puerta de Mangos. Para la campaña contra la plaga del tabaco promovida por Tabamex, ese mismo año Jaime realizó *La zafra del tabaco* y otra versión de la misma: *Fiesta del tabaco*. Dentro de su producción también se cuentan danzas de diferentes entidades de la República. Por ejemplo, para el Plan GUICOT –creado en 1970 por los estados para apoyar a las comunidades huicholas, coras y tepehuanas– creó obras que, además de Nayarit, abarcaban Durango, Zacatecas y Jalisco.

Leonardo Díaz Bernabé, Antonio Matías Díaz, Manuel Garay, Melesio de Jesús y Modesto Altamirano eran los músicos de la comunidad, y

ellos le proporcionaban a Javier la información correspondiente. Más tarde los invitó a participar en los montajes y presentaciones del grupo, con lo cual reintrodujo en la escena la música en vivo. Las presentaciones se realizaban en el Teatro del Seguro Social, que en ese momento era el único que existía en Tepic.

Al fundar el Grupo Matatipac, en 1967 –que se fusionó en 1968 con el del IMSS–, se separó del Grupo de Danza Folklórica Nayar, el cual se quedó a cargo de Miguel Palafox. Con la partida de Socorro Sánchez Vázquez, la dependencia del INBA que funcionaba en Tepic se convirtió en una casa de la cultura, avalada por el permiso que había otorgado Bellas Artes para abrir una escuela en la capital nayarita. Fue ahí donde se establecieron dos corrientes que hasta la actualidad existen: la buentellista, basada en los sones arribeños, cuya referencia son las tradiciones indígenas, y la que difunde la Casa de la Cultura, que sigue la dirección del Grupo Nayar, es decir, la de los sones vallejanos. Son dos regiones muy distintas, lo que implica formas de bailar diferentes, dice Sartiaguín. Aunque Buentello retomó también para algunos programas sones de la costa, que pertenece a otra región.

Fue con el Grupo Matatipac que Buentello realizó toda su trayectoria. Había cambios en el elenco del mismo de acuerdo con los intereses de los propios bailarines, pues éstos ingresaban muy

⁹ Loc. cit.

jóvenes y no siempre continuaban. En algunos momentos se presentaban como Ballet Folklórico de la Universidad Autónoma de Nayarit, ya que era la institución a la que representaban. No obstante, el elenco seguía siendo el mismo. Sólo el nombre cambiaba en función de los auspicios. Así ocurrió en la gira por Tucson de 1978, para la cual el grupo adoptó el nombre de Ballet del Centro Artístico Nayarita Fonapas. Aunque la agrupación integraba a bailarines de otras instituciones –sobre todo para los festivales masivos, que hicieron época debido a la enorme cantidad de participantes que involucraban–, entre ellas la Normal Superior Urbana (de la que Buentello fue maestro de danza regional), la base de su elenco siempre fueron los alumnos de la Escuela Secundaria General Esteban Baca Calderón.

En el Concurso de Danza Regional efectuado en la ciudad de México, el grupo obtuvo una mención muy importante por haber realizado la investigación y el registro de sones musicales con el Grupo de Danza Folklórica Nayar. Otro aspecto que se destacó de su trabajo fue la destreza en el zapateado. Señala Xóchitl Medina: “No era común ver en el escenario danzas coras y huicholas. En los setenta se estaba defendiendo lo auténtico y sobre todo lo indígena, y Buentello tuvo la capacidad de presentar esta autenticidad de la danza indígena”.¹⁰

La controversia sobre lo purista y la innovación en la danza folclórica no limitó a Buentello, pues el trabajo de investigación de campo lo vertía en las coreografías como referente absoluto para algunas de sus creaciones. Para otras se daba la libertad de crear obras a partir de sus conocimientos sobre las tradiciones y las experiencias con las comunidades, danzas que, aunque no ocurrían como tales en los rituales o en celebraciones paganas, sucedían como acciones contextuales. En ese sentido eran tomadas de una realidad que expandía la estética coreográfica. De esta línea es la *Danza de las vírgenes*, cuyas trayectorias escénicas y cuyo atuendo correspondían a las mujeres de la sierra. Es una parte de *Urraca*, y en lo blanco estaban las *Malitzin*. Con el ropón del color simbólico de la pureza, iban y venían las mujeres en su trajinar. Buentello hacía una mezcla para crear un espectáculo a partir de la realidad. La música también era parte de diversas situaciones, y al integrarla a la escena se generaba la atmósfera que Buentello deseaba describir. Esto es, montaba lo tradicional –pegado a la realidad–, pero también se daba la oportunidad de narrar a través de su mirada lo que no era estrictamente danza mas a fin de cuentas una expresión de la cultura del pueblo.

Para ambas manifestaciones entregaba toda su sensibilidad, la cual proyectaba y con la cual lograba transmitir el orgullo del estado. Sobre

10 Xóchitl Medina. Entrevista, 31 de julio de 2009.

ello, César Delgado señala: “Cuando yo veía los espectáculos de Jaime, me quedaba sorprendido. Es un orgullo ser de Nayarit. Él cumple con toda esa necesidad que se impone a nivel nacional de tener folclor. Los montajes de Jaime han quedado para la posteridad”.¹¹ No obstante –como dice el maestro Delgado–, existe una tendencia, vigente hasta la actualidad, a estilizar,¹² a convertir en espectáculo. Buentello destacó en esto. Era un hombre muy creativo, comenta. El zapateado característico constata el arraigo a su fuente. César Delgado apunta al respecto: “Basta ver cómo bailan los coras los sonos de tarima para que se vea que el zapateado tiene influencia de esos sonos. El zapateado tiene relación con los zapateados originarios de la gente de ahí”.¹³

En 1969, Jaime Buentello funda en Tepic la Academia de la Danza Mexicana –incorporada a la Secretaría de Educación Pública–, que en 1974 se convierte en Escuela de la Danza Mexicana. Desde 1996 los egresados de la misma obtienen el título de licenciados en danza regional mexicana, y a la escuela se le agrega el nombre Profesor Jaime Buentello Bazán.

11 César Delgado. Entrevista, 13 de agosto de 2009.

12 Esta polémica y los procesos que conlleva la escenificación, el binomio tradición/innovación y todo lo que ello involucra, como la creación de una propuesta estética, son temas fuera del alcance de este trabajo, por lo que aquí sólo se mencionan como contexto del trabajo del profesor Buentello.

13 Delgado, *op. cit.*

En 1973, el 25 de agosto, Buentello contrajo nupcias con María Teresa Tomé. Apegada al legado de su esposo, hasta la fecha María Teresa es directora de la escuela que ambos organizaron y cuyo trabajo difundieron. Sus alumnos consideraban a Buentello y a Tomé como sus padres. Por la calle les gritaban: “¡Esos hijos de Buentello!”, recuerdan riéndose Dolores Millán, Adriana Torres y Sergio Sartiaguín.

Graciela Vellido Peralta, directora del Grupo Folklórico Xochipilli del Museo Nacional de Antropología e Historia, lo invitó en 1974, en calidad de coreógrafo, a realizar una gira por España y Marruecos. Fueron muchos los concursos que ganó y los festivales en donde se presentó, siempre con ovaciones.

Buentello murió –víctima de homicidio durante un asalto– el 22 de septiembre de 1981, a la edad de treinta y cinco años, un día antes de tomar posesión como director del Instituto Cultural y Artístico de Nayarit. Es recordado y respetado por todo el gremio nayarita y más allá de sus fronteras. Nació en Nuevo León en 1945, un 26 de octubre. En julio de 2006 se le rindió un homenaje que sus alumnos de la generación de 1973 organizaron. *¡Y!... marcó el camino* fue el título de dicho homenaje, que evoca la manera como el profesor comenzaba los ensayos. Muchas enseñanzas y anécdotas permanecen en el

tintero para ser narradas, pues una figura de la talla de Buentello no se agota en breves líneas; apenas la bosquejan.

Puede resultar gastada la frase “Una vida en la danza”. Sin embargo, cuando nos asomamos a la trayectoria de un creador, de un ser humano que dedicó todo su esfuerzo –con todas las vicisitudes que este arte conlleva; en donde sólo a fuerza de pasión se permanece– es cuando cobra todo su sentido dicha frase, que describe a pocos seres. Uno de ellos es sin duda Jaime Buentello.

Obras consultadas

–*Curriculum vitae*, documentos personales, hemerografía, fotografías y programas de mano. Archivo personal de Jaime Buentello Bazán.

–Pere, Greenham. *Rostros y rastros: el siglo XX en Nayarit a través de 101 protagonistas memorables*. Tepic, Gobierno del Estado/CECAN, 2005. (Archivo personal de César Delgado.)

Entrevistas

–Campa Bonilla, Octavio. Tepic, Nayarit, 30 de agosto de 2009.

–Delgado, César. México, D.F., 13 de agosto de 2009.

–Medina, Xóchitl. México, D.F., 31 de julio de 2009.

–Millán, Dolores. Tepic, Nayarit, 29 y 30 de agosto de 2009.

–Ramos Ledón, Carlos Fermín. Tepic, Nayarit, 31 de agosto de 2009.

–Rivera, Flavio. Tepic, Nayarit, 30 de agosto de 2009.

–Sartiaguín, Sergio. Tepic, Nayarit, 29 de agosto de 2009.

–Tomé, María Teresa. Tepic, Nayarit, 29 y 30 de agosto de 2009.

–Torres, Adriana. Tepic, Nayarit, 29 y 30 de agosto de 2009.



Jorge Tyler.
Foto: cortesía
de Ema Pulido.

Jorge Tyler:¹ bello e insólito bailarín-venado

Margarita Tortajada Quiroz

Hay bailarines legendarios, y Jorge Tyler es uno de ellos. Varias generaciones hemos escuchado sobre sus proezas, las ovaciones que recibió, las pasiones que provocó. Sabemos por quienes sí lo vieron bailar que cautivó audiencias de todo el mundo y a grandes figuras como Rudolf Nureyev, que los críticos de danza más exigentes lo llenaron de adjetivos: asombroso, célebre, fenomenal, extraordinario.

Las fotos y videos nos muestran a un bello y atlético bailarín, que se movía con expresividad y precisión, con decisión y osadía. En la mayoría de ellos luce el vestuario de la obra que le dio brillo, y gracias a la cual muchos lo recuerdan: es un venado. Así también luce en la escultura que desde 1997 engalana la calle de Génova en la ciudad de México: algo insólito (¿a qué otro bailarín mexicano se le ha dedicado una escultura?).² De

igual manera habla de él el filósofo norteamericano Troy Wilson Organ, cuando lo toma como ejemplo al estudiar la intuición, uno de los caminos para alcanzar el conocimiento. Acuerda con otros que Tyler “no interpreta el venado; él es el venado”.³ Otra vez, insólito, el que la fuerza escénica del bailarín sea reconocida y analizada incluso por la filosofía. Y otro hecho insólito, Tyler se convirtió en símbolo, pues su querida amiga Ema Pulido lo considera el más grande bailarín mexicano, su prototipo, por lo tanto su imagen representa al popular estudio de danza.

La leyenda de Jorge Tyler no sólo se ha construido por las glorias de su danza, sino también por su pasado, el abandono que vivió en su niñez, la ingenuidad que rescató de esos años y conservó siempre, la alegría que mostraba (“era alegre,

niñez y ahí se incluye el “Réquiem para un venado. A Jorge Tyler”, de su compañero del BFM Onésimo González, fechado en 1993.

3 Troy Wilson Organ, *Philosophy and the Self: East and West*. Cranbury-Londres-Ontario, Selinsgrove Susquehanna University Press, 1987, pág. 75. Organ considera al conocimiento como la relación sujeto-objeto, en donde el objeto estudiado (en este caso, intuitivo) forma parte del sujeto. Así, Tyler vivía la experiencia de ser venado.

1 Mi agradecimiento por la generosa ayuda que me prestaron todos los maestros entrevistados para esta semblanza y por los valiosos materiales que me permitieron usar, en especial Xóchitl Medina, Alicia Montaña y Ema Pulido.

2 Los bailarines del Ballet Folklórico de México (BFM) donaron la escultura, obra del artista Francisco Pérez Martínez. Fue develada en marzo de 1997 por Amalia Her-

demasiado alegre”)⁴ y la sencillez que nunca lo abandonó, aunque durante muchos años fue el número uno de la compañía de danza folclórica más destacada de este país y de muchos otros.

Jorge Daniel Tyler Avilés⁵ nació el 19 de febrero de 1942 en Culiacán, Sinaloa. Sus padres se separaron cuando él era pequeño, y junto con sus cuatro hermanos vio primero irse a su madre y luego a su padre (quien se casó en segundas nupcias). Los cinco niños quedaron al cuidado de su abuela paterna, su *Nana*, doña Rafaela Hernández de Tyler, quien envió a Jorge y a su hermano mayor Rafael a concluir la primaria en Hermosillo, Sonora. Lo hicieron en un internado que, además de impartirles estudios, les permitió conocer la *Danza del venado* ejecutada por indígenas.

Y un día, como sólo sucede en las vidas legendarias, al bailarla y ganar el concurso interno, Jorge recibió una invitación para transformar su vida. Entre los espectadores se hallaba Amalia Hernández, quien enseguida se percató de la excelencia de la interpretación de ese adolescente sinaloense y le ofreció integrarlo de inmediato a su compañía, que todavía no adoptaba el nombre de Ballet Folklórico de México.

4 Leticia Cázarez, *apud* Alicia Montaña, “Jorge Tyler Avilés”, en *Voces danzantes de Sinaloa*. Culiacán, COBAES, 1998, pág. 126.

5 Tyler es la ortografía correcta de su apellido, aunque en numerosos documentos aparece como Tyller, Tiller o Thiller.

Jorge no respondió con mucho entusiasmo y se dedicó a concluir la primaria. Cuando lo logró, ya con catorce años de edad, regresó a Culiacán y ahí empezó a trabajar en un taller de electrodomésticos con su padrino, al tiempo que cursaba la secundaria. Sin embargo, Amalia Hernández, con la tenacidad y la visión que siempre la caracterizaron, insistió en su oferta y visitó varias veces a su *Nana* (luego de numerosas cartas) para obtener su autorización y llevar a Jorge a la ciudad de México.

Jorge acudió a sus tíos Ramón Tyler y Refugio Elenes; ellos, al igual que su *Nana*, querían convencerlo de que debía aprovechar esa oportunidad. Aunque sus tíos eran su soporte en muchos aspectos (incluso cuando tramitó una nueva acta de nacimiento ellos aparecieron como sus padres) y los únicos a quienes recurría para pedir consejo, no se decidía. Jorge dudaba y tenía miedo, hasta que se lo aconsejó un pajarito, como también sólo sucede en las vidas legendarias. Según su tía Refugio, un día al regresar del mercado “venía eufórico, con un papelito en la mano. Ese papelito lo sacó de esas jaulitas donde el pajarito nos da la buena suerte [...] Jorge estaba fascinado porque el papelito le decía que iba a viajar por todo el mundo, y que iba a ser famoso: eso lo animó. Gritaba emocionado: ‘Me voy, me voy, ahora sí me voy, tía’”⁶.

6 Refugio Elenes, *apud* Alicia Montaña, *op. cit.*, pág. 124.



Jorge Tyler. Foto: cortesía de Ema Pulido.

A través de los testimonios de integrantes de su familia y amigos es fácil imaginar la soledad y desorientación de ese adolescente, que a los catorce años sólo tenía ante sí su trabajo en el taller en Culiacán. La madre desaparecida por completo, el padre lejano y sin intervenir en su vida, la entrañable abuela llena de nietos que cuidar. Pero estaban sus tíos, y la hija de ambos, su prima Bertha. Fue entonces cuando surgió otra figura poderosa en su vida, la de Amalia Hernández, quien trató a Jorge como a un hijo y se encargó de él al llegar a México. Por eso la enorme gratitud que siempre le tuvo a la coreógrafa.

Este jovencito supo integrarse a la compañía que haría historia y que vivía momentos importantes: su proceso de profesionalización e internacionalización, la garantía del apoyo institucional, la aceptación del público mexicano y extranjero y de numerosos empresarios en el mundo que promovieron las giras triunfales.

La primera de ellas fue en 1959, cuando la compañía, estrenándose como Ballet Folklórico de México (BFM), viajó a Chicago al Festival de las Américas, lo que se convirtió en su lanzamiento internacional. En el programa de mano ya aparece el nombre de Jorge Tyler, con sus diecisiete años.

Felipe Segura, director del Ballet Concierto de México (la compañía de danza clásica más

importante del país en esa época) y figura central en la profesionalización del BFM, fungía como director artístico de éste y recordó al Jorge Tyler de esas fechas: “Amalia Hernández llevó a un muchacho delgadito que era como salvaje. Este muchachito no sabía nada y entre él y yo había una relación amistosa poco común, hasta chistosa: Si él estaba comiendo algo me preguntaba: ‘¿no quiere?’. Pero para cuando decía esto ya me lo había metido en la boca. O me decía: ‘¿le traigo una silla?’. Y no creas que me la traía nomás, me la ponía por detrás, me agarraba por los hombros y me decía ‘¡Siéntese!’ . Y me daba un sentón. Divertidísimo”.⁷

A Jorge Tyler le tocó participar y ser constructor de las glorias del BFM por largos años. Por eso viajó y triunfó estrepitosamente en Chicago, cuando la *Danza del venado* empezó a convertirse en el plato fuerte de la compañía. En ese año siguieron el Teatro Griego en Los Ángeles y la Ópera de San Francisco, así como la llegada del BFM al Palacio de Bellas Artes (PBA), inaugurando las funciones dominicales que contaron con una amplia afluencia de público (especialmente de turistas) y cuyo cincuentenario se festejó en 2009.

El BFM se fortaleció rápidamente dentro del campo dancístico mexicano; aprovechó la co-

7 Felipe Segura, *apud* Alicia Montaña, *op. cit.*, pág. 125.

yuntura favorable del gobierno lopezmateísta que vio en él a un “embajador” especial y efectivo de la cultura y arte mexicanos. Debido a ello, la compañía y Jorge Tyler actuaron en todas las presentaciones oficiales, como las que se ofrecían al presidente de la República y sus invitados: el presidente Kennedy de Estados Unidos, Jawaharlal Nehru, Charles de Gaulle, Su Majestad la reina Juliana de Holanda, el príncipe heredero de Japón, y Su Alteza Real el príncipe Felipe, duque de Edimburgo, por mencionar algunos.

La compañía batió récord de taquilla en el PBA y sus exitosas funciones se extendieron a todos los países de Latinoamérica y de Europa (incluyendo su célebre participación en el Festival del Teatro de las Naciones de París), y a los Estados Unidos. Estas últimas se efectuaron gracias al famosísimo empresario Sol Hurok, quien promovió largas giras que cruzaban todo el territorio. Seguramente ahí Organ pudo ver a Jorge Tyler, porque la *Danza del venado* fue, como en el resto del mundo, una de las obras mejor aceptadas. Tyler siempre merecía comentarios especiales y halagadores, y algunos críticos comparaban la muerte del venado con la del cisne de Anna Pavlova.⁸ En la revista *Time* le dedicaron en 1969 un apartado especial para señalar que el “indio yaqui” (refiriéndose a Tyler) mostraba

“un imponente control” al representar la agonía del venado trayendo a la mente algún “tipo de sacrificio primitivo”.⁹

En 1965 el BFM hizo otra gira más por Europa, ahora visitando ciudades de la Unión Soviética como Moscú, Leningrado y Kazán. La compañía triunfó de manera apabullante en funciones ofrecidas durante un mes. En Moscú debutó en el Palacio de los Deportes ante diez mil espectadores, entre los cuales estaba el presidente de la URSS Anastas Mikoyan.¹⁰ La prensa se volcó en comentarios positivos, destacando la “inenarrable” fuerza expresiva, concepción escénica dinámica y continua, suntuoso vestuario, apuestos bailarines y dominio técnico de la compañía mexicana; distinguió a Tyler en la *Danza del venado* por su interpretación “extraordinaria”. Además de la prensa existe el testimonio de Felipe Segura, quien aseguró que en Moscú Tyler tuvo que salir muchísimas veces a agradecer los aplausos, por lo que Amalia Hernández decidió que se repitiera la *Danza del venado*; al concluir, de nuevo recibió la ovación. “Estaba tan desesperada que quería terminar ahí la función. Por fin, en medio de los aplausos empezó la música

9 “Folk Ballet: High-Class Hybrid”. *Time Magazine*, Estados Unidos, 4 de abril de 1969.

10 Gabriela Aguirre Cristiani, “Desarrollo del Ballet Folklórico de México”, en *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*. México, Fomento Cultural Banamex, A. C., 1994, pág. 62.

8 Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”. *Excelsior*, México, 6 de noviembre de 1971.

de la siguiente obra. Esto no era de sorprender en América, pero en Moscú fue algo fabuloso".¹¹

De acuerdo con Segura, el mismo éxito tuvo Tyler en Nueva York "y hasta en el último pueblo de Texas era lo mismo. *El venado* era la carta de triunfo del BFM". Además, Rudolf Nureyev, luego de ver a Tyler en una función, le pidió que le enseñara la danza, pero nunca pudo igualarlo,¹² aunque sí cultivó una muy cercana amistad con el mexicano. Ema Pulido pone en duda el que Nureyev hubiera intentado aprender esa obra, pero asegura que el famoso bailarín ruso invitó a Tyler a estudiar becado en la escuela del Bolshoi.

Siguieron otras giras y otros triunfos del BFM, que lo mismo viajaba a Australia y Nueva Zelanda o era designado para inaugurar el Lincoln Center de Nueva York (1966); o estrenaba proyectos también dirigidos por Amalia Hernández, como el Ballet de las Américas (1967)¹³ y el Ballet de los Cinco Continentes (1968).¹⁴ Todo ello le trajo triunfos a Jorge Tyler, como en *Ballet de Cuba*, donde pudo demostrar que su talen-

to iba más allá de la *Danza del venado* y el resto del repertorio del BFM en el que actuaba. Tanto Ofundu Robert L'House, coreógrafo del *Ballet Africano*, como Tamara Golovanova, del *Ballet de la URSS*, lo eligieron como solista. Ahí se confirmó la opinión que Segura había tenido siempre sobre este intérprete: "Yo veía en él a un gran prospecto y [... después] él demostró todo lo que podía hacer, era fabuloso bailando" ambas obras.¹⁵

Así, Tyler participó de "la violenta expresión de belleza"¹⁶ del *Ballet Africano* y llevó a cabo lo que "en el pasado no se concebía interpretado por nuestros bailarines, por la fuerza y resistencia que exige", logrando una obra espectacular con "poder, dominio de la técnica y rigurosa disciplina".¹⁷

En los años setenta siguieron las giras. En 1972 por Australia, pero Tyler no apareció en los programas, y aun así los cronistas lo recordaban de 1966, porque su *Danza del venado* había conseguido un "asalto masivo". Y en 1973, en Londres, dos de los críticos de danza más importantes del mundo, John Percival y Clement Crisp, lo recordaban luego de su presentación en 1964, por ha-

11 Felipe Segura, *apud* Alicia Montaña, *op. cit.*, pág. 126.

12 *Ídem*.

13 Para el Ballet de las Américas, numerosos coreógrafos mexicanos de danza moderna viajaron a cada país latinoamericano para investigar y luego crear su obra representativa.

14 El Ballet de los Cinco Continentes conjuntó a coreógrafos de varios países que vinieron a México a montar sus obras representativas con los bailarines del BFM.

15 Felipe Segura, *apud* Alicia Montaña, *op. cit.*, pág. 125.

16 Joaquín Herrera Díaz, "Olimpiada cultural". *El Universal*, México, 4 de febrero de 1968.

17 Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. Primer Festival Internacional de Danza". *El Universal Gráfico*, México, 19 de julio de 1971.

ber sido una interpretación “conmovedora”¹⁸ e “inolvidable”¹⁹.

Tyler se había retirado del BFM para trabajar en Las Vegas, y junto con Ema Pulido encabezó el Ballet Nacional Folklórico de México, que lo mismo tuvo como sede Acapulco que realizó giras por Estados Unidos. Sin embargo, en 1977 de nuevo aparece su nombre en los programas del BFM y del Ballet Folklórico Nacional, dirigido por Silvia Lozano. En esta última compañía, con sede en el Teatro de la Ciudad, Tyler tenía un crédito especial como solista de la *Danza del venado*.²⁰

De manera independiente, Tyler dirigió su propia compañía para los espectáculos folclóricos que ofrecían los cantantes Antonio Aguilar y Flor Silvestre. En 1979 y años posteriores de nuevo es posible seguirle el rastro como parte del Ballet Gran Folklórico, dirigido por Teófilo Shanab. Luego de sus funciones en el Kennedy Center, en *The Washington Post* se comentó que su intervención exigía virtuosismo,²¹ además de un *timing* y expresión exquisitos.²² En Canadá,

otro crítico mencionó lo increíblemente dolorosa que era la muerte de su personaje, el poder que tenía para dominar la función entera (aunque su intervención era muy corta),²³ y la autenticidad y vulnerabilidad que proyectaba, haciendo memorable su actuación.²⁴

En los primeros años de la década de los ochenta, Tyler compartió escenario y gira con la compañía del gran bailarín José Greco, manteniendo la “poderosa” *Danza del venado* como la máxima atracción en foros de Estados Unidos y Canadá, pero reproduciendo casi textualmente el repertorio del BFM.²⁵

Además de las ovaciones que le prodigaron los públicos del mundo, Tyler recibió muchos otros reconocimientos. El primero, de sus compañeros y maestros, como Patricia Aulestia (“era un bailarín impresionante, con una luminosidad propia”),²⁶ Evelia Beristáin (“su interpretación era bellísima”),²⁷ Luis Fandiño (“era la estrella, el solista más importante de la compañía”),²⁸ Ne-

18 John Percival, “Ballet Folklórico de México”. *The Times*, Londres, 24 de julio de 1973.

19 Clement Crisp, “Ballet Folklórico”. *The Financial Times*, Londres, 24 de julio de 1973.

20 Programa de mano del Ballet Folklórico Nacional, DDF-Fonapas, Teatro de la Ciudad, México, 1977.

21 George Jackson, “Gran Folklórico”. *The Washington Post*, 5 de marzo de 1979.

22 Pamela Sommers, “Gran Folklórico”. *The Washington Post*, 22 de octubre de 1979.

23 Stephen Godfrey, “Folk Dancers have more fun than audience does”. *The Globe and Mail*, Hamilton, Canadá, 10 de noviembre de 1979.

24 Stephen Godfrey, “Dance Troupe a static tourist show”. *The Globe and Mail*, Hamilton, Canadá, 4 de noviembre de 1982.

25 Peer Gynt, “PAC brings international dance talent”. *Cactus Yearbook, Class of 1982*, University of Texas, 1982, pág. 66.

26 Patricia Aulestia. Entrevista con Margarita Tortajada, 27 de enero de 2010.

27 Evelia Beristáin. Entrevista con Margarita Tortajada, 26 de enero de 2010.

28 Luis Fandiño. Entrevista con Margarita Tortajada, 27 de enero de 2010.

llie Happee ("tenía un gran carisma y bailaba con gran emoción"),²⁹ Xóchitl Medina ("su 'venado' impactaba por su animalidad y veracidad"),³⁰ Ema Pulido ("fue maravilloso en su danza y como ser humano"),³¹ José Villanueva ("fue único. Empezó una era")³², Rafael Zamarripa ("era un icono, dispuesto a morir literalmente en el foro"),³³ quienes no dudan en señalar que Tyler es el más grande 'venado' que ha tenido la danza escénica mexicana. Además, recibió el primer premio otorgado por el Círculo Internacional de la Joven Crítica para la Investigación Artística y los Intercambios Culturales, entregado en el Palacio de Cahillot;³⁴ homenaje en el I Festival del Folklore en Guadalajara (1972); fue representante de México en el Festival OTI del Folclor Iberoamericano y en la Olimpiada Cultural de Munich en 1972 (cuya comitiva fue encabezada por Esther Zuno de Echeverría, esposa del presidente Luis Echeverría); se presentó en la Casa Blanca en Washington; recibió homenajes del ayuntamiento de Manzanillo, la Asociación de Periodis-

tas de la Televisión y Radiofonía argentinas, del gobierno de Kentucky, de Televisa, y después de su muerte, de *El Sol de Sinaloa* (1994).

Sobre la personalidad de Tyler, todos señalan que era atractiva y divertida, pues se mostraba cariñoso y vulnerable, solitario y solidario, compasivo y desprendido, listo a la risa fácil y al esfuerzo mayúsculo, rebelde y corajudo, agradecido y hosco, impuntual y comprometido, ingenioso y generoso. Por eso, cuando murió, el 19 de junio de 1993, el BFM estuvo de luto, y Amalia Hernández se encargó de los funerales sin permitir que la familia hiciera gastos. No estuvieron con él todos sus amigos y familiares en sus últimos días, pero seguramente ahí estaba su nahual, el venado, que lo acompañó siempre y lo ayudó a brillar con toda la intensidad del orgullo de una raza y de un artista.

Fuentes

—Aguirre Cristiani, Gabriela, "Desarrollo del Ballet Folklórico de México". En *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*. México, Fomento Cultural Banamex, A. C., 1994.

—Crisp, Clement, "Ballet Folklórico". *The Financial Times*, Londres, 24 de julio de 1973.

—"Folk Ballet: High-Class Hybrid". *Time Magazine*, Estados Unidos, 4 de abril de 1969.

29 Nellie Happee. Entrevista con Margarita Tortajada, 26 de enero de 2010.

30 Xóchitl Medina. Entrevista con Margarita Tortajada, 29 de enero de 2010.

31 Ema Pulido. Entrevista con Margarita Tortajada, 13 de febrero de 2010.

32 José Villanueva. Entrevista con Margarita Tortajada, 4 de febrero de 2010.

33 Rafael Zamarripa. Entrevista con Margarita Tortajada, 27 de enero de 2010.

34 "Jorge Tyler", Artistas México-Sinaloa, Sistema de Información Cultural-Conaculta, en www.sic.gob.mx

—Godfrey, Stephen, "Folk Dancers have more fun than audience does". *The Globe and Mail*, Hamilton, Canadá, 10 de noviembre de 1979.

———, "Dance Troupe a static tourist show". *The Globe and Mail*, Hamilton, Canadá, 4 de noviembre de 1982.

—González, Onésimo, "Réquiem para un venado. A Jorge Tyler", 1993, inscrito en la escultura, obra de Francisco Pérez Martínez, México, develada en marzo de 1997.

—Gynt, Peer, "PAC brings international dance talent". *Cactus Yearbook, Class of 1982*, University of Texas, 1982, pág. 66.

—Herrera Díaz, Joaquín, "Olimpiada cultural". *El Universal*, México, 4 de febrero de 1968.

—Jackson, George, "Gran Folklórico". *The Washington Post*, 5 de marzo de 1979.

—Montaño, Alicia, *Voces danzantes de Sinaloa*. Culiacán, COBAES, 1998.

—"Jorge Tyler", Artistas México-Sinaloa, Sistema de Información Cultural-Conaculta. En www.sic.gob.mx (consultado el 10 de diciembre 2009).

—Organ, Troy Wilson, *Philosophy and the Self: East and West*. Cranbury-Londres-Ontario, Selinsgrove Susquehanna University Press, 1987.

—Programa de mano del Ballet Folklórico Nacional, México, DDF-Fonapas, Teatro de la Ciudad, 1977.

—Percival, John, "Ballet Folklórico de México". *The Times*, Londres, 24 de julio de 1973.

—Ruiz, Luis Bruno, "Temas de ballet". *Excelsior*, México, 6 de noviembre de 1971.

—Sommers, Pamela, "Gran Folklórico". *The Washington Post*, 22 de octubre de 1979.

—Tapia, Carmen G. de, "El teatro en acción. Primer Festival Internacional de Danza". *El Universal Gráfico*, México, 19 de julio de 1971.

—Patricia Aulestia. Entrevista con Margarita Tortajada, 27 de enero de 2010.

—Evelia Beristáin. Entrevista con Margarita Tortajada, 26 de enero de 2010.

—Luis Fandiño. Entrevista con Margarita Tortajada, 27 de enero de 2010.

—Nellie Happee. Entrevista con Margarita Tortajada, 26 de enero de 2010.

Xóchitl Medina. Entrevista con Margarita Tortajada, 29 de enero de 2010.

—Ema Pulido. Entrevista con Margarita Tortajada, 13 de febrero de 2010.

—José Villanueva. Entrevista con Margarita Tortajada, 4 de febrero de 2010.

—Rafael Zamarripa. Entrevista con Margarita Tortajada, 27 de enero de 2010.

*Antonia y Carmen Amaya.
(Col. Mercedes Amaya.)*



Antonia Amaya (1925-2000): in memóriam

Lourdes Lecona

Antonia Amaya Amaya, nacida en el seno de una familia gitana en el ya extinto Barrio del Somorrostro (Barcelona, España) el 15 de septiembre de 1925, debutó artísticamente a la edad de nueve años. Sus padres, José Amaya y Micaela Amaya –también catalanes–, procrearon cinco hijos más: Carmen, Paco, Leonor, Antonio y María.

Su origen gitano, y su figura pequeña, grácil y espigada, le daban a Antonia una personalísima “jondura” que se impregnaba en sus gestos, su voz y su expresión corpórea siempre altiva, colocada armoniosamente y dispuesta a marcar con una fuerza innata un movimiento o una percusión.

Para ella el flamenco era omnipresente; una forma cotidiana de vida en donde las palmas, las percusiones y la interpretación del baile no buscaban un mérito artístico: eran producto de un valor heredado que se traducía en muestra fehaciente de su nobleza racial.

Y es que Antonia formó parte de una familia de grandes artistas, todos ellos gitanos, en donde

sorprendentemente figuraban como maestros el propio instinto y la intuición.

Su autenticidad y su genialidad provenían de esa rica tradición surgida de manera autodidacta y heredada por consanguineidad, razón por la cual ella y sus hermanos pudieron contar con invaluables secretos y conocimientos de familia.

Era así como, más allá de estereotipos y modas, la elocuencia corpórea de Antonia podía reflejar una autenticidad descarnada, capaz de reflejarse en el binomio cuerpo/identidad como pretexto discursivo en la representación artística, y a partir de lo cual sus enseñanzas podían traducirse en una verdadera oportunidad para acceder al gozo de la interioridad y el artificio que el sujeto busca en la interpretación.

De su árbol genealógico podemos recobrar información cercana, como la presencia de su tía Juana Amaya, *La Faraona*, quien en 1916 destaca como bailaora en Villa Rosa, capital del flamenco en España, un café cantante por donde pasaban las figuras más notables de la época. Gracias a

ello podemos saber también de su padre, *El Chino* José Amaya, destacado guitarrista flamenco y conocedor de los secretos de uno de los más complejos géneros musicales. Y por supuesto de su hermana, Carmen Amaya, *La Capitana*, una de las figuras cumbre del flamenco, quien inició su carrera artística bailando descalza y que, por su corta edad, tuvo que ser escondida alguna vez entre abrigos para ingresar a trabajar en los tablaos, acompañada por la guitarra de su padre.

Durante los años de la Guerra Civil española la familia tiene que emigrar y llega a la ciudad de Buenos Aires, Argentina, en donde se conforma la compañía de Carmen Amaya, la cual integraba a toda la familia.

Se trata de una época difícil y llena de dificultades económicas. Sin embargo, a su llegada a Buenos Aires Carmen tiene la oportunidad de debutar con Ramón Montoya y Sabicas en el Teatro Maravillas, en donde forma parte del elenco *El Pelao Viejo*. Se logra un éxito rotundo desde la primera función. Las localidades para la temporada quedaron agotadas desde un principio, lo que ocasionó un gran revuelo. Incluso tuvo que intervenir la fuerza pública para calmar los ánimos de la gente que exigía la adquisición de un boleto.

Este éxito finca para la compañía la posibilidad de viajar por distintos países, en donde, sin

proponérselo, logra un proceso de desterritorialización que propicia la difusión del flamenco en México en el ámbito internacional.

Se trataba de un flamenco sin fronteras, ya que salía de su localidad para difundir y mezclar su identidad en países como los Estados Unidos, Argentina, Ecuador, Perú, Uruguay, Brasil, Chile y muchas otras naciones de América Latina, propiciando a su vez la creación de públicos aficionados y otros que encontraron su camino profesional para dedicarse a la docencia o interpretación de esta expresión cultural.

En una de las visitas a España, Antonia se casa, el 20 de abril de 1947, con Luis Algaba Valdivia, *Chiquito de Triana*, en la ciudad de Barcelona.

Chiquito de Triana, nacido en 1921 en Bonares, localidad de la ciudad sevillana de Huelva, era reconocido por cantar “por fandangos”, y se destacó como creador de un estilo propio.

Chiquito de Triana también formó parte de la compañía de Carmen Amaya. En una de las giras del grupo por Europa, nace en la ciudad de Bruselas, el 23 de septiembre de 1948, la primera hija de Luis y Antonia, Carmen Algaba Amaya, *La Chuny*, quien durante su infancia aprendió el oficio de sus padres, incursionando en esta disciplina a la edad de tres años y formando parte del elenco de la compañía. En 1964 realiza una

*Antonia Amaya.
(Col. Mercedes Amaya.)*



temporada al lado de su madre en El Rincón de Goya, ubicado en la calle de Toledo número 4, casi esquina con Paseo de la Reforma, en la ciudad de México.

Con la llegada de *La Chuny* Amaya podemos decir que se enraíza en nuestro país la tradición familiar, ya que ella heredaba, además de una pequeña figura como la de su madre, la tradición artística de sus padres y tíos. Contrae nupcias con Carlos Gómez, *El Tano*, un cantaor de gran reconocimiento. Impregnada por esa tradición dinástica heredada por varias generaciones, *Chuny* Amaya logra convertirse, en los años ochenta, en un referente obligado para los observadores y profesionales del flamenco rancio y de casta.

Unos años más tarde, en 1965, nace la segunda hija de Antonia y *Chiquito de Triana*. La llaman Mercedes.

Mercedes Algaba Amaya, conocida en el mundo del flamenco como *La Wini*, fue concebida en Colombia –según comenta ella misma–, durante una gira de la compañía, pero nació y se estableció finalmente en la ciudad de México.

La Wini se convierte a partir de los años noventa en un exponente ejemplar del flamenco, ya que logra trasvasar el tablado al espacio escénico en diversos teatros, lo mismo del ámbito nacional que del internacional. Su estilo está

marcado por una síntesis del baile antiguo reposado y la dimensión performática contemporánea llena de virtuosismo, expresividad y una energía impetuosa. Al lado de su esposo, Santiago Aguilar –guitarrista virtuoso del flamenco y de origen mexicano–, realiza innumerables giras por países como Japón y España. Actualmente ambos son acompañados por sus dos hijos: Karime Amaya, bailaora nacida en la ciudad de México (1985), quien a su corta edad ha logrado la factura de coreografías de gran complejidad en lo técnico y lo interpretativo, e innovaciones estilísticas de desbordante genialidad. Y *El Tati*, el menor de los dos, nacido en diciembre de 1986 y quien ha logrado convertirse también en un gran exponente de la guitarra flamenca contemporánea. Recientemente se ha sumado a la familia un nuevo integrante, Luis Antonio Aguilar Algaba, hijo de Karime Amaya. Se trata del primer biznieto de Antonia, y seguramente continuará con la tradición de esa gitanería familiar.

Con la llegada de *Wini*, Antonia decide ya no bailar más con la compañía que había fundado en Argentina después de trabajar en la de Carmen y con la cual había también realizado diversas giras. Ahora tendría más tiempo para ofrecer a su hija menor una vida más estable, ya que a *Chuny* le había tocado viajar y trabajar desde muy temprana edad.

En este nuevo escenario se dedica, a partir de los años setenta, a impartir clases en la escuela fundada una década antes por su hermana Leonor en Medellín 57-1, colonia Roma, entre las calles de Oaxaca y Colima, casi esquina con la Plaza de la Cibeles.

Es en este espacio en donde Antonia ha de trabajar como maestra durante más de veinte años, hasta poco antes de su fallecimiento, ocurrido el 23 de mayo del año 2000.

Con lo anterior podemos apreciar la forma en que el arte y la vida familiar en Antonia se conformaron para dar unidad a esta expresión artística en el tiempo/espacio, y en donde cada uno de sus integrantes ha sabido defender su permanencia a partir de las destrezas físicas desarrolladas desde muy temprana edad, amalgamadas con la fuerza inherente de la que goza la raza gitana. Pero lo que más sorprende es la manera en la que esta familia ha podido hacer del virtuosismo un arte tan cotidiano.

Fue así como Antonia Amaya hizo del flamenco en México una disciplina, una vocación y un modo de vida que se arraigó en estas nuevas generaciones de familia como una profesión sencillamente natural para sus integrantes.

Es grato recordar también cómo, en cada clase, sus alumnos nos sumergíamos en un acto de verdadera exaltación, aprendiendo y perfec-

cionando el conocimiento de la métrica musical, la estructura del baile “por derecho”, la pureza técnica, desarrollando un oído melódico, y explorando siempre nuevas formas y colocaciones que parecían tan simples y sencillas en ella pero que para nada eran una cuestión fácil.

Me viene a la memoria la imagen de ella colocada enraizadamente frente al espejo y diciendo: “Pero hija, ¡colócate!” Por más que intentábamos, no veíamos rápidamente buenos resultados. Y es que mientras ella colocaba la pelvis hacia el frente de manera natural y sin perder su centro, su espalda se erguía hacia atrás con un carácter gallardo y señorial. Su cabeza siempre en alto, con la barbilla paralela al piso. Su floreo, sin gran revuelo, era siempre preciso y elegante. Aspectos que el tiempo y la repetición nos permitían ir identificándonos con la plasticidad del movimiento y buscando un sentido expresivo y siempre melódico en cada percusión.

Sus pies estaban siempre situados de manera armónica con el eje de la cadera; sus percusiones eran nítidas. Se trataba de encontrar un equilibrio entre la técnica aprendida y el desarrollo de un oído cada vez más musical para facilitar el aprendizaje de cada “palo” o género musical, lo que se traducía no sólo en una destreza musical que el bailar(a) debe hacer suya para la interpretación, sino también para llevar una palma a compás, así como la fuerza y la resistencia que

requiere la ejecución de un baile o “palo” dentro del flamenco.

La metodología que ella empleaba en sus clases era tal vez más sencilla que la que se diseñó en la actualidad en las grandes academias profesionales. Sin embargo era precisa y contundente. Se aprendía a bailar reposadamente, dosificando el conocimiento, sin atropellos ni prisas, cuidando que la ejecución coreográfica encontrara la forma en detalle para ser acompañada por la guitarra, el cante y las palmas.

Era cuestión de tiempo poder ir aprendiendo los cánones y estructuras del baile. Primero había que iniciarse bailando “por alegrías”, luego “por tangos”, “guajira” y otros “palos” hasta llegar a la ejecución de “palos” más complejos, como la “soleá” o la “seguirilla”, encumbrados estos últimos en la tradición de una estirpe racial.

Fue así como Antonia pudo compartir los conocimientos de su arte, impregnados de una filosofía ancestral.

Nos dejó como legado parte de su esencia, sus consejos y un camino que de manera personal he podido atesorar en cada momento, ya que sus enseñanzas me han acompañado siempre en mi campo como docente.

Fuentes

–Entrevista con Mercedes Amaya, 29 de septiembre de 2009.

–Entrevista con Chuny Amaya, 29 de octubre de 2009.

–Vivencias personales.

–Apoyo con información vía correo electrónico, miércoles 25 de noviembre de 2009.

Para documentar aspectos de la vida de Carmen Amaya se recurrió a la consulta de diversas páginas web:

http://www.paguito.com/portal/hemeroteca/bailarina_espanola_de_espana_charo.html

“Carmen Amaya, mito del flamenco”: <http://www.libroslandia.com/carmen-amaya-mito-del-flamenco-1085.html>

“Carmen Amaya, la historia”: <http://carmen-amaya.blogspot.com/2006/01/carmen-amaya-la-historia.html>

Teatro Mexicano de Masas: Efrén Orozco Rosales y Ángel Salas

Elizabeth Cámara García



El Mensajero del Sol, teatro de masas, en el Auditorium

El mensajero del sol, Teatro de Masas en el Auditorio Nacional. Foto: cortesía de la Mtra. Xóchitl Medina.

Consejo de Promociones Artísticas y Populares

I. N. B. A. Presenta

"EL MENSAJERO DEL SOL"

(TONACATECUTLI)

Programa de mano de
El mensajero del sol.
Cortesía de la Mtra. Xóchitl
Medina.



AUDITORIO NACIONAL

4-5-11 y 13 de agosto de 1956 México, D. F.

El sonido del caracol rompe el silencio e inunda el espacio anunciando que el espectáculo va a comenzar. El acorde puede provenir de la cima de la pirámide más alta, la del sol, rediseñada como parte de una espectacular escenografía en el enorme escenario, o encabezar la procesión de palanquines que transportan a nobles señores y sacerdotes, soportados por fuertes hombres que inician la trayectoria previamente diseñada, para que, al llegar a los pies de la escalinata de la pirámide, asciendan a presidir la ceremonia en honor de alguna deidad convocada para honrarla y brindarle ofrenda de danza y música. Se trata de un montaje escénico cuyo guión puede o no incluir parlamentos dichos por voces grabadas o presentes que darán vida a alguna leyenda del mundo precolombino, reconstruida a partir de los relatos dejados por los cronistas del siglo XVI y la imaginación de quienes idearon el espectáculo masivo.

Se trata tan sólo del inicio de uno de los muchos montajes del Teatro Mexicano de Masas puestos en escena, desde finales de los años veinte hasta un poco más allá de la década de los cincuenta, por célebres personajes de la vida cultural del México posrevolucionario interesados en rescatar el pasado prehispánico o en mostrar algún pasaje memorable de nuestra historia patria: la Conquista, la Independencia, la Revolución, y a héroes como Cuauhtémoc, Hidalgo,

Zapata. Entre ellos destacó siempre el maestro Efrén Orozco Rosales (responsable de la idea y la dramaturgia), quien generalmente compartió créditos con músicos como el maestro Francisco Domínguez y por muchos años con el maestro Ángel Salas (compositor de piezas ex profeso), muchas veces secundado por algunos de sus compañeros maestros de educación física, encargados de la parte dancística, que tomaron de la tradición indígena o mestiza repertorios de música y danza para montarlos a multitudes. Entre estos últimos sobresalen los maestros de danza mexicana Luis Felipe Obregón y Marcelo Torreblanca, Higinio Vázquez Santana, Amado López, Emma Duarte, Rafael Andrade, Miguel Vélez, Xóchitl Medina y Enrique de Anda; las maestras de educación física Fanny Ruiz Logero, Guadalupe Crail y Aurora Sandoval, así como las maestras de danza Tessy Marcué y Linda Costa, junto con coreógrafos y bailarines de danza moderna mexicana como Nellie Campobello, Waldeen, y más tarde, maestros y coreógrafos de la Academia de la Danza Mexicana o del Ballet Nacional, por ejemplo Ana Mérida, Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Raquel Gutiérrez, Evelia Beristáin, Luis Fandiño, José Mata y Valentina Castro, y otros bailarines como Guillermina Peñalosa, Beatriz Flores, Martha Bracho, Elena Noriega, Adriana Siqueiros y Yolanda Moreno. Sea para ellos este homenaje.

Esos maestros, con el auxilio de destacados escenógrafos, daban vida a lo investigado por historiadores y arqueólogos, asesores que al lado de los creativos formaban los equipos de trabajo.

Los contingentes de jóvenes vestidos como “guerreros prehispánicos”, “doncellas”, “sacerdotisas”, soldados revolucionarios, soldaderas, junto con los danzantes, entraban en grupos y se colocaban en todo el espacio escénico como piezas de una rompecabezas perfectamente ensamblado, fuera éste en Teotihuacán, en los distintos estadios deportivos, el Auditorio Nacional o el Palacio de Bellas Artes.

La maquinaria, diseñada con todo cuidado, se ponía en marcha, y se iniciaba una experiencia estética impactante que dejaría honda huella en el público y en los actores o bailarines participantes. Lecciones de historia que como marca indeleble cumplirían con el fin propuesto: crear la conciencia de que se trataban episodios de un pasado glorioso, exaltado a favor de un nacionalismo que fortalecía al Estado mexicano, que desplegaba sus mejores años de gobiernos desarrollistas tras el triunfo del grupo que inicialmente se había consolidado en el poder: el de Venustiano Carranza, a través un partido, el Revolucionario Mexicano, sólidamente cimentado en su vigorosa ideología.

Hombres y mujeres convencidos de la misión educativa que el Estado debía cumplir, los mismos que se encargaron de llevar a cabo la campaña alfabetizadora más significativa emprendida por la secretaría del ramo, las misiones culturales,¹ creyeron oportuno contar con un instrumento de divulgación educativa que tocara la sensibilidad de los mexicanos, y crearon el espectáculo conocido como Teatro Mexicano de Masas. Este tipo de espectáculos estaban siendo igualmente utilizados por otros regímenes nacionalistas, el alemán y el de la URSS² por citar sólo los dos casos más sobresalientes. El paralelismo con esas naciones, al margen de los desenlaces particulares, nos refiere que se trataba de sociedades emergentes y que habían experimentado violentas guerras. México, con un fuerte poder centralizado en la figura presidencial, asignaba recursos materiales y humanos, mujeres y hombres talentosos, enamorados de su patria, para emprender una importante labor educativa que, además, confirmara la capacidad organizativa

1 Creadas por Vasconcelos entre 1922 y 1925, bajo el régimen de Álvaro Obregón, recogían ideas de las declaraciones de los congresos educativos de 1905 y 1906, en la época de Porfirio Díaz, sobre los planes para la educación en las zonas rurales. Ahí mismo se dejó asentada la idea de crear una secretaría federal para el ramo educativo. Al triunfo de la Revolución de 1910, Vasconcelos cristalizó el proyecto con profesores participantes en aquellos congresos. (Entrevista con el maestro José Humberto Medina Ortiz, 21 de septiembre de 2009.)

2 Esta idea fue confirmada por el maestro Medina, quien cita los casos de Italia y España durante los años treinta. (*Loc. cit.*)

de las instituciones en función de un objetivo rector: consolidar el Estado.

Presencias contundentes

Efrén Orozco Rosales (1903-1997)



Efrén Orozco Rosales. Foto: cortesía de la Mtra. Xóchitl Medina.

Originario de Tulancingo, Hidalgo, nacido un 9 de julio, fue el principal dramaturgo del Teatro Mexicano de Masas, proyecto que inició a finales

de los años veinte junto con Enrique de Anda, Rafael Andrade, Amado López, Luis Felipe Obregón y Marcelo Torreblanca.

Maestro de enseñanza primaria y educación física, ocupó diversos cargos públicos en el Departamento de Misiones Culturales y en el Departamento de Alfabetización, ambos de la Secretaría de Educación Pública, así como en la Oficina de Acción Deportiva del Distrito Federal. De igual modo, fue presidente del Consejo de Promociones Artísticas Populares del Instituto Nacional de Bellas Artes³ y director teatral. Su trabajo en este último terreno abordaba episodios de la vida nacional a través de dramatizaciones escénicas con un propósito educativo que pretendían traer a cuenta valores humanos para ser exaltados a manera de conductas ejemplares. Sus piezas eran acontecimientos cívicos. Merecedor de reconocimientos de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y del INBA, Orozco Rosales, hombre bromista, juguetón a decir de quienes lo conocieron, realizó una intensa actividad teatral a favor de los niños a través del Departamento de Teatro Escolar de dicho instituto. Pero sobre todo se le recuerda como el principal promotor del Teatro Mexicano de Masas, junto con Ángel Salas.

³ *El Heraldó de México*, 14 de marzo; *Excelsior*, 16 de marzo, y *Novedades*, 20 de marzo de 1980. Notas luctuosas.



Ángel Salas. Cortesía de la Mtra. Xóchitl Medina.

Violinista y compositor nacido en Tlalnepantla, estado de México, un 7 de mayo, militó en las filas villistas. Fue maestro, historiador e investigador de la música folclórica de México. Como alumno de la Escuela Nacional Preparato-

ria de San Ildefonso, perteneció al grupo de “Los Cachuchas”, llamados así debido a que por sus convicciones socialistas usaban gorras y ropa de mezclilla como la que portaban los obreros de esa época.

Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música, donde fue discípulo de Luis G. Saloma y Julián Carrillo. Asimismo, estudió jurisprudencia en la Universidad Nacional, donde se integró con Alejandro Gómez Arias y Miguel N. Lira a la lucha por la autonomía universitaria. Sus vastos conocimientos le permitieron, desde 1939, ser profesor de la Escuela Nacional de Maestros, donde dio clases de filosofía, historia del arte y estética, así como de la Nacional de Educadoras y la Normal Superior, en las que impartió cursos de ética, estética e historia del arte, y de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde fue titular de la cátedra de historia. En el Departamento de Extensión Universitaria creó el Teatro Universitario. De igual manera, impartió clases de violín e historia de la música en el Conservatorio Nacional. Sus dotes personales le permitieron hablar siete idiomas y cinco lenguas indígenas. Director de la Escuela de Iniciación Artística número uno y creador de la secundaria adjunta al Conservatorio Nacional, durante el gobierno del presidente Adolfo Ruiz Cortines fue jefe del Departamento de Danza del INBA, y en la Unidad Artística y

Cultural del Bosque fungió como presidente del Consejo de Promociones Artísticas Populares de Bellas Artes, donde durante diez años desplegó una intensa labor de difusión cultural con el proyecto Domingos Populares de la Cultura, cuyo objetivo era “llevar a todos los sectores las más altas expresiones del arte a precios populares”.

José Antonio Alcaraz⁴ da fe de “su imagen rebotante de bonhomía: [...] sentido del humor certero y regocijo hospitalario”. Pedagogo exigente y alentador con sus alumnos, “fue incapaz de plegarse a consignas del alto mando burocrático”.

A partir del Primer Congreso Nacional de Música (1927), trabajó estrechamente con Francisco Domínguez y Vicente T. Mendoza recorriendo el país para recabar información sobre las tradiciones musicales y dancísticas de México. Fue el primer investigador mexicano en catalogar los bailes y danzas tradicionales con un método riguroso. Director de orquesta y orador brillante, con excepción de la crónica y la crítica musical que publicó en diarios sus numerosos ensayos permanecen inéditos, entre ellos “Danzas folklóricas de México”.⁵

4 José Antonio Alcaraz. *Proceso*, 4 de julio de 1999, págs. 59 y 60.

5 Gabriel Paredón, *Diccionario de música de México*. Guadalajara, Secretaría de Cultura de Jalisco, 1955, pág. 498, y, del mismo autor, *Diccionario enciclopédico de la música en México*. Guadalajara, Universidad Panamericana, 2007, pág. 930.

Teatro Mexicano de Masas fue un proyecto en el que Ángel Salas trabajó a lo largo de muchos años de manera intensa, tanto en su organización como en la composición de obras y arreglo de piezas tradicionales. Entre las obras creadas por el maestro destacan *El mensajero del sol*, *Xochilhuítl*, *México*, *Morelos*, *Estampas de la Revolución*, *El niño artillero*, *La hora de la libertad*, *Emiliano Zapata* y *Fuerza campesina*.⁶

Testigos de la historia

José Humberto Medina Ortiz

Como alumno de la Escuela Normal de Maestros, sección de varones (1942-1949), el maestro José Humberto Medina Ortiz participó en varios montajes del Teatro Mexicano de Masas en 1947, 1948 y 1952, llevadas a cabo en sitios como el Estadio Camilo Díaz del Instituto Politécnico Nacional, el Palacio de Bellas Artes (Día del Indio) y en la toma de posesión del presidente Miguel Alemán, en el Estadio Olímpico de la Ciudad de los Deportes de la colonia Nápoles, con bailes de Veracruz y *Danza de sonajeros* de Ciudad Guzmán, Jalisco.

La persona que originalmente ideó estos espectáculos de masas –piensa el maestro Me-

6 Nota para el homenaje realizado en su nombre durante la Décima Muestra de Escuelas Superiores de Danza del INBA, 13 de julio de 2000.

dina— fue doña Amalia Caballero de Castillo Ledón, quien ocupó distintos cargos dentro de la educación y la cultura en México,⁷ junto con los artistas e intelectuales más notables de la década de los veinte, como Salvador Novo, Antonieta Rivas Mercado y Diego Rivera (1925).

En opinión del maestro, las raíces del Teatro de Masas se remontan a experiencias previas, como las ceremonias de las culturas precolombinas, y los espectáculos presentados en los atrios de las iglesias y plazas durante la Colonia. En forma más directa, ya en el siglo XX, cita como antecedente el gran desfile de 1910, realizado para conmemorar los cien años de la Independencia de México. Aunque aunado con un gran esfuerzo de investigación histórica, sostiene que no se trata de una vocación exclusiva de los gobiernos posrevolucionarios ni representa sólo una vocación gubernamental. En su opinión, se trata de hábitos representacionales de teatro

y danza al aire libre de raíz antigua. También como antecedentes, el maestro cita los trabajos de algunos investigadores interesados en rescatar las tradiciones musicales y dancísticas del país que se dieron a finales del siglo XIX y ya en el XX, durante la segunda década, cuando en los Estados Unidos entraron en boga los estudios folcloristas, línea de investigación que arraigó en nuestro país.

Gracias a los excedentes económicos de la posguerra —refiere—, los espectáculos de este tipo estaban de moda: las Espartaqueadas, los festivales en Berlín y en China... Finalmente, los esfuerzos se conjugaron con el deseo de mostrar el desarrollo cultural de México a pueblos, gobiernos y personajes de otros países como parte de los beneficios y resultados que había traído la Revolución de 1910, adoptando rasgos ideológicos que emergieron de ella. Al mismo tiempo servían para dar respuesta a congresos internacionales, fechas cívicas y acontecimientos políticos con recursos que se tenían gracias a las condiciones sociales, económicas y políticas por las que México transitó durante esas décadas.

Para el maestro, el primer ejemplo del Teatro Mexicano de Masas se dio en 1925, durante la Reunión de Americanistas, y se presentó en Teotihuacán con un equipo encabezado por la señora Castillo Ledón, con la participación de

7 Doña Amalia Caballero de Castillo Ledón, bella mujer originalmente maestra de instrucción primaria, fue una funcionaria de larga vida dentro del sector público que ocupó puestos como el de directora de Acción Social y Educativa del D.F., donde creó festivales para las distintas delegaciones del entonces Departamento Central, así como programas sociales y talleres. Fue representante ante la Comisión de Derechos de la Mujer en América Latina, en la Comisión de Mujeres de la Unión Panamericana (hoy OEA) y asesora de Eva Perón. Consiguió el voto para la mujer en América Latina. Fue la primera mujer embajadora de México en Suecia y Austria, y la primera secretaria de Cultura del país (durante el régimen de Adolfo López Mateos). De igual modo, participó en la creación del INPL (Información proporcionada por el maestro José Humberto Medina, *op. cit.*)

los maestros de la Escuela Normal y la Escuela Magistral de Esgrima, antecedente de la Escuela de Educación Física.

Ese gran equipo conformado por Efrén Orozco Rosales –comenta el maestro Medina– siempre contó con proyectos cuyos guiones eran producto de una seria investigación que se veía reflejada en el espectáculo mismo y en sus programas de mano.

Xóchitl Medina Ortiz

La maestra Xóchitl Medina,⁸ alumna del departamento de señoritas de la Escuela Nacional de Maestros, participó en 1953 en la *Creación del quinto sol*, uno de los espectáculos más notables de Efrén Orozco Rosales y cuyo remontaje se presentaría en el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria.

Estudiante de sexto grado, estuvo entre las alumnas del cuarto y quinto grados seleccionadas por las figuras de la danza de ese momento: Beatriz Flores, Ana Mérida, Martha Bracho y Guillermina Bravo. La selección se hizo en la clase de deportes, caminando en círculo y ejecutando sencillas rutinas. Formaron grupos de veinte en veinte. Luego –relata– los grupos fueron divididos en subgrupos de diez personas. La número uno de cada subgrupo representaría a la Doncella de la Luna y estaría bajo las instruc-

ciones de alguna de las bailarinas profesionales, mientras que los grupos más grandes, que representarían al pueblo, estarían a cargo de las maestras de educación física de la Normal encabezadas por las maestras Fanny Ruiz Logero, jefa del Departamento de Deportes; Guadalupe Crail, y Aurora Sandoval. Ensayaban en los salones más amplios de la escuela, con la música tocada en el piano, o en el patio, dentro del horario de esas clases. Más adelante, trasladaron los ensayos al estadio, transportadas en camiones del Ejército para que marcaran entradas, salidas y trayectorias, respetando los espacios que ocuparían las plataformas que semejarían pirámides. Durante todo el proceso el maestro Orozco visitaba la escuela para supervisar el trabajo de los grupos, y al final dirigía el ensayo general, con la escenografía ya montada (la gran pirámide del sol, dos pirámides de tamaño mediano y dos más pequeñas a cada extremo del estadio) y música tocada en vivo, dirigida por Ángel Salas. El proceso completo, desde la selección de alumnos hasta la presentación, ocupó tres meses, sin contar la planeación y organización previa a cargo de asesores históricos, dramaturgos, músicos, coreógrafos, maestros, monitores y muchos otros.

Experiencia imborrable que vivió Xóchitl Medina en una “época de pasión por México”; resultado de la inquietud por ir a “lo nuestro”, gracias a la labor de maestros interesados en

8 Entrevista realizada el 11 de septiembre de 2009.

acercar a los estudiantes a “lo nacional”, “pues se juntaban talentos de literatos, artistas, maestros normalistas y de educación física”.⁹

Más adelante, egresada de la escuela, con la primera Compañía Oficial de Danzas y Bailes Regionales del INBA¹⁰ Xóchitl Medina participó en 1956 en el montaje de *El mensajero del sol*, con la espléndida escenografía de Julio Prieto. De este montaje subraya la participación de Marcelo Torreblanca, quien realizó una secuencia extraordinaria de ritmos indígenas seleccionados de diversas danzas tradicionales, por ejemplo, “Paso de camino”, de la *Danza de concheros*, interpretados por el grupo de músicos teotihuacanos dirigidos por el maestro Zacarías Segura. El grupo, ataviado con ropa semejando indumentaria prehispánica y tobillos atados con tenabares, recorría el escenario, alrededor de la pirámide central, y luego en círculos concéntricos bailaba hasta terminar con el entusiasta aplauso del público.¹¹

Al final de la representación, llevada de la mano por los diálogos grabados, al lado de bai-

larines profesionales de la Academia de la Danza Mexicana como Josefina Lavalle y Raquel Gutiérrez, con coreografías de Guillermina Bravo, se bailaba la danza de voladores y se repetía la danza de Torreblanca en círculos concéntricos.

Por esas mismas fechas, Xóchitl Medina fue comisionada como maestra de danza al Consejo de Promociones Artístico Populares,¹² presidido por el maestro Ángel Salas y con Efrén Orozco en la secretaría.¹³

Como maestra participó en la organización de los montajes *Xochilhuitl* o *Fiesta de las flores*; coreografió la *Danza de las doncellas de la luna*, la *Danza de pájaros*, y montó la *Danza de las cintas*. Para ello tenía que estudiar los textos, conocer la música, seleccionar los bailes y al elenco, montar las coreografías, así como saber cuántos elementos mínimos y máximos debía haber. Esta experiencia le serviría de plataforma de arranque en su futura carrera dentro de la danza.

Cuando la invitaron a participar, hacía montajes para grupos de sesenta alumnos, y así cada uno de los otros maestros. Eran grupos que al juntarse llegaban a sumar dos mil personas. A

9 Loc. cit.

10 El director de la Compañía era Marcelo Torreblanca y el grupo se presentaba en el Teatro del Bosque o atendía invitaciones que le hacían embajadas y ferias en los estados de la República. También se presentaba en las funciones de los Domingos Populares en el Auditorio Nacional, así como en las distintas puestas del Teatro Mexicano de Masas de esa época. (Loc. cit.)

11 Loc. cit.

12 Otros maestros comisionados, miembros de la Compañía Oficial de Danzas y Bailes Regionales, fueron Yolanda Moreno y Miguel Vélez Arceo. Se integraron también maestros de la Escuela Nacional como Fanny Ruiz, Guadalupe Crail, Rafael Andrade y Enrique de Anda.

13 Xóchitl Medina se sentía ligada a Efrén Orozco, pues había sido compañero de su padre, José Dolores Medina, en las Misiones Culturales.

cada maestro le enseñaban lo que tenía que hacer con su grupo: desplazamientos y movimientos: “Se trataba de equipos de trabajo muy bien organizados, muy bien coordinados para lograr ese gran espectáculo. Era una organización piramidal, formada por un equipo muy bonito de artistas responsables. Eso era política, política educativa”.

Los espectáculos

Recién terminadas las luchas de la Revolución de 1910, en México surgió el interés por descubrir “las raíces”, “lo auténticamente mexicano”. “El glorioso pasado prehispánico”, interés que se institucionalizaría a mediados de la década de los veinte. José Vasconcelos, que en 1921 reinstaló la Secretaría de Educación Pública suprimida por Carranza, retomó este nacionalismo propio del romanticismo del siglo XIX, y estudió el programa de Lunatcharsky, ministro de Educación de la URSS, para elaborar un plan de “salvación/regeneración” de México por medio de la cultura. Entre los puntos de su plan destacan los que tienen que ver con la difusión y promoción de las artes, la creación del Departamento de Bellas Artes y la proliferación de festivales de música y danza. Bajo el modelo de Lunatcharsky, pensaba en un gran público al que se le brindarían espectáculos que exaltarán las costumbres tradicionales y la grandeza del pasado indígena, la del “indio muerto”, así como

“reducir a términos entendibles (o sea manipulables) el sentido de la Revolución”.¹⁴

En los veinte, el nacionalismo cultural absorbió y conformó el impulso de la Revolución mexicana. El resultado fue una suerte de esquizofrenia (retórica). De una parte la convicción diaria de que había fracasado, de que el país se movía entre la corrupción y la represión. En forma complementaria, la vanidad de ser ciudadano del país que emitió la primera revolución del siglo, el gran vuelco histórico, la monumentalidad heredada, los próceres envidiables.¹⁵

Aunque existe la referencia del primer espectáculo de masas de 1925, cuando en el régimen de Plutarco Elías Calles el ritmo económico era acelerado, no es sino hasta 1929, durante el gobierno de Emilio Portes Gil, cuando el PIB alcanza un ritmo anual de crecimiento de 5.8 por ciento, cuando se cuenta con la primera referencia de un grandioso montaje a cargo de Efrén Orozco Rosales. Se trata de *Liberación*, obra descrita en el programa de mano como “Escenificación musical de la evolución del Pueblo Mexicano, compuesto de seis cuadros: La fundación de la Ciudad de México, La Conquista, La Colonia, La Independencia, el Cacicazgo y La Revolución”:

14 Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. En *Historia general de México*. México, El Colegio de México, 1988, tomo 2, págs. 1416-1426.

15 *Ibid.*, pág. 1424.

...desfilan en ella personajes históricos, héroes y tiranos, y el pueblo en algunos momentos de su vida tumultuosa, los más gloriosos y los más dolorosos; triunfos y derrotas. Termina con la exaltación de los principios conquistados por la Revolución, representados por las clases humildes y laborantes [sic] del país que, en fraternal abrazo de igualados socialmente por dichos principios, se dedican en los momentos actuales a la reconstrucción material y moral de nuestra patria, orientados por el Gobierno de la República.

Su técnica teatral trata de ajustarse a las exigencias del teatro moderno, de expresiones y sugerencias, procurando evitar las escenas reales con diálogos y mímica fatigosos, expresando, en cambio, de una manera plástica, los momentos más importantes de nuestra historia, utilizando para ello las grandes masas de pueblo, los símbolos, los personajes representativos, la indumentaria apropiada y la música.¹⁶

Liberación se presentó en la inauguración del entonces considerado gigantesco teatro al aire libre Centro Social Deportivo para Trabajadores Venustiano Carranza, en Balbuena. La ceremonia fue encabezada por el entonces presidente de la República, Emilio Portes Gil. Como institución responsable aparece el Departamento Cen-

tral a través de la Dirección de Acción Cívica, de Reforma y Cultura: "...según conceptos del Jefe del Departamento del Distrito, es una obra con que la Revolución pretende mejorar y estimular la vida de relaciones [sic] de nuestro pueblo [...] combatir entre otras cosas la ignorancia, la tristeza atávica [...], la desilusión política [...], etc."¹⁷

En nota de primera plana a ocho columnas, la prensa informó que asistieron más de cincuenta mil personas, "en su inmensa mayoría de las clases populares", además de ser precedida por jefes militares, oficiales mayores de las secretarías de Estado, ministros de la Suprema Corte de Justicia, magistrados del Tribunal Superior y jefes de secciones del Departamento Central, así como miembros de "misiones diplomáticas" de países como Bolivia, Italia, Checoslovaquia, Estados Unidos, Suecia y Holanda, entre otros. También resaltó que por primera vez se hacían homenajes al "Jefe de la Revolución Constitucionalista", Venustiano Carranza, y que "centros de esta índole sólo existen en países como Alemania e Inglaterra".

La siguiente referencia encontrada en la prensa¹⁸ es sobre una pieza que en 1933 fue igualmente escenificada en el teatro al aire libre Venustiano Carranza, cuando era ya presidente Abelardo L. Rodríguez. Se trata de "Tierra y li-

¹⁶ En programa de mano y periódico *Excelsior* del 21 de noviembre de 1929.

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *El Universal*, 27 de abril de 1933.

bertad”, montaje que introdujo el diálogo en el teatro de masas. El presidente de la República asistió acompañado de secretarios de Estado, jefes de los departamentos del D.F. (hoy delegaciones) y el en aquel tiempo gobernador de Morelos, Vicente Estrada Cajigal. Como responsable aparece nuevamente la Dirección de Acción Cívica del Departamento del Distrito Federal, cuya titular era la señora Amalia Caballero de Castillo Ledón. El programa consistió en tres cuadros: “Esclavitud”, “Revolución” y “Tierra y libertad”, con canciones interpretadas por ochocientas voces de integrantes de los centros de Acción Cívica (Tlapehuala, Corrido de la revolución zapatista, Himno a Zapata) y bailes tradicionales (chilenas del estado de Guerrero). Los textos y canciones eran de Efrén Orozco; la música corrió a cargo de Genaro Núñez.¹⁹

Memorable por el espacio que le sirvió de escena –ya en pleno desarrollo el programa cardenista– fue la *Creación del quinto sol*. Sacrificio gladiatorio, escenificación “musicada”, dice el programa, que se presentó en la zona arqueológica de Teotihuacán el 26 de julio de 1935. Fue ésta una representación ofrecida por la ciudad de México en honor de los “leones” durante su XIX Convención Internacional. El montaje mostraba la leyenda del mismo nombre, donde los “dioses son arrojados al fuego para salvar al mundo de

la oscuridad con la creación de una nueva era”. La intención era “mostrar la pasada grandeza mexicana”. Se trataba de una “sugestión de Carlos González” [sic], lo mismo que los decorados y el vestuario. Compartieron la dirección artística Amalia Caballero de Castillo Ledón, Julio Jiménez Rueda, Caridad Bravo Adams y Efrén Orozco Rosales. Se tuvo también el apoyo del ingeniero Ignacio Marquina, de la Dirección Nacional de Arqueología. La música original fue de Francisco Domínguez. Nuevamente la institución responsable fue la Dirección de Acción Cívica del Departamento Central, junto con las secretarías de Educación Pública, y de Guerra y Marina. En la parte dancística se contó con la colaboración especial de Higinio Vázquez Santana y Tessa Marcué, entre otros.

México experimentaba un proceso ascendente en su economía, lo que le permitió montar un suntuoso espectáculo con más de trescientos actores y al que asistieron quince mil espectadores. La prensa dio la noticia en primera plana, y la sección en inglés del periódico *El Nacional* le dedicó su encabezado central con fotos de los participantes ataviados con vestimentas “prehispánicas”.

En el marco de la presentación de este espectáculo en Monterrey, el 29 de abril de 1937, la señora Castillo Ledón pronunció un discurso

19 Información tomada del programa de mano.

sobre el sentido del Teatro Mexicano de Masas, al que definió como “encuentros de servicio social que tienen la virtud de llegar a multitudes [...] difunden la cultura y el sentimiento artístico por medio de la plástica, la danza, del color, de conjuntos expresivos y de la música”.²⁰

Ballet de masas

Durante los años treinta los coreógrafos dieron ejemplos paradigmáticos. El primero y quizás el más notable fue el Ballet de masas 30-30, de las hermanas Campobello, ya entonces al frente de la Escuela Nacional de Danza. En entrevista, Evelia Beristáin relata:²¹ “Llevábamos un vestuario rojo muy intenso, largo, que significaba la Revolución, y en el estadio se colocaron varias plataformas a manera de pirámides, sobre las cuales bailaban los distintos grupos”.

El programa de mano²² del “ballet simbólico revolucionario de Nellie y Gloria Campobello” correspondiente al 3 de noviembre de 1935 –cuando esta pieza se presentó en el Parque Francisco I. Madero de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, como parte de un “Festival Cultural Revolucionario” a cargo del gobierno estatal y la Dirección de Educación del estado, en colaboración con el Departamento de Bellas Artes de la SEP– marca

tres momentos: “Revolución”, “Siembra” y “Liberación”. La escenografía fue de Carlos González; la música, de Francisco Domínguez, interpretada con marimba y por la Banda de Guerra de la Guarnición. Participaron como maestras Emma Torres, Emma Duarte y Amalia Peimbert, profesoras de educación física de la SEP. El Ballet de masas 30-30 volvió a representarse en marzo de 1936 en la ciudad de Guanajuato. En esta ocasión se incluyeron la Marcha de Zacatecas y la Internacional. Participaron doscientas mujeres de rojo, cien sembradoras, cien campesinos, cien obreros y cincuenta soldados. Con el ímpetu cardenista, en abril de ese año el espectáculo fue organizado por el Comité Ejecutivo de la Confederación Campesina Mexicana. Se presentó en el Palacio de Bellas Artes para recordar el XVII aniversario de la muerte de Emiliano Zapata, y participaron en él alumnos de la Escuela de Danza, grupos de profesores de educación física de la SEP e integrantes de la Banda de Artillería.

Se tiene referencia de que el 30-30 se montó nuevamente en 1941, en el Estadio Nacional, con motivo del Día del Soldado. Esta vez tomaron parte cuatrocientas mujeres de rojo, doscientas sembradoras, doscientos campesinos y otros tantos obreros; profesores de la Oficina de Educación Física y del Departamento de Enseñanza Primaria y Normal; alumnos de la Escuela Nacional de Maestros, de la Escuela de Danza del

20 *El Porvenir*, 1o. de mayo de 1937.

21 Entrevista de David Ortega, 12 de octubre de 2009.

22 Programas de mano proporcionados por la investigadora del Cenidi- Danza Roxana Ramos Villalobos.

Departamento de Bellas Artes y de la Jefatura de Policía del Distrito Federal. El *Himno nacional* estuvo a cargo de integrantes del Conservatorio Nacional, acompañados por la Banda de Zapadores, Artillería y el Estado Mayor.

Eran, todos ellos, verdaderos actos cívicos impregnados de un particular sentido estético que se adaptaba a las condiciones del espacio e incluía música local o significativa para el acto de que se trataba.

Al 30-30 le sucedieron, también de Nellie Campobello, *Simiente*, presentada el 15 de mayo de 1935 en uno de los patios de la Secretaría de Educación, con decorados de José Chávez Morado, y *Fuerza motriz*, de Waldeen.

.....

La expropiación petrolera del 18 de marzo de 1938 daría a México la oportunidad de liberarse de las presiones políticas y económicas de las empresas extranjeras. La segunda gran guerra europea restringió la oferta de bienes de consumo, lo que originó un aumento en la producción interna que conllevó el desarrollo económico con un consecuente impulso a la cultura. Así, el 21 de septiembre de 1941, con motivo del Segundo Congreso Interamericano de Turismo y el Cuarto Congreso Panamericano de Carreteras, se volvió a montar un espectáculo de masas, el memorable *El mensajero del sol*, *Tonacatecutli*, con

tres cuadros: "Fuego sagrado", que se desarrollaba cuando, al llamado del caracol, acudían los sacerdotes a celebrar el ritual del fuego nuevo, mientras doncellas cargaban canastas de flores y frutas; "La fiesta del triunfo", con tres escenas: el ejército victorioso, la ceremonia religiosa y la fiesta, donde se bailaba al compás de alegre música, y "El mensajero del sol". En el espectáculo se observaban escenas de la vida cotidiana; los días festivos llegaban a su punto culminante en el momento del sacrificio, para que el sol continuara iluminando; en ese momento los voladores, se describe, descendían lentamente.

La representación, consignada por la prensa nuevamente en su primera plana a ocho columnas, se llevó a cabo en el Estadio Nacional, donde se construyó un escenario que reprodujo la Gran Tenochtitlán con su Templo del Sol, la Plaza de los Voladores y demás edificios y palacios, rodeados por un canal con trajineras. La música, a cargo de Ángel Salas y Raúl Guerrero, fue interpretada por la Banda del Estado Mayor de la Secretaría de la Defensa Nacional. El costoso vestuario se inspiró en las imágenes de algunos códices. La base del espectáculo fue la coreografía dirigida por Luis Felipe Obregón, Amado López Castillo, Linda Costa, Emma Duarte, Rafael Andrade y María Luisa García, cuya ejecución estuvo a cargo de mil quinientas personas entre actores y bailarines, y danzantes indígenas.

Participaron la Escuela Nacional de Danza, la Escuela de Corte y Confección Corregidora de Querétaro y la Policía y Cuerpo de Bomberos del Distrito Federal. En el programa de mano el maestro misionero Luis Felipe Obregón escribió, a propósito del carácter impregnado en las danzas:

Actitud mística ante los dioses [...] como lo aseguran los relatos de historiadores de abolengo: Sahagún, Torquemada, Chavero, Clavijero y Durán, cuando hablan del sentimiento religioso con que los nativos impregnaban la coreografía destinada para sus cultos [...] el espíritu bélico inspiró también fuertes expresiones de danza [...] el canto al trabajo, a la lucha por la existencia –la caza y la pesca– fue otro de los motivos para bailar [...] con masas de escolares, los anhelos del autor [Efrén Orozco] de reconstruir las fastuosas escenas precortesianas en un momento en que afortunadamente para México, a pesar de la tragedia mundial, se puede rendir culto a la antigua civilización y cultura azteca.²³

Ya a la cabeza del Ejecutivo Manuel Ávila Camacho (1940-1946, periodo en el que el PIB del país creció 7.3 por ciento), se realizó el primer montaje de *El mensajero del sol*, con un esfuerzo conjunto de la Secretaría de Gobernación,

cuyo titular era Miguel Alemán; la Secretaría de Relaciones Exteriores, encabezada por Ezequiel Padilla; la Secretaría de Educación Pública (con la colaboración especial de la Dirección de Educación Extraescolar, la Dirección General de Segunda Enseñanza y la Dirección General de Educación Física); las secretarías de la Defensa Nacional, de Comunicaciones y Obras Públicas, y de Asistencia Pública; el Departamento de Asuntos Indígenas, y el Departamento Central del Distrito Federal, encabezado por Javier Rojo Gómez. La prensa reportaba una asistencia de setenta mil espectadores.²⁴

A esta representación le sucedió *La bandera nacional*, obra en siete escenas a la que “Jaime Torres Bodet dio su apoyo absoluto, estrenada el 24 de febrero de 1944 en el Estadio Nacional con cerca de cuatro mil actores. Dividida en siete escenas por Orozco Rosales, la obra es una revista de la historia de los símbolos nacionales”.²⁵ En 1945 se montaron *México*, “obra que parece cristalizar la fórmula sobre la que descansa el teatro de masas” en cinco horas en las que se condensan más de cuatro siglos de historia; *Siembra*, realizada en

24 Información tomada del programa de mano y de los periódicos *El Nacional* del 30 de agosto de 1941 (se avisa de la construcción del escenario), *Excelsior* del 22 de septiembre (se señala, a manera de queja, que el espectáculo empezó dos horas más tarde de lo previsto), *El Nacional* del 22 de septiembre (se acota que se trató de una “bellísima interpretación”) y *NoVEDades* del 19 de octubre de 1953.

25 *Teatro mexicano del siglo XX. 1900-1986. Catálogo de obras teatrales*. México, IMSS, 1987, pág. 107.

23 Información del programa de mano.

colaboración con Waldeen y Julio Prieto, sobre la ignorancia, la miseria, la enfermedad y cómo los maestros siembran la semilla de la enseñanza, y *Xochillhuatl*, ballet de cinco escenas en honor de Xochiquetzal, lo mismo que *La redención del indio*, remontada en 1950.

Teatro mexicano del siglo XX consigna para esos mismos años otras puestas en escena de Orozco Rosales: *Somos hermanos*, que expresa los deseos de unidad internacional a partir de los jóvenes y los símbolos comunistas, como la bandera roja, y *Tierra y libertad*.

El Universal del 14 de agosto de 1950 anunció que el escritor Efrén Orozco había ganado el concurso organizado por la SEP para escribir una obra sobre Cuauhtémoc y que sería presentada a través de cuadros plásticos en el Palacio de Bellas Artes, bajo la dirección de Salvador Novo, con música de Carlos Chávez, supervisión arqueológica de Miguel Covarrubias, vestuario de Josefina Piñero y coreografía de la Academia de la Danza Mexicana, nuevamente con la participación de la Escuela de Educación Física. La obra se estrenó el 20 de agosto, con escenografía de Julio Prieto, señalado como “revelación artística de los últimos años, quien hace aparecer y desaparecer en instantes trastos escénicos, a través de la construcción de una pirámide giratoria” y “logra efectos casi cinematográficos [...]

hallarse ante la página de un códice”. Lejos de tratarse de un discurso patrioter –afirmaba el periodista–, “se emplea sobriedad literaria que respeta lo grave y digno del personaje, los actos culminantes se desarrollan a medios tonos discretos, vistos a medias o contados por la voz de un relator al micrófono [...] Sin llegar al tono épico [a pesar de las batallas en que toma parte gran número de actores], tiene momentos de emoción y sobre todo de gran colorido”.

Con doscientos actores en escena y precios que iban de uno a cinco pesos el boleto –como consignó una reseña del 22 de agosto–, se trató de una tragedia que conmovió al espectador en el aniversario del tormento del héroe. Otra nota, del día 29, avisa que podría seguir admirándose durante algunos días más, con tres representaciones diarias: la diurna dedicada a las escuelas y las de tarde y noche para recibir a distintas figuras del gobierno, la banca y el comercio. Luego, en abril de 1951, *El Porvenir* informó que el 21 de marzo, para conmemorar la expropiación petrolera en Poza Rica, Veracruz, como parte de la Campaña Popular de Educación Cívica, nuevamente se presentó *Cuauhtémoc*.

Aunque en 1951 se iniciaron los preparativos para el remontaje de *El quinto sol. Sacrificio gladiatorio*, y en el ínterin Efrén Orozco montó *Árbol de paz* (1952), no fue sino hasta el 19 de

octubre de 1953, ya siendo presidente de la República Adolfo Ruiz Cortines, cuando, con motivo de los Primeros Juegos Panamericanos en el Estadio de la Ciudad Universitaria, se concretó dicha reposición, con la asistencia de setenta y siete mil personas.

“En el gran teocalli de la pirámide [sic] aparecieron los dioses del Olimpo tolteca [sic], cubiertos con sus policromos penachos de plumas y vistiendo túnicas de pies de ocelotl [sic]”, consignaba *Novedades*. La coreografía estuvo a cargo de Ana Mérida y Guillermina Bravo. Participaron también Raquel Gutiérrez, Josefina Lavalle y Evelia Beristáin. Las maestras de contingentes de la Escuela Nacional de Maestros fueron Fanny Ruiz Logero, Guadalupe Crail y Aurora Sandoval. La música, interpretada por la Banda de la Marina Nacional, estuvo secundada por la música “autóctona” de huéhuetles, teponaztles, ocarinas y caracoles de San Juan Teotihuacán. En la representación estuvo presente el secretario de Educación Pública, José Ángel Cenicerós. El periódico *El Nacional* asentó en sus páginas interiores que ante sesenta mil espectadores el Comité Organizador de los Festivales Turísticos de Octubre y la Dirección General de Turismo se encargaron de recibir a los miembros de la misión canadiense y a los periodistas estadounidenses que viajaron ex profeso para presenciar el extraordinario espectáculo a cargo de más de

dos mil participantes de la Normal de Maestros, la Escuela Rafael Dondé, la Escuela de Educación Física, la Academia de la Danza Mexicana del INBA e internados de Primera Enseñanza, espectáculo que comenzó con el homenaje a la bandera.

Quince años después de su primer montaje, *El mensajero del sol, Tonacatecutli*, el 4, 5, 11 y 13 de agosto de 1956, y del 12 al 20 de octubre de 1957, se volvió a presentar, esta vez en el Auditorio Nacional, y en 1959 fue montado en Xalapa, Veracruz. Ocupaba la presidencia del Consejo de Promociones Artísticas Populares (PUACB), de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, Ángel Salas, y con el INBA convocó al montaje, a cargo de Efrén Orozco. La coreografía de danzas indígenas fue de Marcelo Torreblanca; la de danza moderna, de Guillermina Peñalosa, y la dirección de escena, de Rafael Andrade Costa. Como directores de bailes y evoluciones estuvieron Enrique de Anda, Esperanza Paz y Puente, Fanny Ruiz, Guadalupe Crail, Alura Flores, María Elena Reza y Amado López. Participaron en el montaje la Academia de la Danza Mexicana, el Grupo Profesional de Danzas Regionales del INBA, el Ballet Nacional, las Escuelas de Iniciación Artística, las Escuelas Secundarias números 4 y 15, el Cuerpo de Bomberos, la Escuela Nacional de Educación Física, Internados de Primera Enseñanza, la Escuela de Corte y Confección,

el Grupo de Voladores del Estado de Puebla, el Coro del Conservatorio Nacional de Música y la Banda de Música de la Dirección General de Acción Social de la SEP.

La descripción del programa de mano dice:

Centro de la ciudad de Tenochtitlán. Al fondo, el Templo del Sol. Frente al templo se erige el volador; en otros sitios, candeleros de piedra, templos menores y el estado real [...] En lo alto del Gran Teocali, dos sacerdotes tocan los instrumentos sagrados. Al eco de coros religiosos, acuden los grandes jerarcas del sacerdocio, incensadores, sacerdotisas, caballeros del sol y guardianes de los templos. Grupos del pueblo llegan simultáneamente por diversos lugares.

El acontecimiento fue motivo de la crónica de periódicos como *Excélsior*, *Novedades*, *La Prensa*, y las revistas *Hacer* y *Cine Mundial*.

En la representación de 1957 de esta misma pieza la SEP se sumó a los convocantes. Efrén Orozco y Ángel Salas compartieron créditos con el escenógrafo Julio Prieto. La dirección de escena fue de Luis Felipe Obregón y Rafael Andrade; las coreografías, de Luis Fandiño y Yolanda Moreno, y las coreografías de conjuntos de Marcelo Torreblanca y Enrique de Anda, entre otros. Entre los profesores de danza se encontraban Carlos López Negrete y Xóchitl Medina. En la segunda parte, la “Fiesta del triunfo”, se bailó “Danza de sonajeros”, y en la tercera, “El men-

sajero del sol”, al pie de la pirámide se bailaron danzas de cintas. Dicho fragmento terminó con los voladores descendiendo, al tiempo que se bailaban los ritmos indígenas compuestos por Marcelo Torreblanca.

En la puesta en escena de *El mensajero* en Xalapa, con motivo del Primer Festival Pablo Casals, participaron contingentes de la Escuela Normal de Xalapa y de las escuelas secundarias, la Compañía de Danza y la Compañía de Teatro de Marco Antonio Montero, de la Universidad Veracruzana.

En ese mismo 1959, dentro de los Domingos Populares de la Cultura, se montó nuevamente la obra estrenada diez años atrás, *Xochilhuatl*, con Guillermina Peñalosa como asesora de danzas, y coreografías de Yolanda Moreno y José Mata, con las escenas “Templo del Sol”, “Templo de Xochiquetzal” y “Alabanza a los dioses”.

Ya para entonces, el presidente Adolfo López Mateos mencionaba en el discurso con motivo de la entrega de su informe de gobierno los treinta y seis Domingos Populares de la Cultura efectuados durante su administración. Se trataba del periodo del célebre secretario de Educación Jaime Torres Bodet, quien hizo inmejorable mancuerna con la señora Caballero de Castillo Ledón y con la subdirectora de la Dirección General de Acción Social, Griselda Álvarez. Juntos, con el

arquitecto Pedro Ramírez Vázquez a la cabeza de la Unidad Artística y Cultural de Bosque, realizaron una intensa labor para los citados Domingos Populares de la Cultura. Además se presentaron las obras *El niño artillero* y *La hora de la liberación* para los festejos de septiembre, y para los de noviembre, *Estampas de la Revolución*.

Es significativo lo que el diario *El Mañana*²⁶ señala sobre la participación masiva en una puesta teatral: “3,000 actores en escena, adquiere una realidad escalofriante [...] y constituye] un alimento digno que el Gobierno le ofreciera al pueblo como alimento necesario y preciso [...], espectáculo de categoría artística a precios completamente populares”.

La Revolución fue interpretada por la bailarina Adriana Siqueiros, y las coreografías creadas por Elena Noriega, con música de Pablo Moncayo, Ángel Salas y Luis Sandi.

Al año siguiente, gracias a las negociaciones del secretario de Relaciones Exteriores, Manuel Tello, con José Gorostiza en la Subsecretaría de Relaciones Exteriores y Miguel Álvarez Acosta en la Dirección Internacional de Cultura, *Xochihuitl* viajó a San Bernardino, California.

A la saga vendrían *Clarín de campaña*, *Morelos*, *el siervo de la nación*. *Hombre del mañana* y *Zapata, héroe del pueblo*, presentada en Zacatepec,

Morelos, como parte de en una campaña de educación cívica que se prolongaba ya por cerca de cuarenta años.

Conclusiones

El Teatro Mexicano de Masas nos coloca frente a un proyecto cultural que a pesar de su larga vida mantuvo su sentido primigenio: dar a conocer de manera sencilla y explícita distintos pasajes de la historia de México, usando elementos estéticos que penetraron en la conciencia y el gusto de participantes y espectadores. Ese proyecto abonó a favor de los gobiernos en turno, a través de un discurso retórico e incluso demagógico, al tiempo que respondió a la auténtica vocación pedagógica nacionalista de todos los que a lo largo de las décadas participaron en él.

Es importante destacar el apoyo que en el trayecto del Teatro Mexicano de Masas otorgó la señora Amalia Caballero de Castillo Ledón, quien en distintos puestos de responsabilidad mantuvo el interés por el proyecto, con independencia de las orientaciones políticas que los periodos sexenales iban tomando. Teatro Mexicano de Masas, igualmente, nos permite ver cómo el discurso posrevolucionario adquirió diversos matices a lo largo del desarrollo de la historia moderna de México, desde el que coincide con el periodo de las luchas caudillistas (1928-1934), pasando por el impulso nacionalista de Lázaro

²⁶ Artículo de Sergio Magaña, 1959. Fotocopia de revista no identificada.

Cárdenas (1934-1940), su tránsito por el acelerado desarrollo capitalista de los gobiernos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946)) y Miguel Alemán (1946-1952), cuando “se hizo definitivamente de lado la retórica de la lucha de clases para sustituirla por una en que el tema dominante fue el de la colaboración de las mismas”,²⁷ y sobrevive como saga en el tránsito del Partido de la Revolución Mexicana al Partido Revolucionario Institucional (PRI), pasando por los regímenes de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y Adolfo López Mateos (1958-1964), hasta los inicios del de Gustavo Díaz Ordaz (1964), cuando el discurso escénico dejó de tener efecto en quienes participaban en él directamente o lo apreciaban como espectadores.

Resulta ilustrativo observar cómo en la prensa las noticias y los comentarios sobre el Teatro Mexicano de Masas pasaron de los encabezados de primera plana a ocho columnas a notas de páginas interiores o secciones culturales.

Es importante destacar, por otra parte, la manera en la que voluntades políticas, recursos económicos e intenciones estéticas se conjugaron a favor de una producción artística de corte nacional, en cuyos inicios participaron figuras como Diego Rivera, Salvador Novo, Nellie Campobello y Waldeen en Ballet de Masas, y

músicos como Carlos Chávez, Pablo Moncayo o Francisco Domínguez. Los esfuerzos se concentraron en dos figuras preeminentes: el siempre presente Efrén Orozco Rosales, secundado en especial a partir de los años cincuenta por Ángel Salas. Otra presencia imprescindible fue la de los maestros de educación física y danza, además de maestros misioneros como Luis Felipe Obregón, Marcelo Torreblanca y Amado López, así como maestros normalistas. Deseo destacar también la participación de los coreógrafos y bailarines mexicanos que colaboraron a lo largo de esos cuarenta años, misma que nos permite apreciar parte de la historia de la danza en México.

Teatro Mexicano de Masas transitó desde una vocación nacionalista revolucionaria de espíritu internacionalista, un tanto inclinada hacia un socialismo romántico, pasando por la promoción turística, hasta el mero acto oficial aunado con una política populista, pero siempre con el aporte sincero y convencido de sus creadores para atender la educación y el esparcimiento de las clases populares.

Agradecimientos

A Xóchitl Medina y Roxana Ramos por la valiosa documentación proporcionada. A David Ortega por la búsqueda bibliográfica y hemerográfica, y por la entrevista realizada con la maestra Evelia Beristáin.

27 Lorenzo Meyer, *Historia general...*, pág. 1302.

Fuentes consultadas

Entrevistas

–Maestra Xóchitl Medina Ortiz, 14 de septiembre de 2009.

–Maestro José Humberto Medina Ortiz, 21 de septiembre de 2009.

–Evelia Beristáin, 12 de octubre de 2009.

Hemerografía

–*Excélsior*: 21 y 25 de noviembre de 1929; 22 de agosto de 1941, y 16 de marzo de 1980.

–*El Universal*: 25 de noviembre de 1929; 27 de abril de 1933, y 22, 27 y 29 de agosto de 1950.

–*El Universal Gráfico*: 14 de agosto de 1950.

–*El Nacional*: 27 de julio de 1935 (secciones en español y en inglés); 30 de agosto y 22 de septiembre de 1941; 20 de agosto de 1950, y 19 de octubre de 1953.

–*El Porvenir*: 1o. de mayo de 1937, y 1o. de abril de 1951.

–*Novedades*: 19 de octubre de 1953 y 20 de marzo de 1980.

–*El Mañana*, 1959.

–*El Heraldo de México*, 14 de marzo de 1980.

–*Revista Proceso*, 14 de julio de 1999.

Programas de mano

–*Liberación*, 24 de noviembre de 1929.

–*Creación del quinto sol*, 26 de julio de 1935.

–30-30, 3 de noviembre y 15 de mayo de 1935; 29 de marzo y 10 de abril de 1936, y 11 de noviembre de 1939.

–*El mensajero del sol*, 21 de septiembre de 1941; 4, 5, 11 y 13 de agosto de 1956, y 12-20 de octubre de 1957.

–*Xochilhuitl*, 2 de agosto de 1959, y abril-mayo de 1960.

–*La hora de la libertad*, 18 de septiembre de 1959.

–*Estampas de la Revolución Mexicana*, 21 y 22 de noviembre de 1959.

–*Zapata*, 10 de abril de 1966.

Bibliografía

–Autores varios, *Historia general de México*. 2a. reimp. Tomo 2. México, El Colegio de México, 1988.

–Autores varios, *Teatro mexicano del siglo XX. 1900-1986. Catálogo de obras teatrales*. México, IMSS, 1987.

–Campo, Aurora M., *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*.

México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1988.

–Pareyón, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*. Guadalajara, Universidad Panamericana, 2007.

Biblioteca virtual

–Meyrán, Daniel, “Vigor y presencia del teatro mexicano”. Conferencia plenaria. Universidad de Persignan, CRILAUP. El Teatro Mexicano visto desde Europa. Primeras Jornadas del Teatro Mexicana en Francia, 4, 15 y 16 de junio de 1993.

–Ortiz Bulle-Goyri, Alejandro, “El teatro político mexicano de los años treinta: algunas consideraciones y ejemplos”. México, CITRU/UNAM, s/f.

Fondos fotográficos

–Cenidi-Danza José Limón.

–Xóchitl Medina.

–Archivo vertical del Cenidi-Danza.

–Archivo vertical del CITRU.



Nacho López. Escenas del ballet Imaginerías, durante la presentación al aire libre. Estado de Hidalgo, 1950. (Fotografía tomada de "Nacho López". Revista Luna Córnea, núm. 31, 2007).

El encuadre escénico en la fotografía de Nacho López

Patricia Cardona

El perfil de Nacho López

En los años cincuenta Nacho López recorrió la anatomía completa de la ciudad de México, y cámara en mano tomó los instantes más dramáticos de la vida urbana en calles y cantinas, ciudades perdidas y reclusorios, escenarios teatrales y tribunas políticas. Hizo fotorreportajes para las revistas *Hoy*, *Mañana*, *Así* y *Siempre!* Escribió artículos de reflexión sobre la técnica y el compromiso social del fotógrafo. Amó igualmente la danza y la registró en la agitación de los salones de ensayo y bajo el brillo de los reflectores de los teatros. Fue testigo de su desarrollo y plenitud creadora, y también de su decadencia. Escribió críticamente sobre esto. El libro en el que abordaba el nacimiento y declive del movimiento nacionalista de la danza mexicana iba a ser su entrega final antes de morir. Hoy el material está extraviado en algún archivo de la burocracia cultural. Nadie sabe qué pasó. Nadie se responsabiliza.

Nacho López, sin haberlo vivido como tal, fue un hombre de escena. Su hermana, la coreógrafa y bailarina Rocío Sagaón; luego su primera

esposa, la pianista Alicia Urreta, y posteriormente su hija Pilar, bailarina y coreógrafa, y después su segunda esposa, Lucero Binnquist, bailarina también, lo envolvieron en movimiento y líneas estilizadas, en ritmos de otros mundos más allá de lo cotidiano. Años antes su padre, Ernesto López, aparadorista y luego gerente de la Colgate-Palmolive, hacía montajes publicitarios e interpretaciones de Chaplin que pueden considerarse los primeros referentes estéticos para los “montajes” realistas que luego condujeron a Nacho a sus memorables fotoensayos de la ciudad de México.

Su historia personal está trazada por una línea clarísima de recomposición del entorno, recreación de lo conocido y familiar, dramatización de la vida cotidiana. Su ojo no podía ser el de un fotógrafo documental: fue un artista de corazón.

La infancia

Ignacio López Bocanegra nació en Tampico en 1923. Fue el mayor de los cuatro hijos de Ernesto López Osorio y María Bocanegra Elizarrar-

rás. El trabajo de don Ernesto obligó a la familia a viajar constantemente. En 1938 tomaron el barco de Veracruz a Mérida. Citlalli López Binnquist, en su artículo *En tiempos de la Quinta Alicia*, narra que ahí la vida se volvió el escenario fértil donde Nacho y Rocío descubrieron su vocación. Se instalaron en una casona colonial en el centro de Mérida. Cada ocho días había una tertulia llamada “La hora azul del recuerdo”. Solían reunirse hasta doscientas personas, entre ellas personalidades de la farándula, como las hermanas Aguilar. Las sesiones se transmitían por dos estaciones de radio.

“A la Quinta Alicia también llegaban huéspedes temporales. Durante un mes se hospedaron Pepe Antinus, amigo de juventud de don Ernesto, y Mimí Vegon, una princesa de la isla de Bali. La huella que dejaron en la familia fue profunda, sobre todo en Rocío, hermana menor de Nacho, quien decidió en ese momento convertirse en una de las mejores bailarinas de México.”¹

Pepe y Mimí bailaban en teatros y cabarets. Ensayaban en el gran patio de la Quinta Alicia. La niña Rocío, con ocho años de edad, los miraba haciendo sus ejercicios de entrenamiento y repasando sus coreografías con música de danza de salón. Mimí usaba telas balinesas de intensos

colores. Era una imagen de otro mundo conducida por el cuerpo vigoroso de Pepe. Ésa fue la semilla que cayó en el suelo fértil de la Quinta Alicia para que Rocío se convenciera de que ella seguiría los mismos pasos de Mimí y Nacho iniciara sus clases de hatha yoga.

La danza

Desde entonces la familia López estaba destinada a ser testigo del desenvolvimiento de la danza moderna mexicana. Nacho acompañaba a Rocío Sagaón a sus clases y ensayos. Conoció profundamente las motivaciones y ensoñaciones de los bailarines y coreógrafos. Esto entrenó su ojo. Lo sensibilizó y lo convirtió en un agudo observador y teórico del arte escénico. Sus textos e imágenes se publicaron en revistas como *Pulso*, *Artes de México* y *Bellas Artes*, así como en galerías y foros teatrales. Nacho fue el testigo ideal para registrar las expresiones más fecundas de aquel movimiento efervescente de los años cincuenta. Son inolvidables sus fotografías de *Zapata* y *Tonantzintla*; sus retratos de Josefina Lavalle, Ana Mérida, Guillermina Bravo, Evelia Beristáin, John Sakmari, Guillermo Arriaga, José Limón y Javier Francis, entre muchos otros.

En agosto de 1955 Nacho participó en la exposición “La danza en la plástica mexicana”, que incluyó trabajos de Miguel Covarrubias, Carlos Mérida y Arnold Belkin. Para entonces ya se ha-

¹ Citlalli López Binnquist, “En tiempos de la Quinta Alicia”. En *Luna Córnea*. México, Centro de la Imagen/Conaculta, 2007, pág. 11.



Nacho López. Anónimo. Nacho López en la Escuela de Periodismo de Caracas, Venezuela, 1948. Acervo Fam. López Binnquist. Fotografía tomada de "Nacho López". Revista Luna Córnea, núm. 31, 2007.

bía convertido en una autoridad de la imagen. A fines de ese año inauguró su primera exposición individual en el Salón de la Plástica Mexicana del Instituto Nacional de Bellas Artes. En esa ocasión Manuel Álvarez Bravo destacó su capacidad para "dotar a los documentos periodísticos de una validez más duradera, convirtiéndolos en objetos que pueden contemplarse por sus

cualidades intrínsecas de fotografías realizadas en armonía de valores tonales, composición de espacios, materia o negación de ella y reacciones de carácter humano".²

En su artículo "Danzas y remembranzas" Pilar Urreta señala que "las fotos de Nacho en

² Manuel Álvarez Bravo, *apud* Pilar Urreta, "Danzas y remembranzas". *Ibid.*, pág. 320.

torno a la danza conforman un archivo muy extenso, más de lo que la gente puede imaginar. Muchas se han convertido en verdaderos íconos de memoria colectiva, como la serie de la obra *Zapata*.³ Más adelante sostiene que sus textos críticos y sus comentarios, sus fotos y su labor permanente de difusión iban dirigidos a educar a un público que “debía estar a la altura de los vuelos de la danza. Exploró el campo del análisis de la danza con una perspectiva social, y tocó algunos temas que en ese tiempo eran muy vanguardistas, como su significación cultural y su importancia como lenguaje no-verbal, quizá influenciado parcialmente por James Frazer y, desde luego, por Miguel Covarrubias”.⁴

Nacho sostenía que la danza como “fenómeno social es la expresión más trascendente porque es la más directa, la más necesaria y la más igualitaria de las artes. La danza para él —señala Álvarez Bravo— es una de las formas de arte más poderosas por estar entramada desde sus raíces con la vida misma de los grupos sociales”.⁵

Recuerda su hija Pilar que para Nacho hubo un “tiempo sin regreso en el que se produjo un estancamiento de la danza moderna en México”. Su proyecto de libro que nunca concluyó explicaría “las razones, vistas históricamente, de este

estancamiento. Éste era el planteamiento que constituiría la esencia del libro, del que solamente logró realizar el esbozo inicial”.⁶

Como señalé antes, el material que rescató Lucero Binnquist y entregó a Conaculta para su publicación hoy se encuentra desaparecido.

La ideología

En los últimos treinta años de su vida, Nacho López, junto con su esposa Lucero y su hija Citlalli, se refugió en Xalapa, donde retomó la práctica de escribir textos acerca del fotoperiodismo. Su capacidad reflexiva sobre el oficio al que le dedicó una vida entera lo convirtió en un prestigiado maestro. Desde su infancia y adolescencia la fotografía estuvo presente como punto de referencia familiar. El trabajo de su padre, que implicaba utilizar la cámara, era algo poco común en esa época. A los diecisiete años la vocación ya estaba definida. Se fantaseaba a sí mismo como cameraman de los Estudios Churubusco. Mientras tanto, en Mérida fundó el Club Fotografía Yucateca.

Nacho López tenía otra fuerte inclinación, en este caso ideológica, que marcó su sensibilidad plástica y temática hacia la fotografía. Los estudios de secundaria y preparatoria en la Escuela Modelo eran de corte izquierdista. “En mi época escolar, en el régimen de Cárdenas, se

3 *Loc. cit.*

4 *Loc. cit.*

5 *Ibid.*, pág. 322.

6 *Loc. cit.*

impartía la educación socialista: cantábamos la Internacional [...] Estaba en boga la valorización nacional de las artes, la Reforma Agraria, el folclor indígena.”⁷

Años más tarde Nacho López se refería al hecho de que el realismo fotográfico que ejerció con pasión y visión crítica, a la vez que estética, “ofende al orden establecido y exige cambios en favor de los oprimidos”.⁸

Esta disposición le aseguró riesgos, persecuciones. Estaba convencido de que muchos fotógrafos que han retratado las realidades que a algunos conviene ocultar han sido golpeados y asesinados. Sin embargo, los peligros físicos son únicamente la punta del iceberg de los fotoperiodistas. Argumentaba que “los medios de difusión condicionan las imágenes de acuerdo con los poderes e intereses en ejercicio, algo especialmente evidente en relación con imágenes críticas de los ricos y poderosos”.⁹

La primera piedra

Una obra matizada por su conciencia política empezó a madurar en 1944, cuando la familia se trasladó a la ciudad de México. En Yucatán el padre había enfermado del corazón. El motivo

de la mudanza fue que Nacho quería ser director de cine y eso sólo podía lograrse en los Estudios Churubusco. Ahí trabajó como extra en las películas mexicanas. La fotografía de cine le producía “una inmensa fascinación”. Admiraba a Gabriel Figueroa. Las deslumbrantes imágenes de *Flor silvestre* y *La perla* estremecían al público de aquella época.

La suerte ya estaba echada. En 1945 Nacho inició sus estudios en el Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas de México. Durante sus sesiones como extra conoció a Kenneth Richter, discípulo de Gabriel Figueroa. Trabajó como suplente de Richter, quien además lo presentó con otros fotógrafos de documentales, uno de ellos Víctor de Palma. A cambio de lecciones, Víctor contrató a Nacho como su asistente y laboratorista en su estudio fotográfico. Ya no había punto de retorno.

Víctor de Palma recomienda a Nacho para suplirlo en un curso de técnica fotográfica de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Caracas, Venezuela. A su regreso, después de casi un año en la docencia, Nacho queda al frente de la familia tras la muerte de su padre.

Su independencia profesional se apunala en 1949, cuando inaugura en la avenida Balderas su primer estudio, llamado Foto-Gráficas. Ofrece sus servicios a varias agencias de fotografía, na-

7 Nacho López, *apud* Citlalli López Binnquist. *Ibid.*, pág. 15.

8 Nacho López, *apud* John Mraz. En *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*. México, INAH/Editorial Océano, 1999, pág. 208.

9 *Loc. cit.*

cionales e internacionales, y trabaja para la foto publicitaria. Su vida como fotoreportero de las principales revistas del momento está a punto de despegar. Al igual que el fotoperiodista Cándido Mayo cuando publicó su autobiografía *Yo soy la opinión pública*, Nacho López se convertirá en uno de los más agudos y críticos ideólogos de la “opinión pública” gráfica.

El realismo dramático

Era la época en que el fotoperiodismo permitía un campo de exploración y creatividad. Era también una tribuna donde hacer política mediante editoriales gráficos. Nacho López dijo que su oficio era “el instrumento más apropiado para tratar de entender dialécticamente el mundo de las contradicciones, exhibir la lucha de clases y comprender a las personas como individuos”.¹⁰

De hecho, cuando hablaba de su trabajo y del de otros miembros del gremio –mencionaba a los hermanos Mayo, a Héctor García, a Rodri-gio Moya, a Chucho Cervantes y a Enrique Bor-des Mangel– se refería a las obligaciones con el periodismo y al contacto ininterrumpido con la vida diaria, los problemas de la gente y los incidentes fundamentales o anodinos. Éste fue el referente inmediato de su postura ideológica.

Sin embargo, el realismo dramático de Nacho López tuvo un tinte “escénico” del cual no

se pudo desprender y que, por el contrario, fue su sello de identidad. John Mraz habla de cómo Nacho López innovó el fotoperiodismo cuando no se permitía la manipulación de las imágenes fotográficas. Nacho luchó por ampliar las fronteras del fotoperiodismo más allá de la simple verosimilitud. Sin embargo, para Mraz lo interesante de estos fotoensayos es que Nacho no se queda en la experimentación formal: “También hay que verlos como una manera de inducir reacciones que permiten ver realidades difíciles de descubrir de otra manera. Ésta es una táctica conocida en el cine etnográfico. Por ejemplo, Jean Rouch se ha interesado mucho por hacer de la cámara un ‘catalizador’, un ‘estímulo psicoanalítico’ capaz de provocar”.¹¹

Así, la teoría fotográfica de Nacho López nunca se limitó a la posición de un documentalismo simple. Afirmaba que pocos fotógrafos eran capaces de superar esa facilidad de imitar la realidad para convertirla en otra. La fotografía de Nacho López subrayó la necesidad de ir más allá de la superficie de los hechos. Insistía en que el potencial para cumplir ese objetivo depende de la capacidad del fotógrafo para ver: utilizar su visión para penetrar en la realidad y seleccionar lo más real. Su teoría respecto de cómo se lleva a cabo tal penetración se basa en una estructura jerárquica compuesta por tres niveles

10 *Ibid.*, pág. 211.

11 John Mraz, *ibid.*, pág. 210.

de significación: el documento, la narración y el testimonio.¹²

La estética

La búsqueda estética de Nacho López fue obvia para sus colegas de los años cincuenta y sigue siéndolo hasta ahora. Ningún otro fotoperiodista contemporáneo suyo tenía las ambiciones creativas de Nacho López, con excepción quizá de Héctor García. Mariana Yampolsky ha dicho que lo realmente novedoso fue su trabajo sobre la ciudad. Aun cuando se dedicó a producir fotoensayos sobre temas ya explorados por otros, el enfoque de Nacho fue sustancialmente diferente. Es importante, además, subrayar su inventiva formal, evidente en sus “puestas de escena”.

En uno de sus primeros fotoensayos, Nacho López reflexionaba gráficamente sobre el acto de fotografiar los grandes símbolos del nacionalismo. Obtuvo una imagen de una pareja situada frente a la imagen de la Virgen de Guadalupe, a la que otro fotógrafo toma su foto del recuerdo. “Allí vemos la necesidad imperante de plasmar la identidad en símbolos prefabricados. Pero la foto va más allá de una crítica de lo cursi, porque Nacho López eligió publicar la foto que incluye al fotógrafo y no una similar donde éste no apareciera.”¹³

Con esto, Nacho expresó “la responsabilidad de la fotografía en el proceso de crear un nacionalismo mojígato, homogéneo y exclusivo que tanto pesa en el alma mexicana. Obviamente, al producir esta fotografía señaló además la posibilidad de los usos alternativos de su oficio”.¹⁴

Para John Mraz, desde el principio de su carrera y con pocas salvedades, Nacho López nadó contra la corriente de una época “de adulación a los poderosos y adinerados”: simpatizaba con los “desamparados”. Se centró en los prisioneros, los habitantes de una ciudad perdida, los niños pobres, los iletrados, los marginados. Le interesó, para su tribuna ideológica, únicamente “lo trascendente en lo intrascendente”.

Bibliografía

–Mraz, John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*. México, INAH/Editorial Océano, 1999.

–Varios autores, *Luna Córnea*. México, Centro de la Imagen/Conaculta, 2007.

12 *Ibid.*, pág. 213.

13 *Ibid.*, pág. 214.

14 *Loc. cit.*

Carlos Mérida.
Fototeca Cenidi-Danza.



Carlos Mérida: el enamorado de la danza

Cristina Mendoza

*En el mundo de mis experiencias, el ballet, la danza, han constituido algo fascinante y único...*¹

El pintor Carlos Mérida merece un reconocimiento especial en el campo de la danza escénica mexicana por haber sido designado el dirigente e impulsor de la primera escuela de danza con reconocimiento oficial en nuestro país. Entre sus aportes principales destacan su apoyo a la definición de la teoría y la práctica del modelo de enseñanza de la danza nacional; su labor de difusión mediante distintas publicaciones en México y el extranjero; su asesoría para invitar y contratar maestros, coreógrafos y grupos extranjeros, y el aporte de su talento como diseñador de escenografía y vestuario dentro de las compañías de danza más importantes de su época.

Carlos Mérida nació en Guatemala en el año de 1891 dentro de una familia de clase media cuya cabeza era un abogado. Sin ligas con la profesión de su padre, quiso desarrollar la música como primera vocación, deseo frustrado debido

¹ María Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*. INBA/Cenidiap, 1990, pág. 27.

a su creciente sordera, por lo que se inclinó primero hacia la escultura, para finalmente dedicar su vida a la pintura. Desde edad temprana se acercó a las nuevas corrientes artísticas gracias a su amistad con el poeta Jaime Sabartés, quien desde 1907 difundió en Guatemala la obra de Pablo Picasso.

A inicios del siglo XX, el pintor viajó por primera vez a Europa, estableciendo lazos con importantes personalidades artísticas.² Tiempo después, Antonio Luna Arroyo destacaría con las siguientes palabras el medio cultural del que Mérida fue testigo: "Vivió el momento de Leonora Duse y D'Annunzio, de Diaghilev y Nijinski; de Picasso, Braque y Miró y Juan Gris [...] el momento de la más esplendorosa decadencia de un orden mental, económico y cultural, que perdía contenido profundo y adoraba la inteligencia, la perfecta armonía entre la forma y la frenética actividad multiplicadora de la técnica".³

² Durante sus dos estancias en Europa Mérida conoció a Picasso, Fernand Olivier, Leo y Gertrude Stein, George Braque, André Breton, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Diego Rivera y Jorge Enciso, entre otros muchos artistas.

³ Mendoza, *op. cit.*, pág. 28.

De regreso a su país, Carlos Mérida desarrolló un programa personal de rigurosa disciplina artística que abarcó la literatura, la pintura y la música, de gran utilidad en su futuro dentro del campo de la danza. En esa temporada, el pintor fue seducido por el folclor de su país y se dedicó a recoger el color de los trajes indígenas mientras recorría a caballo los poblados. Descubrió los ritos y las costumbres de su gente, la danza y la música autóctonas; se acercó a la literatura maya y trató de interpretar la filosofía del Popol Vuh, los escritos de Atitlán y Sololá, el Rabinal Achí y los códices indígenas, lo que le permitió ensayar su visión de una “pintura americana”, en la que su interés por la arqueología, el folclor y el arte popular se vieron reflejados.

Su concepción de lo indígena se cifró en un romanticismo de gran admiración por las civilizaciones del pasado unido a un interés científico etnográfico. En sus *Notas autobiográficas* apuntó:

Mezcla como soy de indígena maya-quiché y de español, el espectáculo de la brillante suntuaria de nuestros aborígenes, de sus danza llenas de unción y de rito, de los maravillosos paisajes que se pueden contemplar en Guatemala, de las expresiones plásticas milenarias que nos legaron nuestros abuelos –los constructores de Palenque y Quirigua– me hace sentir el hondo conflicto de que no era fiel a mi tradición y mi raza

al no escuchar las remotas voces interiores que tenazmente me reclamaban.⁴

En 1914 asumió, junto con el escultor Yela Günther, el músico Jesús Castillo, el poeta Alberto Velásquez y el escritor Miguel Ángel Asturias, el compromiso de salvaguardar la herencia de las comunidades indígenas en defensa de las tradiciones culturales, generando un movimiento artístico pro indígena en Guatemala. Sin embargo, Mérida supo reconocer que la época y el espíritu ancestral eran “pasado”, por lo que se inclinó hacia una nueva visión de síntesis, acorde con el momento histórico.

Al reflexionar acerca del futuro de su actividad artística expresó: “Es preciso, para hacer arte nacionalista, fundir la parte esencial de nuestro arte autóctono con nuestro aspecto actual y nuestro sentir actual, pero no en su forma exterior [...] sino en su forma esencial anímica”.⁵ Gracias a estas experiencias plásticas y conceptuales, produjo en los albores del siglo XX un arte que tomó como punto de partida la geometría, la estabilidad y la depuración de los motivos mayas.⁶

En 1919, ya en México, se acercó al movimiento muralista y trabajó como ayudante de

4 *Ibid.*, pág. 31.

5 *Loc. cit.*

6 Según el pensar de la época, la raigambre indígena podía dar lugar a un “nacionalismo universalista” al trabajarse desde las corrientes de vanguardia.

Carlos Mérida.
Fotógrafo: Manuel Álvarez Bravo.
Fotografía tomada del libro
Homenaje Nacional a Carlos
Mérida (1981-1984). México,
Museo de Monterrey/ Conaculta/
INBA, 1995.



Diego Rivera en la Escuela Nacional Preparatoria pintando los muros del Anfiteatro Bolívar.⁷ Pronto se unió, como muchos otros artistas, a las tareas de docencia impulsadas por la Secretaría de Educación Pública, labor que desempeñó hasta 1953 en diversos establecimientos.

Su experiencia en el campo del folclor y su interés por el indigenismo lo convirtieron en la persona ideal para dirigir, en 1932, el proyecto de la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública, cargo que desempeñó durante tres años. Mérida apoyó de corazón esta primera etapa de institucionalización de la danza mexicana, sentando las bases teórico/prácticas para su desarrollo. En sus escritos biográficos describió cómo la casualidad lo llevó a desempeñar una labor fundamental dentro de esta actividad:

José Gorostiza, en el año de 1932, me llamó cierto día para interrogarme si acaso quería fundar y dirigir la primera escuela formal de danza que funcionó en México. La demanda de Gorostiza me sedujo de inmediato y acepté la posición. A falta de edificio adecuado nos dimos a la tarea de acondicionar, en el edificio de la propia Secretaría, salones de rutina, baños, casilleros y sitios para dos o tres oficinas necesarias. La prime-

ra inscripción apenas alcanzó a unas treinta niñas y unos cuantos jóvenes que al cabo de poco tiempo hicieron el milagro de tornar esta faceta del arte en una de las expresiones más vivas del arte mexicano.⁸

El pintor relató entusiasmado el esfuerzo físico y anímico que requirió el proceso de apertura de esta nueva institución:

El programa inicial de la nueva Escuela era modesto, pero tenía un fin básico: dar preferencia al estudio de las expresiones vernáculas de la danza [...] Las tareas se iniciaron sin tropiezo, movidas por un entusiasmo poco común; nuestro elemento humano consistía en una cuarentena de muchachos entre los doce y quince años de edad, edad maravillosa [...] y maleable para el ensayo en que estábamos enfrascados. Como se ve, el punto fundamental de la Escuela se situaba en una iniciación adecua-

7 Carlos Mérida fue miembro fundador del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México, que promovió en 1923 el desarrollo de un arte público monumental.

8 Mendoza, *op. cit.*, pág. 27. El surgimiento de esta escuela obedeció a la conjunción de personalidades y circunstancias favorables. Entre las primeras destacan Narciso Bassols, secretario de Educación Pública; Carlos Chávez, director del Conservatorio Nacional de Música; los integrantes del recién formado Consejo de Bellas Artes, y los maestros interesados. Para sus lineamientos se rescató la idea de Chávez de reunir las danzas mexicanas a partir de los danzantes locales de las distintas regiones del país, experiencia que él había realizado exitosamente con la música, y la de nombrar como director a un pintor, ya que según sus palabras los plásticos habían mostrado su "capacidad para entender los problemas artísticos", mientras que a los bailarines les "ha faltado la orientación conveniente". Se definió entonces una danza social y nacionalista a la vez que universal, en su intención de relacionarse con las corrientes vanguardistas de la época.

da y segura del ballet mexicano, mediante un estudio serio y tan completo como fuera posible de las características de los bailables autóctonos mexicanos, que sirviera de base para el desarrollo de danza contemporánea de tipo universal. Persona adecuadísima para el propósito lo era el maestro Francisco Domínguez, músico de grandes capacidades, muy enterado del folclor musical mexicano y a la vez entusiasta por el propósito que perseguíamos. Dividida la tarea en dos aspectos, Domínguez comenzó una catalogación de danzas rituales y mestizas, hurgando en diferentes archivos, incluso en el de Bellas Artes, y después seleccionar dos o tres tipos de danzas para iniciar lo que nosotros llamaríamos el cimiento de un auténtico ballet nacional.⁹

El propósito de la escuela no era crear un centro de esparcimiento en donde los alumnos se movieran en un

...ambiente de blandura y comodidad burguesas, en llenar sus ocios, en perder agradablemente el tiempo, mientras adquieren, en el incierto aprendizaje de ciertos bailes, el adorno –es decir, algo innecesario– que añadir a sus prendas personales para orgullo de sus familiares y regocijo y brillo de las veladas anodinas.

Por el contrario, en el Reglamento, Propósitos y Programa de la Escuela de Danza se declaró la intención de ofrecer “una enseñanza que prepare profesionalmente a jóvenes que busquen con fines serios una actividad para la que sienten vocación” y les permitiera el desarrollo de un trabajo a futuro.¹⁰

Al ser consciente de la preparación que exigía cualquier disciplina artística, Mérida recomendó ofrecer una enseñanza sólida con base en la técnica clásica –además de la introducción de otras expresiones, como el tap, la danza acrobática o el baile español– y el estudio e investigación de los ritmos plásticos indígenas y mestizos. De esta unión debía surgir, en la opinión generalizada de aquel entonces, la danza mexicana moderna.

En apoyo a estos objetivos, impulsó el proyecto de investigación y catalogación de danzas regionales, el cual pudo llevarse a cabo gracias a colaboradores cercanos como el compositor e investigador Francisco Domínguez, quien siguió la línea de trabajo apuntada por los distintos maestros misioneros. En el periodo directivo de Mérida se lograron registrar y catalogar aproxi-

10 *Ibid.*, pág. 47. El personal de la institución estaba conformado de la siguiente manera: director, Carlos Mérida; ayudante, Nellie Campobello; técnica de baile, Hipólito Zybine; baile mexicano, Gloria Campobello; plástica escénica, Agustín Lazo y Carlos Orozco; música, Francisco Domínguez; bailes populares extranjeros, Rafael Díaz; baile teatral, Evelyn Eastin; acompañantes, Ángela Tercero, Consuelo Cuevas Ney y Jesús Durón Ruiz.

9 *Ibid.*, pág. 40.

madamente sesenta y tres danzas que sirvieron de base para el Laboratorio de Ritmos Plásticos, del cual surgieron como experimento las obras coreográficas con temas mexicanos presentados en 1934 en el Festival de Danzas Mexicanas del Teatro Hidalgo.

Recién integrado al cargo de director de la Escuela de Danza, Mérida presentó un proyecto en el que describió como objetivo del trabajo de investigación formar un archivo de los aspectos coreográficos, musicales y pictóricos de las danzas y bailes más característicos del país. El plan recogía las danzas rituales o aborígenes y las danzas mestizas o criollas. Comprendía estudios de cada danza en conjunto, estudios de pasos y nomenclaturas, descripción de éstos, carácter de los mismos, número de personas que intervenían en la danza, su procedencia y “grado de pureza”, además de copiar la indumentaria, registrar los escenarios en que se presentaban las danzas, así como apuntar su “belleza” y su “carácter”. El proceso comprendía también la compilación de la música y el tipo de instrumentos utilizados, lo mismo que su grabación y el uso de registros cinematográficos y fotográficos.

Dentro del laboratorio se escogieron danzas de diversas regiones y de carácter distinto para trabajar con ellas hasta culminar en el festival antes mencionado. Las cuatro que se selecciona-

ron fueron la *Danza ritual de concheros*, *Bailes del Istmo de Tehuantepec*, la *Danza de los malinches* de San Dionisio del Mar y *La virgen y las fieras*, un ritual otomí. Mérida haría sobre ellas una referencia especial:

La danza de los concheros la llamamos Cinco pasos de danza; se acompañó con conchas de armadillo, típicas de los concheros [...] Los bailes istmeños los realizó Nelly Campobello, con acompañamiento de marimba; la Danza de los malinches, con un arreglo musical del maestro Domínguez, y La virgen y las fieras, con arreglo, también, del mismo maestro. Las escenografías y los figurines fueron ejecutados en el taller de Plástica Escénica, a cargo del maestro Carlos Orozco Romero. Domínguez dirigió la orquesta de La virgen y las fieras y las Danzas de los malinches. Se puede decir, sin lugar a duda, que estas danzas constituyen la base sobre la cual se desarrolló más tarde en forma tan rotunda el ballet mexicano.¹¹

A un año de iniciadas las labores de la Escuela de Danza, Mérida presentó un “Proyecto de acción”, donde reflexionaba acerca de los avances y las necesidades para apuntalar la enseñanza tanto de la rama dedicada a la forma-

11 *Ibid.*, pág. 42. En 1933 Mérida impartió la materia de plástica escénica contribuyendo a la formación integral de los alumnos, que se pretendía egresaran con una capacitación para el diseño escenográfico.

ción de bailarines y coreógrafos profesionales, como de la encargada de la enseñanza de aquellos profesores que desarrollarían en las escuelas primarias del Distrito Federal el gusto por el movimiento, la música y la danza a través del método Dalcroze.

En este proyecto insistió en la necesidad de contratar maestros extranjeros para impartir las materias de técnica de baile y de danza clásica, base del entrenamiento del alumnado, que consistía en un programa de tres años. En su opinión, la materia de plástica escénica debía impartirse en los años segundo y tercero de la carrera, pero sólo a aquellos elementos con suficiente edad y juicio que demostraran tener vocación para esta actividad, con el objetivo de optimizar los propósitos de la materia.¹²

Paul Westheim afirmaría en 1934 al respecto:

...la Secretaría de Educación Pública vio en él a la personalidad adecuada para dar nuevos impulsos artísticos a la Escuela de Danza. Todos los informes coinciden en que los tres años durante los cuales Carlos Mérida dirigió el Instituto fueron para el ballet mexicano un periodo de fecunda actividad, y que el retorno a las fuentes indígenas, debido a su iniciativa, lo enriqueció con va-

lores expresivos y coreografías especialmente mexicanas.¹³

Por desgracia, el trabajo desarrollado dentro de la Escuela de Danza, que lentamente cobraba forma, abortó por motivos de orden político. Mérida asentó en uno de sus escritos: "Cambios en funcionarios del gobierno mexicano me obligaron a dejar la dirección de la escuela en 1935; con mi salida se interrumpió aquel apasionante y necesario estudio que iniciamos unos cuantos alucinados a favor de la danza mexicana".¹⁴

Ya lejos del cargo, en 1937, Mérida apoyó la socialización de esta actividad dentro del Congreso Nacional de Escritores y Artistas Revolucionarios organizado por la Liga de Escritores Revolucionarios (LEAR). En tal ocasión presentó una ponencia incluida en el área de música que causó desconcierto al apuntar la necesidad de importar la técnica estadounidense de danza moderna, bajo el argumento que ésta podía enriquecer la experiencia mexicana.¹⁵

El siguiente año, Mérida viajaría a los Estados Unidos, donde tuvo oportunidad de empararse de las nuevas corrientes artísticas. Describió tiempo después la impresión positiva que le

13 *Ibid.*, pág. 14.

14 *Ibid.*, pág. 33.

15 Un año después presentaría a la misma organización un programa para el desarrollo de la danza, enriquecido con su concepción de modernidad formal, sin menosprecio del contenido expresivo.

12 La plástica escénica comprendía la enseñanza del dibujo en su relación con el arte de la danza: maquillaje, escenificación y proyectos de decoración y de trajes.

causó ver el trabajo de los coreógrafos estadounidenses, que lo llevó a acercarse una vez más a las conflictivas de la danza mexicana:

El ballet me apasionó y en mis andanzas por Estados Unidos y por Europa conocí de cerca las nuevas direcciones que éste iba tomando; pero las mejores experiencias que tuve fueron en Estados Unidos, en donde se hacían las más modernas tentativas. Fui asiduo del estudio de Martha Graham; en Chicago me relacioné con Catherine Dunham [...] En California hice amistad con el gran Adolfo Böhm, quien con Massine y Dolin se empeñaban en hacer vivir aún el ballet ruso. Cuando estuve en Denton, Texas, vi bailar a Charles Weidman, de la línea de Graham. Otra forma de danza la pude observar ahí con la talentosísima Agnes de Mille.¹⁶

Gracias a sus esfuerzos, grandes representantes de las corrientes modernas de aquel entonces fueron invitadas a visitar nuestro país y a ofrecer clases en la Escuela de Danza, entre ellas Martha Graham y Waldeen.

Con una visión de futuro, en 1939 Carlos Mérida planteó la creación de una Sección de Danza dentro del Departamento de Bellas Artes, la cual debía coordinar las crecientes actividades educativas y de investigación, con el objetivo de sistematizarlas y garantizar su desarrollo. Ese

mismo año fue aceptada su propuesta de contratar a Anna Sókolor y su grupo –mismo que lo había impresionado en Nueva York por sus coreografías de profundo sentido social– para presentarse en México.

Los inicios de la danza moderna mexicana se verían influidos de manera determinante por el talento y la visión estética de esta coreógrafa estadounidense. Así también, en 1946 apoyaría –junto con Diego Rivera, José Clemente Orozco, Margarita Urueta, Seki Sano y Antonio Luna Arroyo– la presentación del Ballet Waldeen en el Hotel del Prado.

En sus *Notas autobiográficas*, Mérida resumiría su activa participación en la danza mexicana:

Ya fuera de la escuela, tiempo más tarde, tuve ocasión de participar en acontecimientos balletísticos con otras grandes maestras de la danza como son Anna Sokolow, con quien colaboré en su nombrada temporada de La paloma azul, realizando el decorado y vestuario del ballet El renacuajo paseador, con música de Silvestre Revueltas y coreografía de la propia Sokolow. Otra maestra que tuve en calidad de huésped cuando fui director fue Waldeen, quien llegó en compañía del famoso japonés Michio Ito, más tarde esta notable artista regresó a impartir enseñanzas de danza moderna, cuyos cimientos

16 *Ibid.*, pág. 32.

ya había echado Anna Sokolow. Waldeen ejerció una poderosa influencia en el medio balletístico y llegó a formar grandes bailarinas. Con ellas y su grupo trabajé algunos ballets experimentales, entre los cuales hay uno que se considera de repertorio: La boda, con música de los Sones de mariachi, del gran músico mexicano Blas Galindo [...] Basado en temas negros, hicimos, antes que ningún otro, Negro Heaven con música de Otto Cézane, músico popular norteamericano. Después fue una sucesión de bailables, entre los que recuerdo Día de difuntos, en tipo de pastorela, Balada de los Quetzales, con música del joven maestro Carlos Jiménez Mabarak, Psiqué, con música de César Frank. Hice también para la hermosa Evelia Beristáin el diseño de decorado y vestuario para su ballet Leyenda y, mucho antes, para la notable Gloria Campobello había diseñado un Circo que tuvo un efectivo y real éxito. Pero lo más ambicioso que he hecho, colaborando con mi hija, ha sido el Ballet Bonampak, bailado en un teatro al aire libre de Tuxtla Gutiérrez.¹⁷

Como diseñador, se encuentran sus realizaciones para los ballets *Ixtepec* (Nellie Campobello), *El renacuajo paseador* (Anna Sókolov), *En la boda y Cinco danzas a ritmo búlgaro* (Waldeen), *Circo Orrín* (Gloria Campobello), *El cielo de los*

negros, Día de Difuntos, Bonampak, Bamba, Psique, La balada de los quetzales, La virgen y las fieras y Tocatta (Ana Mérida; las últimas dos no se estrenaron), *Leyenda* (Evelia Beristáin), *Visiones fugitivas* (Rosa Reyna) *Sensemayá* y *Ludio* (Gloria Contreras).

En 1945 Carlos Mérida comprendió que el folclor era una trampa para su pintura. Se cuestionó el camino por seguir: “arte de contenido social; anecdótico”, o bien “arte puro, limpio de pecado”. Eligió como camino esta última opción, adentrándose en las corrientes de la abstracción, que también aplicó en algunos de los diseños de sus escenografías y vestuarios posteriores a esta fecha.¹⁸

Como último trabajo, diseñó en 1979 el telón de fondo y el vestuario para la obra *Profecía*, de Ana Mérida, presentado en el Palacio de Bellas Artes con la Compañía Nacional de Danza.

Durante el desarrollo de su vida artística, Mérida encontró espacios para escribir numerosos textos que difundieron el conocimiento de la pintura y la danza, abogando por mejores condiciones para la realización de esta última.¹⁹ En-

18 Loc. cit.

19 *Danzas de México*. Diez litografías en color impresas por los Talleres Gráficos de la Nación. Nueva York, F.A.R. Publishers Inc., 1937. *Carnavales en México*. Diez litografías impresas por Encarnación González. México, 1939. *Trajes regionales mexicanos*. México, Editorial Atlanta, 1945. Veinticuatro serigrafías en color. Lo anterior, además de sus publicaciones para *Mexican Folkways* y en suplementos culturales de periódicos nacio-

17 *Ibid.*, pág. 34.

tre estos escritos se cuentan *La danza en México, Danza y teatro aborígenes, La danza: su significación y su valor estético actuales* y *El ballet Barricada y la técnica teatral*.

El Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, la Subsecretaría de Asuntos Culturales de la Secretaría de Educación Pública y la Unidad Artística y Cultural del Bosque le ofrecieron un reconocimiento el 15 de abril de 1970.

En 1984, año de su muerte, el Cenidi-Danza José Limón le hizo una mención *in memóriam* dentro de su *Boletín Informativo*.

A estos homenajes se suma el presente, con la intención de difundir la importante trayectoria de Carlos Mérida en el acontecer de la danza mexicana.

Zacarías Segura¹

Enrique Jiménez López

Saludo

Danza y música, música y danza... Dos expresiones artísticas complementarias, pero al mismo tiempo poseedoras de un discurso y un desarrollo propios que exigen habilidades particulares para su comprensión, ejecución y estudio. Ambas disciplinas coexisten como si fueran las dos caras de una moneda: ritmo y movimiento. En este sentido, son pocos los músicos que mediante un trabajo sistemático han tendido puentes de comunicación y diálogo entre la música y la danza, como es el caso del maestro Zacarías Segura Salinas (1924-1978), quien tuvo la preparación y el talento para dedicarse a la enseñanza, ejecución e investigación de dichas disciplinas gracias a sus estudios formales (en el área de la música) y a la sabiduría que proporcionan la tradición oral y el trabajo de campo.

¹ Agradezco a los maestros Héctor Fink y Xóchitl Medina su valioso tiempo para compartirme sus vivencias con Zacarías Segura Salinas y contactarme con los familiares del maestro. Por supuesto, expreso mi más sentido agradecimiento a su compañera de vida, doña Socorro Maya Martínez, así como a Blanca Segura, su hija. A todos ellos, gracias por su confianza.



Zacarías Segura. Foto: cortesía de la Fam. Segura Maya.

Entrada

Conocer la vida de otra persona es difícil pero fascinante, porque se pretende encontrar lo diferente, es decir, lo que hace única e irrepetible a una persona y al mismo tiempo representativa de un contexto sociocultural específico. Pedirle a alguien que cuente su vida, la de un familiar o la de un amigo cercano es complicado. Supone un reto para el que construye una historia a partir de su propia historia, pues tiene que ordenar, seleccionar e interpretar diversos hechos que le son significativos.

Cuando las fuentes escritas no son abundantes o son incluso inexistentes, la historia de vida se vuelve una técnica indispensable para restituir al individuo su lugar en la historia a partir de la subjetividad, pero en franca relación con el mundo objetivo. Así, las fuentes orales no son ni más ni menos viables que otras; como cualquier fuente de información, la oralidad nos dice algunas cosas sobre la realidad y no nos dice otras. Asimismo, cuando hablamos de algún acontecimiento que transcurrió en el tiempo distinguimos dos ejes organizadores: uno *lineal* o *cronológico* que coloca un suceso después de otro, y otro *simultáneo* que selecciona diversos hechos de entre los muchos que ocurren en determinado momento y luego los relaciona para crear un relato coherente, aun cuando se refiera a eventos sucedidos en épocas distintas. En el caso de la

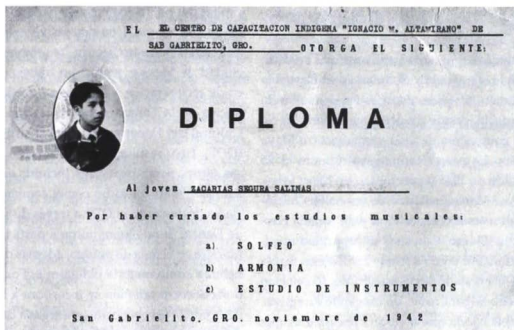
semblanza del maestro Zacarías Segura, prácticamente ésta se creó mediante un eje simultáneo, y debido a que no se encontraron fuentes escritas se tuvo que recurrir a entrevistas indirectas con enfoque de historia de vida como fuentes de información. El reto de esta forma de recolección de datos consiste en mantener la especificidad de una biografía y al mismo tiempo la producción de fuentes históricas confiables.

Zapateado

En 1930 llegó a Iguala, Guerrero, al internado indígena de San Gabrielito, donde Zacarías Segura terminaría la primaria impulsado por su hermano Lino Segura, quien ya estudiaba en ese lugar. En dicho internado Zacarías Segura inició sus estudios formales de música con el profesor Manuel Ruiz Rodríguez, maestro misionero que fomentó la creación de varios grupos y orquestas en el estado. Gracias a su entrega y talento, Zacarías Segura obtuvo un premio por ser uno de los mejores alumnos en las materias de solfeo y armonía.² Al concluir su preparación, el internado de San Gabrielito le otorgó una beca para estudiar en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México (donde ganó el concurso de selección para *La marcha de las reservas*) y se

² Dato proporcionado por doña Socorro Maya Martínez, viuda del maestro Zacarías Segura, en entrevista realizada el 15 de octubre de 2009 en la Escuela de Danza de la Ciudad de México, dirigida por Héctor Fink.

Probablemente se refiera al concurso de selección para la



Zacarías Segura. Cortesía de la Fam. Segura Maya.

quedó a vivir en La Casa del Estudiante Indígena, la cual alojaba a los estudiantes que venían de los estados del país.

Zacarías Segura Salinas, de origen indígena, nació el 9 de septiembre de 1924 en el poblado de Chilacachapa, municipio de Cuetzala del Progreso, en el estado de Guerrero, “a dos o

tres horas a caballo de Teloloapan”⁵. Sus padres fueron Luis Segura Berver y Prisca Salinas Calixto, quienes se dedicaban a las labores del campo y al ganado. Don Luis Segura también sabía y practicaba el oficio de tejer petates, sobre todo en tiempos de sequía, y doña Prisca Salinas, que hablaba únicamente náhuatl, ayudaba a la economía familiar elaborando quesos para su venta en la ciudad de Iguala.⁶ El matrimonio Segura

Marcha Nacional de las Reservas organizado por el periódico *El Universal* en 1943.

4 Proyecto complementario de las escuelas rurales promovidas por el entonces secretario de Educación Pública, Moisés Sáenz, pensadas para ser el corazón de la comunidad rural. La casa se encontraba en la calle de Manuel E. Schultz.

5 Dato proporcionado por doña Socorro Maya Martínez.

6 El maestro Segura hablaba perfectamente el náhuatl, ya que era su lengua materna, aunque ya antes de estudiar música en la ciudad de México había aprendido el español.

Salinas procreó cuatro hijos: el mayor, Lino; Zacarías; José, y Jesús.

Debido a que tenía familiares que se dedicaban a la enseñanza y al comercio en el pueblo de Ticumán, Morelos, Zacarías Segura se muda a ese pueblo, donde conoce a quien sería su esposa y compañera de vida, doña Socorro Maya Martínez. La pareja contrae matrimonio el 25 de octubre de 1948 y procrea cuatro hijos: Jorge, Luis, Ana María (bailarina de los ballets folclóricos del maestro Héctor Fink y de Amalia Hernández) y Blanca. Gracias a su capacidad musical y a su labor como docente en Morelos, había bandas en el estado cuyos integrantes reconocían al maestro Segura como un excelente arreglista. “No había banda que no tocara los arreglos que dejó Zacarías Segura, como uno que le llamaban *La burrita* y otro que le gustaba mucho a la gente: *Valses ticumenses*”.⁷

Una de las causas que obligan al maestro Segura a mudarse nuevamente a la ciudad de México, aproximadamente en 1955, fue su inquietud por que sus hijos tuvieran mejores posibilidades de estudios. Esta decisión le fue recompensada. Siendo Zacarías Segura director musical del Ballet Folklórico de Amalia Hernández, el presidente Adolfo López Mateos –como apoyo a dicho ballet– les facilitó vivienda en la

capital del país a los mejores bailarines e intérpretes del mismo. Una de esas viviendas le fue asignada al maestro Segura. Ya establecido en la ciudad de México, realizó un trabajo sistemático de recuperación y enseñanza musical en los inicios de la Dirección de Educación Cívica y Cultural del Departamento del Distrito Federal (DDF), cuyo resultado fue la creación de diversas agrupaciones musicales, incluida una banda. Esta actividad coincidió con el comienzo de las clases de danza en el DDF a través de su Escuela de Danza, donde lo invitaron a participar como maestro en el área de música, además de enseñar náhuatl como materia obligatoria. Por su parte, doña Socorro también se incorpora a las actividades de la escuela como encargada del vestuario. El maestro Héctor Fink comenta lo siguiente: “Cuando entré como director de la Escuela de Danza de la ciudad de México, el 1o. de enero de 1971, Zacarías Segura ya estaba como maestro de música, al igual que su esposa, Socorro Maya Martínez, ‘Socorrito’, quien era la encargada del vestuario del Ballet de la Ciudad de México, incluso aún cuando estaba de director el maestro Sergio Lezama”.⁸

Como parte de su actividad diaria, trabajó en diversos internados que pertenecían a la Di-

⁷ Dato proporcionado por doña Socorro Maya Martínez.

⁸ Dato proporcionado por el maestro Héctor Fink en entrevista realizada el 24 de septiembre de 2009 en la Escuela de Danza de la ciudad de México.

rección General de Internados de Enseñanza Primaria y Escuelas Asistenciales de la SEP, como fue el caso del internado de Tlaxcala. Ahí impartió clases de música, además de formar bandas y estudiantinas con la idea de que los alumnos pudieran prepararse y continuar con sus estudios musicales. También participó en las primeras Compañías de Danza Folklórica del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) acompañando los diferentes bailes con los instrumentos propios de cada región o estilo. Gracias a la cantidad de instrumentos que interpretaba, tenía la capacidad de cambiar de dotación si la música lo requería.

Zacarías Segura trabajó en las cruzadas educativas promovidas por José Vasconcelos, las cuales incluyeron, además de las misiones culturales, la creación de las primeras Escuelas Normales Rurales y las Escuelas Rurales o Casas del Pueblo. Zacarías Segura “fue maestro misionero, compañero de Marcelo Torreblanca, Amado López y Luis Felipe Obregón. Era una celebridad como gente, como hombre y como músico”.⁹ Esta actividad le permitió establecer contacto con los diferentes tipos de música que se tocaban a lo largo del territorio mexicano a través de la investigación de campo, con la intención de difundirlas en las escuelas públicas de la capital. Era un investigador nato al que le

interesaba aprender directamente de los músicos y danzantes los aspectos más importantes de sus bailes. Preocupado por conocer dichos aspectos, no perdía oportunidad de conseguir información haciendo uso del espacio público:

Hasta en las iglesias preguntaba acerca de la música y siempre llevaba un registro de la información relacionada con las danzas. Él quería saber la vida de todo el pueblo, cómo se manejaba ese pueblo, qué es lo que vivía ese pueblo, y cuáles eran sus danzas y sus músicas. Llegaba a los pueblos y se acercaba de inmediato con los músicos para entrevistarlos acerca de los orígenes de las músicas que estaban tocando, qué danzas se bailaban, y se preocupaba por aprender la danza, a bailarla, a danzarla y a tocar los instrumentos.¹⁰

Como ya lo señalamos, debido a su amplia experiencia musical trabajó directamente con los maestros de danza, ya que éstos no siempre contaban con la grabación de algún estilo o región de México. Sin embargo, “el maestro Segura tenía la música prácticamente en la cabeza, por lo que era muy solicitado por diversos grupos de danza para recrearla en vivo”.¹¹ Al igual que el maestro Carlos Robledo, quien trabajó en el INBA, Zacarías Segura (contemporáneo del maestro Daniel

¹⁰ Dato proporcionado por doña Socorro Maya Martínez.1

¹¹ Dato proporcionado por la maestra Xóchitl Medina en entrevista realizada el 7 de septiembre de 2009 en las instalaciones del Cenidi-Danza, en el Centro Nacional de las Artes.

García Blanco) recorrió varias partes del país para recuperar y conocer los géneros y estilos de la música tradicional mexicana. En ese sentido, casi todos los maestros de las primeras generaciones de la Academia de la Danza Mexicana se apoyaban en músicos como el maestro Segura para montar sus presentaciones artísticas. Es decir, músicos con una formación sólida que pudieran interpretar la música mexicana (indígena o mestiza), ya que no se contaba en ese tiempo con la cantidad de grabaciones o transcripciones que existen en la actualidad. Así, el maestro Zacarías Segura, Carlos Robledo y Amparo Solís Payán se volvieron los primeros acompañantes de danza tradicional en la Academia de la Danza Mexicana. “El maestro trabajó con don Luis Márquez y Benjamín Gutiérrez, es decir, la mayoría de la gente de danza trabajaba con Zacarías Segura por ser un músico versátil. De esta manera, en vez de llevar tres o cuatro grupos musicales que acompañaran el espectáculo dancístico solamente llevaban uno”.¹²

Estos vínculos que tenía el maestro Segura con las dos disciplinas fueron esfuerzos importantes para fortalecer la enseñanza de la música y la danza en las escuelas del país. Zacarías Segura tenía contacto con personajes de reconocida trayectoria en la investigación, como el maestro Vicente T. Mendoza, “porque en la Academia de

la Danza Mexicana, de donde se graduaron la mayoría de las primeras generaciones, el maestro Vicente T. Mendoza y su esposa fueron los maestros de folclor. Probablemente tuvo contacto también con Raúl Hellmer, pues ambos trabajaban en Bellas Artes”.¹³

Entre los maestros dedicados a la danza que trabajaron con Zacarías Segura se encuentran Xóchitl Medina, Héctor Fink, Amalia Hernández, Silvia Lozano y Javier de León.

El maestro Segura participó en los espectáculos llamados *Así es México*, coordinados por la maestra Xóchitl Medina, los cuales estuvieron por más de dos años ininterrumpidamente recorriendo prácticamente todas las delegaciones del Distrito Federal a principios de la década de los setenta. En esta escenificación se presentaban la música y la indumentaria tradicionales de varias regiones de la República Mexicana en las que Zacarías Segura hacía múltiples intervenciones musicales para permitir el tránsito de una región a otra. Entre los estilos y regiones que tocaba el maestro en *Así es México* se hallaban Sonora, con su *Danza del venado*; Chihuahua, con música rarámuri; Coahuila y la música kikapoo; Tamaulipas, con su picota, sones, polcas, chotises; Nayarit, con sus jarabes y sones; tepehuanos de Durango; Jalisco y su canción ranchera, Oaxaca y sus siete regiones, por sólo mencionar algunos ejemplos.

12 Dato proporcionado por el maestro Héctor Fink.

13 *Loc. cit.*

A partir del acercamiento con el maestro Segura en este trabajo colectivo, la maestra Xóchitl Medina opina que “el maestro Zacarías Segura estaba orgulloso de su condición de indígena; era una persona risueña, orgulloso de ser músico, de su capacidad musical, de sus conocimientos, de su responsabilidad en los espectáculos”.¹⁴

Para el maestro Héctor Fink, “Zacarías Segura conocía perfectamente las dotaciones de las danzas y la música de diferentes regiones o estilos de México. Tocaba diversos instrumentos de todas las familias, pero sobre todo los sabía enseñar, capacidad que actualmente no tienen muchos maestros”.¹⁵ Visitó países como los Estados Unidos, Japón y varios de Sudamérica acompañando al Ballet Danzas y Cantos de México, del maestro Héctor Fink. También realizaron un programa que se llamaba *México mágico*, donde el maestro Segura tocaba con su grupo, al lado del Coro de la Ciudad de México y de la Orquesta Típica, en el Museo de la Ciudad de México. Asimismo, participó en la adaptación de *Fantasia prehispánica*, con música del compositor oaxaqueño y maestro de la Academia de la Danza Mexicana Leonardo Velázquez, para el ballet del maestro Fink.

Zacarías Segura desarrolla un trabajo de formación de músicos en el ámbito de los géneros

tradicionales apoyándose en el archivo de música escrita que poseía. Vale la pena señalar que el maestro Segura tenía la capacidad de realizar transcripciones en papel pautado de música tanto indígena como mestiza. Debido a su formación musical, el maestro tenía una gran habilidad para transcribir la música al dictado, es decir, directamente de lo que escuchaba, pues “siempre llevaba papel pautado para anotar ideas o incluso arreglos completos”.¹⁶

Como consecuencia lógica de su esfuerzo y preparación, Zacarías Segura creó su propio grupo musical, llamado Los Güiligüis, del que fue director y cuya especialidad eran la música azteca y la música teotihuacana.¹⁷ El grupo Los Güiligüis estaba integrado por Rafael Segura (su tío), Irene Segura (su tía), Lino Segura (su hermano) y el propio Zacarías Segura. Originalmente eran cuatro músicos, pero después de tres o cuatro años se incorporó otro integrante, quien era primo del maestro. Empezaron a trabajar tocando por el rumbo de La Villa y después comenzaron a salir de la ciudad, hasta recorrer varios países. Los Güiligüis hicieron varias grabaciones en cintas magnetofónicas, sobre todo del estado de Guerrero, pero también dejaron constancia de grabaciones editadas en discos LP, como fue el caso de la edición francesa *A travers le Mexique*.

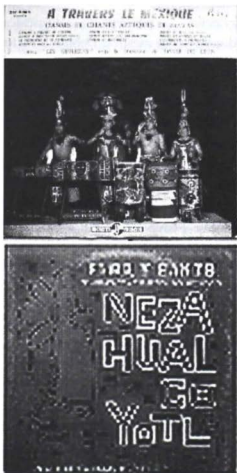
14 Dato proporcionado por la maestra Xóchitl Medina.

15 Dato proporcionado por el maestro Héctor Fink.

16 Dato proporcionado por la maestra Xóchitl Medina.

17 *Loc. cit.*

*Danses et chants azteques et mayas.*¹⁸ Y también del disco *Nezahualcōyōtl. Flor y canto.*¹⁹



He aquí uno de los comentarios acerca de Los Güiligiús que aparecía en los programas de mano del Ballet Azteca y Maya de Javier de León:

Los Güiligiús, originarios del pueblo de Chilacachapa, Guerrero, son quizá los únicos exponentes hoy día de los antiguos cantos y músicas aztecas. Han logrado formar un conjunto musical que transporta a esas remotas edades, ya interpretando sonos originales que han heredado de sus antepasados; o ejecutando las composiciones de Zacarías Segura Tonaltzin [sic], quien después de haber terminado sus estudios superiores ha dedicado toda su vida a hacer estudios sobre músicas pre-hispánicas, habiendo recorrido toda la República Mexicana recopilando ritmos y danzas para la Dirección General de Asuntos Indígenas, de la cual ahora es prominente miembro.²⁰

Una de sus principales aportaciones a la investigación musical-dancística fue crear un método de escritura para la danza a partir de una simbología específica basada en las figuras y valores rítmicos propios la música pero adaptándoles signos que denotan diversos tipos de pasos y movimientos. En este sentido, nuestro autor “ha intentado crear una simbología, un sistema de es-

18 Portada de disco tomada de la página electrónica www.cdandlp.com/listing/1/0.../latin-25-cm.html consultada el 21 de septiembre de 2009.

19 Portada de disco tomada de la página electrónica http://rateyourmusic.com/artist/zacarias_segura_salinas, consultada el 21 de septiembre de 2009.

20 Ballet Azteca y Maya. Programa de mano. Palacio de Bellas Artes, 4 y 6 de junio de 1959. Funciones auspiciadas por la Asociación Musical Daniel, A.C. El elenco estuvo conformado por la Princesa Teo Xóchitl, Zacarías Segura Tonaltzin [sic], Los Güiligiús, Mario Domínguez, María Luisa Fuentes, Salvador Hernández, Artemisa Barrios y Xóchitl Medina, entre otros.

crituración para representar las actitudes de los bailes, inspirado en la escritura musical, deseando que los símbolos creados sean para el baile y la danza lo que las notas representan para la música: posibilidad y facilidad de expresión”.²¹ Este método está explicado a detalle en un libro publicado por la Secretaría de Educación Pública en 1976, del que reproducimos una parte del ideario de la investigación musical de ese tiempo, misma que sustenta su contribución:

El mundo de nuestra época masivamente comunicado [...] vislumbra el deterioro de la esencia cultural nacional por el embate de formas ajenas a nuestra idiosincrasia, de tal manera que la preservación de las tradiciones vernáculas se convierte en un imperativo; de aquí la necesidad urgente de incrementar y refinar instrumentos más útiles de investigación, estudio y difusión de nuestros elementos culturales y estéticos que aseguren su permanencia y enriquecimiento constante.²²

El método lo presenta en la parte inferior de cada transcripción musical, donde propone su escritura de pasos apoyado en la rítmica de la pieza. Es decir, conjunta los dos sistemas gráficos para mostrar la música y la danza tradicionales, incluyendo los nombres locales de

los instrumentos que fueran utilizados. Como se señala en dicho libro: “Con el alfabeto de pasos es muy sencillo registrar bailes y danzas, ya que para interpretarlo no es necesario saber música en el estricto sentido de la palabra, sino que basta entender el ritmo, cómo se dividen los compases en tiempos y algunos otros signos musicales cuyo uso se explicará más adelante”.²³

Por ejemplo, el pie derecho lo representa utilizando una figura de cuarto o negra, pero sustituyendo la nota con una figura parecida a una pera con tinta fuerte; el pie izquierdo se representa igual, pero con una “pera” con tinta suave. Algunos de los pasos que fueron graficados por el maestro Segura son los siguientes: zapateo pie derecho, zapateo pie izquierdo, pespunteo pie derecho, pespunteo pie izquierdo, taconeo pie derecho, taconeo pie izquierdo, puntas, tacón levantado, pie doblado, paso con los dos pies juntos, etc., cada uno con su respectivo símbolo. Todos estos pasos son graficados como si fueran notas musicales, esto es, tienen un valor rítmico combinándolo con los respectivos silencios propios de la música. En el método se emplean, además de las figuras de cuarto o negra, las de octavo o corchea y dieciseisavo o semicorchea para aumentar la velocidad, así como el puntillo y la figura de tresillos, todas con sus diferentes posibilidades de combinación.

21 Zacarías Segura Salinas (realizador) et al., *Danzas folklóricas de México*. México, SEP, Subsecretaría de Cultura Popular y Educación Extraescolar, 1976, pág. 10.

22 *Ibid.*, pág. 9.

23 *Ibid.*, pág. 8.

Para situar al danzante, el maestro Segura utiliza una línea horizontal donde se escriben los pasos, lo que indica que se efectúan en el mismo lugar. Cuando los pasos se escriben arriba de la línea implica que hay un movimiento hacia adelante. Si los pasos están escritos debajo de la línea, el movimiento es hacia atrás. Para indicar un avance lateral sin dar el flanco izquierdo o derecho, se agregan a las notas (o pasos) las abreviaturas “lat. der.” (movimiento lateral a la derecha) y “lat. izq.” (movimiento lateral hacia la izquierda). El autor creó una serie de abreviaturas que se emplean “para determinar ciertas actitudes y movimientos de los pies y el cuerpo, ya que la escritura de pasos determina direcciones al frente y atrás”.²⁴

En otras palabras, a partir de una serie de símbolos el maestro Segura intentó facilitar la comprensión, lectura y aprendizaje de la danza tradicional a partir de un método propio, basado en la escritura musical. Pero como el propio Zacarías Segura apuntaba: “Éstos son algunos problemas resueltos favorablemente para el empleo de este sistema; sin embargo, creemos sinceramente no haber solucionado todas las dificultades que en lo futuro se presenten en el uso del abecedario de pasos, esperando que los amantes de la danza contribuyan a mejorarlo”.²⁵

24 *Ibid.*, pág. 14.

25 *Ibid.*, pág. 18.

Despedida

Fruto de su pasión y entrega por la música y la danza, don Zacarías Segura sigue siendo recordado por sus compañeros como un baluarte de las tradiciones mexicanas: “Muchos años vinculados al folklore, plenos en experiencia, impulsado además por una sincera y permanente admiración profunda a las artes populares, han hecho al Prof. Zacarías Segura Salinas observar con detenimiento y estudiar con ahínco, durante mucho tiempo, estas manifestaciones artísticas...”²⁶ En síntesis, Zacarías Segura Salinas es uno de los pioneros de la investigación del folclor musical, antecedente de la etnomusicología en México.

Lamentablemente, el maestro Zacarías Segura Salinas falleció el 29 de octubre de 1978 arrollado por un automóvil. Antes de su deceso, tenía pensado hacer una segunda edición del libro *Danzas folklóricas de México* como resultado de las diversas conferencias-conciertos que impartió sobre la historia de la música mexicana y en las que él mismo interpretaba los ejemplos. Por desgracia, el archivo personal del maestro Zacarías Segura se perdió. Pero queda la memoria histórica como testigo del trabajo realizado: una vida dedicada a la danza y la música.

26 *Ibid.*, pág. 10.

Semo (*Senya Flechine*): el poeta de la imagen

Hilda Islas

Imágenes

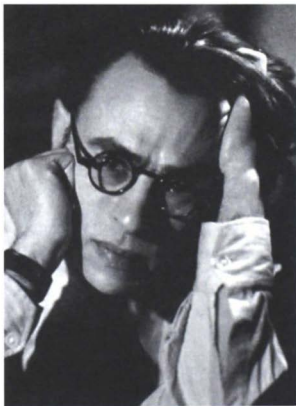
Movimiento congelado, acción paralizada que no se ve ocurriendo sino elegantemente estabilizada.

Manos en poses claras y delicadas, zonas de oscuridad y zonas iluminadas, misterio y aparición. Imágenes de cuerpos que danzan sin moverse.

Una Rosa Reyna marcando una línea lateral, directa, con la mirada. El abdomen en lo oscuro, la sensualidad y firmeza de las piernas delineándose a través de la suavidad de la tela transparente por obra y gracia del claroscuro, las manos con gesto abierto pero medido.

Una Josefina Lavalle con el peso en la pierna derecha, fuera del centro de equilibrio bípodo y sin embargo sin rastro de acción, en una pose refinada, sin esfuerzo, en contrapeso el torso inclinado hacia atrás y la pierna izquierda hacia adelante, casi rozando el piso.

Ricardo Silva sobre la pierna izquierda en equilibrio precario sujetando la derecha con el



Simón Flechine, Semo. Foto tomada del libro de Emma Cecilia García Krinsky Semo fotógrafo 1894-1981 México, Conaculta/Sinafo/Filmoteca UNAM, Fundación Cultural Atención, A.C., 2001.

brazo izquierdo a la altura de la cadera. No parece sufrir la posición. Se ve estable, ecuaníme, tranquilo, elegante.

El drama del claroscuro que delinea firmemente rasgos y sombras.

También el lenguaje despersonalizado del cuerpo que susurra sus propias narraciones: manos, piernas, ojos mil veces repetidos en el mismo plano convirtiéndose en paisajes anónimos, en composiciones abstractas de cuerpo-signo. El cuerpo desmontado, las partes disociadas de su colocación anatómica asumiendo una vida propia, sin rostro, sin dueño, sólo partes expresivas, que hablan por sí mismas con sus flexiones o sus alargamientos.

Las de Semo son imágenes con valor de presentación, de símbolo y de signo –diría Aumont–, testigos de una época y de una actividad, la danza, cuya vida a menudo sólo puede restaurarse a partir de la foto fija, como reconocimiento y rememoración. Representaciones del empuje profesionalizador y legitimante de una nueva y flamante profesión artística en los años cuarenta. Glamour y espíritu cosmopolita de los profesionales de la danza en plena inercia modernizadora de las artes, el cine y, en general, de la cultura occidental de casi mediados del siglo XX.

El fotógrafo

Simón Flechine (Senya o *Semo*; Kiev, 1894) es una contracción entre Sanya y Mollie (Steimer), nombre de la esposa del fotógrafo, pareja con la que dedicó completamente su vida a dos tareas: la fotografía y la militancia política.

La presencia de Flechine en México es fruto del remolino político del panorama europeo de principios del siglo XX: procedente de Rusia, el fotógrafo llegó a los Estados Unidos en 1913 y se adhirió a la Federación de Asociaciones Obreras Rusas de aquel país. Ahí conoció a la que sería su esposa, y ambos se involucraron en actividades políticas. Simón salió de los Estados Unidos en 1917 para unirse a la Revolución rusa, y Mollie, por su activismo político, fue expulsada definitivamente de suelo estadounidense y deportada a Rusia. Ya en Rusia, ambos se afiliaron al movimiento anarquista, debido a lo cual fueron perseguidos insistentemente por los revolucionarios bolcheviques. Finalmente fueron expulsados, juntos, de la Unión Soviética en septiembre de 1923.

Berlín

“Se instalaron en Berlín, donde organizaron, junto con otros compañeros de exilio, un comité para la defensa de los revolucionarios encarcelados en Rusia que habría de funcionar desde 1923 hasta 1932, procurando mantener el contacto, a través de mensajes y paquetes, con los correla-



Simón Flechine, Semo. José Silva y Beatriz Flores. Foto tomada del libro de Emma Cecilia García Krinsky Semo fotógrafo 1894-1981. México, Conaculta/Sinafo/Filmoteca UNAM, Fundación Cultural Atención, A.C., 2001.

gionarios desterrados y encarcelados en distintos lugares de la Unión Soviética" (Anna Ribera, en García Krinsky: 26).

En este periodo fue cuando Simón se empezó a formar como fotógrafo. Durante la Primera Guerra Mundial comenzó a crecer la demanda de fotógrafos en Alemania, así que el fotoperiodismo cobró un auge inusitado, mismo que fue coyuntural para la formación del oficio en el joven Flechine, quien ya tenía una formación previa como reportero. El fotoperiodismo se volvió una práctica generalizada que configuró buena parte de la cultura de la imagen en Europa. Además de la técnica de los reporteros gráficos que se iba creando sobre la marcha del desarrollo de la naciente profesión, había libros que funcionaron como manuales básicos en esa época. Tal es el caso del libro *Consejero de fotografía*, de Ludwig David.

Flechine se volvió prácticamente el fotógrafo oficial del movimiento anarquista en Berlín. Además, para sostenerse él y Mollie fundaron su propio estudio en 1929, Photo-Semo. De esta estancia en Berlín resalta su trabajo en conjunto con Sasha Stone, el cual influyó considerablemente en la posterior labor de Flechine (fotografía comercial; promoción de fotografía directa: tomas de maquinaria y equipo industrial; producción de fotollages; documentación de circo y vodevil).

París

En 1924 él y su esposa llegaron a vivir a París, y fue ahí donde Flechine se convirtió en fotógrafo. Tal profesión lo llevó de regreso a Berlín, en donde, junto con el maestro Sasha Stone, generó una colección de imágenes de los más destacados anarquistas rusos y europeos. La llegada de Adolfo Hitler lo hizo regresar nuevamente a París. En la capital francesa Semo entró a trabajar al Estudio Harcourt como director artístico y técnico.

"Los Semo, como fueron conocidos por su nombre artístico, abrieron su estudio en la capital del país, convirtiéndose muy pronto en los fotógrafos de moda, visitados por las estrellas del cine, del teatro; por los músicos, bailarines y vedettes. Pero también por los políticos, los escritores y por mucha gente que acudía a hacerse su foto, ya fuera individual, familiar o de boda, en el estudio de Simón Flechine." (Anna Ribera en García Krinsky: 27.)

Durante la Guerra Civil española entraron en contacto con anarquistas españoles y continuaron con su tarea de activistas.

En la Segunda Guerra Mundial, aunque en un principio no fueron molestados, con el aumento paulatino de las presiones políticas finalmente optaron por huir del país en el otoño de 1941, cuando se embarcaron a México.

México

Los Semo llegaron a México, al puerto de Veracruz, en septiembre de 1941, y al año siguiente abrieron un estudio fotográfico. Senya presentó en 1942 su primera exposición en Bellas Artes. La muestra contenía noventa y cuatro imágenes entre paisajes, naturalezas muertas y retratos, todas procedentes de sus estancias en Berlín y París. Destacó en el conjunto la expresividad que Flechine concedía a las imágenes de manos y por lo que se le empezó a llamar “El Poeta de la Cámara”.

Esta exposición le ganó múltiples contactos con autoridades culturales y lo llevó a dar continuidad a la exploración plástica con imágenes de danza. Así, en México es conocido por los retratos de actores y bailarines que realizó entre los años 1942 y 1963.

Pero detrás de la profesión de fotógrafos y artistas que dio sentido a sus vidas personales, sus preocupaciones colectivas y su asociación con los anarquistas y refugiados extranjeros en México siempre ocuparon sus ideales universales. A los funerales de Mollie, en 1980, y de Simón, once meses después, no acudió ninguna de las figuras refulgentes que ambos plasmaron en sus fotos plenas de claroscuros. Sólo estuvieron presentes aquellos que compartieron con ellos el ideal de un mundo mejor.

Esta pareja, que había vivido las luchas sindicales de Estados Unidos en la década de 1910 y había sufrido cárceles y deportación por ello; que se había incorporado a la revolución proletaria en la Rusia de los soviets para sufrir persecuciones y destierro tras la consolidación de los bolcheviques en el poder, y que sufrió las aberraciones del nazismo en la Francia ocupada al iniciar la década de los cuarenta, siguió creyendo, a pesar de todo y desde su exilio mexicano, que la construcción de una sociedad justa y fraternal era posible. (Anna Ribera en García Krinsky: 29.)

La fotografía y la danza de los años cuarenta

Fotografía

La efervescencia nacionalista y la tarea de construcción de un Estado nacional en México, en paralelo con el seguimiento de las dinámicas modernizadoras mundiales, constituyeron una circunstancia propicia para las innovaciones técnicas y estéticas de la fotografía europea. No obstante, hay que reconocer que la base del retrato fotográfico que los artistas europeos trajeron a México tenía mucho del sentido decimonónico que dotaba a las imágenes fotográficas de un orden y una estabilidad concentrados en poses y actitudes solemnes. Fue hasta la llegada

de la Revolución Mexicana cuando se comenzó a enriquecer la percepción con las imágenes del proceso revolucionario.

En el mapa de la cultura mexicana, el papel privilegiado de la industria cinematográfica también concedió a la imagen fotográfica la tarea de promoción y distribución del producto cinematográfico a través de las imágenes de los iconos plasmados en fotomontajes publicitarios.

“En octubre de 1936, el éxito de *Allá en el Rancho Grande* renovó los ánimos de la producción fílmica mexicana e hizo posible su internacionalización. Al mismo tiempo, consolidó la popularidad de sus principales actores y sentó las bases para el surgimiento de un sistema de estrellas fílmicas.” (Trujillo en García Krinsky: 21.)

Senya Flechine llegó a México a principio de los cuarenta, cuando eran necesarios los fotógrafos fundamentalmente para incorporar al universo cinematográfico mexicano a la estética glamorosa de Hollywood con los efectos de fascinación consecuentes. Las imágenes de Senya cobraron valor en el campo de producciones socializadas (Aumont) inmersas en las convenciones vigentes en la época de despunte de los medios masivos como esfera simbólica hegemónica.

La fotografía de dicho periodo sirvió para consolidar personajes característicos de la era

pretelevisiva. Artistas de la carpa, el radio y el teatro se consagraban en el cine. Las voces de los discos, los rostros de las películas, todos ellos se inventaban una personalidad artística para darse a conocer, para promoverse. La foto se convirtió en arma afilada de los empresarios y promotores, quienes las repartían para enganchar contratos y adquirir prestigio.

“En México, el nacionalismo en boga no impedía la asimilación de nuevas tendencias artísticas, y resultaría incluso un periodo fértil para la integración de conceptos y formas ajenas; las influencias y los procesos que en este contexto experimentó el retrato fotográfico y en particular la influencia de Semo, quien estableció su estudio en México en 1942...” (Trujillo en García Krinsky: 22.)

Flechine estaba más que preparado para incursionar en el registro icónico de las celebridades. De hecho, en el Studio Harcourt, durante su estancia en París, aprendió el manejo de la luz artificial, los efectos, la magia del retoque. En ese entonces fotógrafo de las celebridades francesas, políticos, entrenadores, artistas e intelectuales, trabajó en equipo con fotógrafos, laboratoristas y retocadores para desvanecer defectos, enaltecer cualidades y en general producir imágenes con mensajes claros y memorables de figuras reconocidas para su proyección masiva.

Ya en México, sin embargo, a diferencia de otros fotógrafos con más renombre por estar cercanos al medio comercial, Flechine se caracterizó por tener un lugar más modesto y más cercano al universo de las bellas artes que a los medios comerciales.

En lugar de fotografiar a Agustín Lara, Pedro Infante o María Félix, Flechine plasmó a artistas como Marc Chagall, Michel Fokine o María Callas. Sin duda retrató a figuras populares, pero que curiosamente en su momento promovieron alguna transformación de los modelos, técnicas o repertorios culturales: el pachuco Tin Tán o la cantante de tangos Rosita Quintana, por ejemplo.

Y es que en realidad la poesía visual de Flechine no se reducía a la magia de sus retratos, sino que su inquietud por la creación fotográfica lo llevó a una exploración más fina de la imagen. Vale la pena comentar aquí un experimento que hizo hacia 1939, todavía en Europa, y que dejó inconcluso a causa de la Primera Guerra Mundial: se trata del proyecto de un libro que se llamaría *Las manos y las piernas como expresión de la danza moderna*,¹ que llevaría a cabo junto con el coreógrafo húngaro Hans Weidt, director del Ballet Moderno, compañía formada por obreros de París.

1 Tal proyecto no se realizó hasta 1975, cuando Semo editó el libro *Ballet*, con imágenes que él mismo, Weidt y los bailarines produjeron a lo largo de meses de sesiones de aquellos años.

De su contacto con el Ballet de Weidt, Senya descubrió que las posiciones de las manos, los dedos, las piernas, eran los signos más vivos, sutiles y expresivos del lenguaje de la danza (Morales en García Krinsky: 80).²

Así, además de aplicar las normas del manierismo parisino, con su elegancia, sus ángulos y claroscuros, para producir las imágenes de los artistas mexicanos, realizó un trabajo de experimentación fotográfica con la pura expresividad de manos, piernas y ojos dispuestos en peculiares composiciones visuales.

Danza moderna mexicana

En la década de los cuarenta la danza mexicana enfrentaba el proceso de su consolidación como campo profesional.

Aunque la conformación de los campos en las bellas artes se organizaba de manera muy distinta a la del cine, la fotografía cumplió de igual manera el papel de crear cierto tipo de iconos como figuras rectoras de un medio, o al menos crear la ilusión de las figuras refulgentes que coronaban un medio en promoción, algo que no podía obviarse dada la condición precaria de un campo en formación. Era indispensable para la profesión de la danza lograr apoyos estatales a través del reconocimiento de su quehacer, y la

2 Incluso antes de encontrarse con el coreógrafo húngaro las imágenes de manos –casi una obsesión para él, afirma Morales– decoraban su estudio de Berlín antes de su llegada a México.

foto fija aquí parecía ser el medio privilegiado de registro y permanencia.

Por otra parte, el carácter nacionalista de las propuestas en todas las artes permitió la confluencia de muchos artistas en diversos proyectos culturales:

El de danza moderna culminó en 1950-1952 con un movimiento muy importante para el desarrollo del campo, caracterizado por su fuerte nacionalismo, por la participación de los más reconocidos artistas de la plástica, literatura y música de ese momento, así como por la enorme difusión que tuvo y la llegada de maestros norteamericanos que lograron una mayor profesionalización de la danza moderna. Esta corriente se impuso temporalmente sobre la del ballet clásico, que perdió la mayoría de sus apoyos, aunque la END se mantuvo. (Tortajada, 2006.)

Testigo

Senya y Mollie fueron sin duda testigos de las tensiones del campo dancístico mexicano, del desplazamiento del ballet en favor de la danza moderna nacionalista y de la presencia de artistas escénicos que visitaron el país en esa época, además de apoyar en su difusión y promoción. A continuación, una breve cronología de la labor de Senya Flechine en México:

- 1942. Fotografía al Ballet Theatre de Nueva York, que realizó una gira por las principales ciudades de México.
- 1943. Colabora con el Ballet de la Ciudad de México, a cargo de Martín Luis Guzmán y Nellie y Gloria Campobello. Captura imágenes de *Umbral*, *La siesta del fauno* y *Fuentsanta*.
- 1945. Colabora con el Ballet de Waldeen y registra con su lente *La coronela* y *La danza de los desheredados*.
- 1947. Trabaja con el Ballet de la Academia de la Danza Mexicana y registra *El zanate*, *Día de Difuntos* y *La balada del pájaro y las doncellas*.

También en la década de los cuarenta fue testigo de la presencia de Katherine Dunham, bailarina representativa de la danza negra moderna, y la danzarina de Shamajá, la persa Armen Ohanian. Asimismo, registró a las bailarinas francesas de *Blanjour Mexique*, revista de gran lujo que *Cantinflas* presentó en 1949 en el Teatro Iris.

De 1950 a 1960 registró al Ballet Moderno de México y luego al Ballet Folklórico Mexicano, ambas compañías dirigidas por Amalia Hernández. En esas décadas también produjo imágenes de bailarinas de la televisión y los centros noc-

turnos como Gloria Mestre, sin faltar las rumbieras y bailarinas exóticas del cine nacional como Tongolele, Kalantán, Ninón Sevilla, María Antonieta Pons y Mary Esquivel.

Epílogo

Senya Flechine murió el 19 de junio de 1981. Las copias que decoraban su estudio ahora se exponen en el cabaret El Hábito, que administran Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe.

En 1973 Semo dona a México, a través de la SEP, su acervo fotográfico, que desde 1976 pasó a formar parte de la Fototeca de Culhuacán. Al fundarse la Fototeca del INAH en Pachuca, lugar apropiado para la conservación, se integró el Fondo Semo al Acervo de la Fototeca Nacional del Sistema Nacional de Fototecas del INAH. Incluye cincuenta mil 468 piezas compuestas por veinticinco mil 698 negativos y veinticuatro mil 770 positivos.

Sirva esta breve semblanza para recordar a un artista que, además de contribuir a la formación de los cimientos de la profesión dancística en México, no olvidó nunca la amplitud del quehacer humano y nunca cesó de luchar por mejores formas de vida, abarcando en su misión de vida la totalidad de lo humano.

Bibliografía

–Aumont, Jacques, *La imagen*. Paidós.

–García Krinsky, Emma Cecilia (coord.), *Semo fotógrafo. 1894 -1981*. México, Conaculta/Fonca/INAH/ UNAM/Fundación Cultural Atención, A.C./SER, 2001.

–Tortajada, Margarita, *Danza y poder I*. México, INBA/Cenidi-Danza, Biblioteca Digital, 2006.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Lic. Consuelo Sáizar Guerrero

Presidenta

Instituto Nacional de Bellas Artes

Lic. Teresa Vicencio Álvarez

Directora general

Lic. Maricela Jacobo Heredia

Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Lic. María Eugenia Chávez Guzmán

Directora de Asuntos Académicos de la Subdirección

General de Educación e Investigación Artísticas

Mtra. Elizabeth Cámara García

*Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón*



**Homenaje Una vida en la danza
Segunda época**

se terminó de imprimir
en mayo de 2010
en los talleres gráficos de
Amateditorial

Emiliano Zapata N° 15
Col. El Mante

Zapopan, Jalisco, México.

Tel. 36 12 07 51

Tel/fax. 36 12 00 68

amate_editorial@yahoo.com.mx

www.amateditorial.net

