

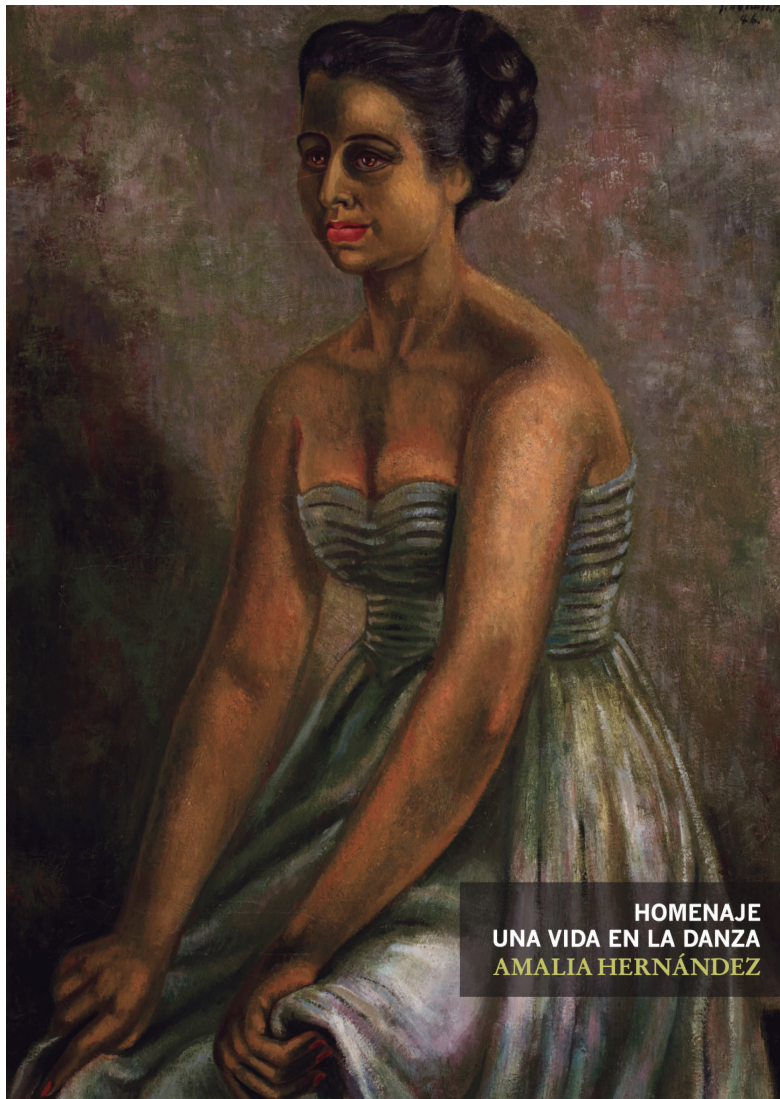


CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



HOMENAJE
UNA VIDA EN LA DANZA
AMALIA HERNÁNDEZ

 CENIDID

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Varios autores. (2017). *Homenaje Una vida en la danza*. Amalia Hernández. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, INBA, Cenedid.

ISBN: 978-607-605-501-4

Descriptores temáticos (palabras clave): maestros de danza, bailarines mexicanos, homenajes, dance teachers, mexican dancers, homage.



**HOMENAJE
UNA VIDA EN LA DANZA
AMALIA HERNÁNDEZ**

HOMENAJE
UNA VIDA EN LA DANZA
AMALIA HERNÁNDEZ

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

CENIDI DANZA

HOMENAJE
UNA VIDA EN LA DANZA
AMALIA HERNÁNDEZ

HOMENAJE UNA VIDA EN LA DANZA. AMALIA HERNÁNDEZ

Primera edición: 2017

Producción:

Secretaría de Cultura

Instituto Nacional de Bellas Artes

© Textos / De los autores

Fotografía de portada “Retrato de Amalia Hernández” de Juan Soriano, 1946.

Colección José Luis Martínez. Francisco Kochen / Fotógrafo

© Fotografía página 22. Todos los derechos reservados ©2005 Ana María Norah Horna y Fernández.

Prohibida la reproducción total o parcial. México, Ciudad de México. Avenida San Francisco 558,

casa 32, colonia Barrio de San Francisco de Magdalena Contreras, C. P. 10500

Correo electrónico norahhorna@yahoo.com

Archivo privado de foto y gráfica Kati y José Horna A. C.

Alejandra Chávez Arroyo / Subdirectora de promoción y editorial

Ofelia Chávez de la Lama / Recopilación de textos

Cenidi Danza / Recopilación de imágenes

Mildred Abigail López Palacios / Diseño y formación

F. Javier Delgado Solís, Dora Torres Ponce y Raúl García Lugo / Corrección de estilo

D. R. © 2017 de “Homenaje Una vida en la danza. Amalia Hernández”

Instituto Nacional de Bellas Artes

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información

de la Danza José Limón (Cenidi Danza)

Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n,

colonia Chapultepec Polanco,

delegación Miguel Hidalgo, 11560.

Ciudad de México

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes de la Secretaría de Cultura

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial 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 de la Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes

ISBN: 978-607-605-501-4

Impreso y hecho en México

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



ÍNDICE

Lidia Camacho Camacho		11
Introducción		
Ofelia Chávez de la Lama		13
El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández		
José Luis Martínez		19
Recuerdos de Amalia		
José Luis Martínez y Hernández		23
Las vanguardias en la danza mexicana		
Margarita Tortajada Quiroz		43
<i>Función de gala: los albores de la televisión mexicana</i>		
Fidel Romero Altamirano		73
Proyecto educativo de la danza folclórica mexicana		
Fernando Aragón Monroy		85
Voces en torno a Amalia Hernández		
Elizabeth Cámara García		103

Pionera de la diplomacia cultural	
Andrea Tirado Fernández	157
Una aproximación a la música y los músicos en el Ballet Folklórico de México	
Enrique Jiménez López	173
La creatividad de La Generala	
Patricia Camacho Quintos	189
Corporeidad del espacio escénico	
Ariadna X. Yáñez Díez	201
Epílogo	
Jaime Moreno Villarreal	221

Nota aclaratoria: A lo largo de los contenidos de este libro se utiliza el término hispanizado “folclor” y sus derivados, en apego a las actuales reglas ortográficas de la Real Academia Española. Se respeta la grafía “folklor” y sus derivados solamente en las nomenclaturas y en las citas textuales provenientes de documentos de la época.



EL BALLET FOLKLÓRICO DE MÉXICO ES UNA DE LAS CREACIONES CULTURALES MÁS DESTACADAS del siglo xx y de la cual nos sentimos más orgullosos los mexicanos. Si bien el espíritu de la época era propicio para que surgiera y se desarrollara, hacía falta al frente de esta empresa alguien como Amalia Hernández, quien, además de un gran talento, tenía una confianza absoluta en nuestras capacidades y un entusiasmo pocas veces visto, que contagió y sostuvo el ánimo de bailarines, coreógrafos y funcionarios gubernamentales y, sobre todo, la alegría del público.

Durante casi seis décadas, el Palacio de Bellas Artes ha sido la casa del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, recinto emblemático al que llegan cada año miles de espectadores de nuestro país y del extranjero a disfrutar la intensidad y la alegría de nuestro folclor convertido en color, en fuerza, en ritmos que nos llevan hasta lo más remoto de nuestras raíces: una tradición con un sentido moderno y gran arte interpretativo.

Hoy día, Amalia Hernández, fundadora y motor principal de esta agrupación, es un referente excepcional de la danza mexicana desde la segunda mitad del siglo xx, por sus interpretaciones y sus coreografías, y también por su visión de convertir al Ballet Folklórico de México en embajador de nuestra cultura en el mundo.

Amalia Hernández fue una mujer sin precedentes en México. Enamorada de la danza desde niña, apostó todo por su ideal de crear una compañía, a la que se entregó en cuerpo y alma, con disciplina y fervor, con tal de expresar y dar a conocer el espíritu de un pueblo rico en festividades y tradiciones que reflejan nuestra cultura. Una compañía que pudiera mantenerse a sí misma, con carácter empresarial, lo que, insólitamente, consiguió, como alcanzó todo lo que se propuso.

La Secretaría de Cultura y el Instituto Nacional de Bellas Artes han celebrado con júbilo, a lo largo de 2017, el centenario del natalicio de Amalia Hernández, con diversas y muy emotivas actividades. A la participación de profesores e investigadores del INBA en mesas de reflexión y la función de gala en el Palacio de Bellas Artes, se suma este libro: *Homenaje Una vida en la danza*, en el que ocho investigadores del INBA reconocen la ejemplaridad de las labores de creación, docencia, investigación y promoción de la danza realizadas por Amalia Hernández. Más allá de su tono celebratorio, el libro permite indagar en las diversas fuentes en que abrevó el quehacer escénico de Amalia Hernández, lo que nos permite dar una justa dimensión a su legado.

El libro incluye un texto, hasta ahora inédito, del escritor José Luis Martínez, un epílogo de Jaime Moreno Villarreal, así como una colaboración de José Luis Martínez Hernández, hijo de Amalia. Sin duda, la polifonía discursiva que el libro propone alrededor de Amalia constituye una de sus fortalezas evidentes, lo que nos ayuda a mirar de manera profunda, crítica y creativa la herencia viva de Amalia Hernández en el Ballet Folklórico de México, de la misma manera profunda, crítica y creativa con que ella miró el patrimonio dancístico nacional.

LIDIA CAMACHO CAMACHO
DIRECTORA GENERAL
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES



INTRODUCCIÓN

EL CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE LA DANZA JOSÉ Limón (Cenidi Danza), del Instituto Nacional de Bellas Artes, ha realizado –desde su creación en 1983 hasta nuestros días– una labor de trabajo académico en el que la documentación, la investigación, la enseñanza y la difusión ocupan un lugar preponderante.

A través del *Homenaje Una vida en la danza*, el Cenidi Danza distingue a sus figuras más destacadas, sobre todo a aquellas cuyas trayectorias y aportaciones han dejado huella en la tradición cultural nacional. De esta manera se rinde homenaje a grandes personalidades y se reconoce la figura y el legado de quienes en diversos géneros y modalidades del arte dancístico han creado, desarrollado y consolidado la danza en México.

El *Homenaje Una vida en la danza* representa uno de los esfuerzos del Centro por conservar la memoria de las contribuciones que son parte de nuestro patrimonio dancístico, memoria que finalmente es acción histórica y un elemento fundamental de la identidad de nuestro país.

En el año 2017 conmemoramos el centenario del natalicio de Amalia Hernández, la gran bailarina y coreógrafa que, sin duda alguna, es uno de los personajes más destacados de la danza y de la cultura en el siglo xx.

En múltiples instituciones de nuestro país se impulsó la organización de diferentes actividades de carácter artístico y académico: galas, exposiciones, coloquios, videos documentales, programas televisivos y publicaciones. Amalia Hernández nació el 19 de septiembre de 1917, y en esta celebración, cuyo tema central es conmemorar el centésimo aniversario de su natalicio y rendir un homenaje a su trayectoria, participan la Secretaría de Cultura, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Cenidi Danza José Limón, la Compañía Nacional de Danza, el Palacio de Bellas Artes, el Museo del Castillo de Chapultepec, el Centro Nacional de las Artes, el Auditorio Nacional, el Canal 22, el Ballet Folklórico de México (BFM) y Fomento Cultural Banamex.

El Cenidi Danza decidió dedicar el *Homenaje Una vida en la danza* a Amalia Hernández y publicar este libro conmemorativo a manera de testimonio escrito que perpetúe la memoria de tan eminente artista mexicana.

Amalia Hernández (1917-2000) luchó por promover la grandeza de la danza. Desarrolló un enorme talento como bailarina, coreógrafa, directora, organizadora y empresaria cultural; fue asimismo una gran mujer, inteligente, creativa, luchadora, valiente y generosa: una visionaria que trabajó incansablemente con audacia y obstinación. Su vida se fue enriqueciendo en todos estos aspectos y superó altísimas cumbres en su lucha diaria. Las investigaciones que llevó a cabo en diferentes regiones de México, así como sus propias inclinaciones, la guiaron hacia la creación y la organización de un ballet que paulatinamente se transformó en lo que hoy conocemos como el Ballet Folklórico de México.

Con un pensamiento de vanguardia diseñó un espectáculo y creó un modelo de gestión cultural que se caracterizaron por la eficiencia y el profesionalismo en el escenario; al mismo tiempo consolidó una agrupación con sentido de la disciplina, constancia y excelente trabajo en equipo, que se erigió en la primera compañía profesional, fundamental en la historia de la danza en México.

Amalia tuvo la visión para desarrollar varios ámbitos que apuntalaban su proyecto. Constituyó la compañía con una estructura amplia y estable, consiguió espacios escénicos destinados a las presentaciones y para la promoción y la difusión, áreas de trabajo, infraestructura para la formación, así como una gran escuela de bailarines y coreógrafos en la que dieran clases excelentes maestros.

La brillante propuesta de Amalia Hernández hizo posible que se redescubriera y se revalorara la riqueza de la danza regional mexicana, mostrando a través de su talento coreográfico una gran variedad de danzas de distinto carácter y la diversidad de México. Conjuntó en un espectáculo dinámico y colorido la grandeza de las culturas dancística y musical mexicanas, creando las monumentales obras del Ballet Folklórico de México, cuyas presentaciones se distinguieron por una admirable calidad y un grandioso éxito. Sus coreografías siempre produjeron un impacto notable en el territorio nacional y en el extranjero.

Ella también poseía un enorme poder de convocatoria y una visión clara e incluyente de lo que emprendía. Tuvo la capacidad de convencer y de conciliar, y nunca se dio por vencida frente a los obstáculos. Permaneció siempre abierta y dispuesta a buscar nuevos horizontes y a emprender nuevas batallas. En el mismo momento en que aparecían, sus proyectos se convirtieron en realizaciones y su acción creadora era ininterrumpida, como prueba fehaciente de ello podemos citar al Ballet de los Cinco Continentes, al Ballet de las Américas y al Ballet Clásico 70.

Cabe destacar que su obra es ejemplo de las danzas escénica y folclórica a nivel nacional e internacional, pues inspiró la creación de innumerables compañías de danza regional: la mayor parte de los grupos de danza folclórica, de forma consciente o no reconocida, tienen una importante influencia del BFM.

Sus capacidades como organizadora y como talentosa empresaria no han sido superadas. Supo dialogar con los dirigentes culturales en forma hábil y con sentido político, ello a fin de mostrar la riqueza cultural de México en todo el mundo. Esa labor la convirtió en una distinguida embajadora de la danza folclórica y de la diplomacia mexicanas.

Amalia Hernández y el Ballet Folklórico de México han recibido más de doscientos premios y reconocimientos, lo cual les ha otorgado un inmenso prestigio como dignos representantes de la cultura de nuestro país, y los ha situado en un lugar privilegiado en el ámbito de la danza.

Amalia no escapó a la controversia de transformar la danza regional, tradicional y folclórica en una danza estilizada y teatralizada. Sin embargo, su inteligencia y la trascendencia de su trabajo estribaron en investigar y rescatar los significados y los contenidos del folclor para recrearlos, escenificarlos y difundirlos.

El BFM se sigue presentando en los escenarios más importantes del mundo, incluidos los de México. Desde que realizó su primera aparición en el teatro del Palacio de Bellas Artes, en 1959, el repertorio creado por el Ballet se ha convertido en clásico, pero se renueva, se transforma y se enriquece con el correr del tiempo.

Vale la pena reconocer el mérito del trabajo de coordinadores y directores para salvaguardar y mantener las obras, luego de décadas de presentación. Los descendientes de Amalia Hernández heredaron un proyecto y una institución que es patrimonio cultural del país, velan por que la compañía y la tradición de Amalia Hernández tengan continuidad, y vigilan celosamente el prestigio de México en las artes escénicas.

Ciertamente, Amalia logró que el Ballet Folklórico de México alcanzara una excelencia artística equiparable a las creaciones de los grandes de la música, las artes plásticas y la literatura del siglo xx en México. Cumplió con el ideal de conquistar la autonomía dancística y cultural de nuestro país, y la fe en el porvenir de la patria.

Esperamos que este libro conmemorativo sea una constancia del reconocimiento que los investigadores del Cenidi Danza José Limón le tributan a Amalia Hernández en ocasión del centenario de su natalicio.

La publicación inicia con la colaboración titulada *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, un breve texto biográfico inédito del escritor José Luis Martínez, quien fuera esposo de Amalia Hernández y padre del embajador José Luis Martínez Hernández, quien a su vez, nos presenta estampas de su vida en *Recuerdos de Amalia*, y nos brinda la valiosa recuperación de su testimonio, abriéndonos las puertas de su casa, de su familia, de su memoria prodigiosa y de su colección fotográfica y documental.

En *Las vanguardias en la danza mexicana*, Margarita Tortajada recorre cronológicamente la vida de Amalia desde sus cimientos y su formación diversa, y hace referencia a sus incursiones en la danza pre moderna y moderna. Amalia Hernández se planteó entre sus grandes metas la de apoyar los géneros folclórico, clásico y moderno, y mantuvo un liderazgo y absoluto compromiso en favor de las danzas contemporánea y posmoderna mexicanas. Gracias a la disponibilidad de su teatro y a su Taller de Música y Danza Mexicana —que se convirtieron en un importante centro de reunión de la danza y de las artes en general— realizó una extensa labor de promoción y de difusión de la disciplina dancística. Así, propició el acercamiento entre artistas al proporcionar espacios, al contribuir económicamente, y al ofrecer becas al extranjero, lo cual hizo posible transformar y diversificar el campo dancístico e iniciar la construcción de nuevos caminos.

Fidel Romero, en *Función de gala: los albores de la televisión mexicana*, nos habla de las presentaciones del Ballet Moderno de México —con Amalia Hernández

a la cabeza— en la primera televisora mexicana. En una época que estuvo determinada por el arribo de un nuevo medio de comunicación a los hogares mexicanos, el canal 2 de Televisión Centro estrenó el programa *Función de gala*, un ambicioso proyecto destinado a dar a conocer la danza, la música y otros aspectos de la cultura mexicana. Se produjeron sesenta y siete programas que marcaron un hito y fueron esenciales para el futuro éxito del Ballet Folklórico de México: Amalia Hernández había descubierto en ese novedoso medio una ventana para la proyección no sólo nacional, sino también internacional.

En la colaboración *Proyecto educativo de la danza folclórica mexicana*, Fernando Aragón nos adentra en los pormenores de la fundación de una escuela concebida como semillero del BFM, además de un espacio para la difusión. Este plantel ha formado profesionalmente a miles de bailarines a lo largo de varias décadas, y se ha distinguido por tener una visión que privilegia la investigación de campo y la recreación de elementos académicos y coreográficos. La Escuela del Ballet Folklórico de México es, hoy por hoy, una institución que ha generado numerosos seguidores en el interior del país y que, apegándose a su misión fundamental, ha “hecho escuela” en generaciones consecutivas de bailarines de danza folclórica.

Elizabeth Cámara, en *Voces en torno a Amalia Hernández*, se aboca a delinear, en su apartado “Testimonios”, el perfil y la personalidad de Amalia con la finalidad de conocer las múltiples facetas y aristas del personaje; en este recorrido, orientado a acercarnos al ser humano, la autora recupera los testimonios vivientes sobre Ballet Folklórico de México de Cora Flores, Rafael Zamarripa, Patricia Aulestia, y el suyo propio, tras la experiencia de haber sido bailarina integrante de la compañía. En “Trazos en la construcción de un perfil” reconstruye una fase histórica a través de las voces y las remembranzas de Isabel Salcedo y Rodolfo Velázquez, José Villanueva, Nellie Happee, Rafael Zamarripa, Patricia Aulestia, Viviana Basanta, Agustín Hernández y Salvador López. La sección titulada “En paralelo. Amalia Hernández presenta...” documenta y describe planes de notable trascendencia en materia artística, escénica y diplomática a nivel nacional y mundial. Bajo esa luz, sin duda sobresale la Amalia Hernández talentosa en sus facetas de coreógrafa, organizadora, promotora, negociadora y empresaria, que dio rienda suelta a su creatividad en los proyectos de la Olimpiada Cultural: el Ballet de los Cinco Continentes y el Ballet de las Américas; así como en el Ballet Clásico 70. El apartado “Proyecto cúspide de una época” es un breve recuento de la trayectoria del BFM en su devenir por los diferentes periodos sexenales y las políticas culturales correspondientes.

Es un hecho que Amalia Hernández y su Ballet se convirtieron en la carta de presentación oficial del go-

bierno mexicano en sus viajes al extranjero, y es Andrea Tirado, en su texto denominado *Pionera de la diplomacia cultural*, quien recurre al Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores para indagar en los informes diplomáticos que las embajadas le enviaban a la Secretaría. En ellos se reconoce la contribución del Ballet y de Amalia para proyectar la imagen del México moderno de la segunda mitad del siglo xx en el mundo, y la manera en que el grupo y su directora participaron decisivamente en la conformación de la diplomacia cultural mexicana, además de desempeñarse como anfitriones de presidentes, connotadas personalidades políticas, embajadores, funcionarios relacionados con el arte y la cultura, y misiones diplomáticas.

Otro aspecto indisolublemente unido a la danza es la dimensión creativa. La interrelación que se estableció entre los artistas y el trabajo multidisciplinario e interdisciplinario fue pieza clave que amalgamó la labor de Amalia Hernández y de varios de sus colaboradores: bailarines, coreógrafos, compositores, maestros, músicos, cantantes, dramaturgos, iluminadores, diseñadores, vestuaristas y escenógrafos, en el BFM.

En *Una aproximación a la música y los músicos en el Ballet Folklórico de México*, el etnomusicólogo Enrique Jiménez analiza el contexto histórico musical en el que surge el Ballet Moderno de México, periodo en el que la danza y la música exploraban la construcción de una identidad nacional. En ese sentido, las indagaciones de Amalia, plenas de exhaustividad y de pasión, se canalizaron y se aplicaron a través del BFM. Asimismo, el autor nos remite a la generación de músicos cuya meta fue la creación y la formación de un lenguaje sonoro. Además hace una recopilación de las coreografías y los músicos que participaron en el desarrollo del Ballet en torno a los ejes temáticos de las danzas de Amalia, y explora esa cohabitación natural que surge entre la música y la danza, cada una conservando su presencia y su peso en favor de la escenificación.

Patricia Camacho nos narra, en *La creatividad de La Generala*, anécdotas inéditas en las voces de Agustín Hernández, hermano de Amalia —que fue el arquitecto encargado de diseñar y construir el edificio de la Escuela del Ballet Folklórico—, de José de Jesús Villanueva y de Viviana Basanta, quien habla acerca de su madre y maestra, en un muestrario de historias que se relacionan con la investigación de campo y con la improvisación en la creación coreográfica.

Los protagonistas en la colaboración de Ariadna Yáñez, *La corporeidad del espacio escénico*, son algunos personajes cómplices de Amalia Hernández, que contribuyeron a darle brillo y vistosidad a las coreografías del BFM —uno de los ballets más icónicos del mundo— mediante la escenografía, la iluminación y el vestuario. Entre ellos destacan Dasha Topfer, diseñadora de folclor mexicano que por más de diez años se encargó de crear los adornos, bordados, tocados y penachos que

le otorgaron un carácter y un sello inconfundible al Ballet. Robin Bond y sus decorados; Tom Skelton, quien estaba a cargo de la iluminación en las giras de la compañía por Estados Unidos, y Guillermo Barclay, artista que por cerca de una década colaboró en la creación de numerosos diseños que dejaron huella: sea éste sólo un botón de muestra de la considerable lista de artistas que formaron parte del mundo de Amalia.

Nos gustaría que estas páginas hagan patentes nuestro reconocimiento y homenaje a todos estos creadores y a sus trayectorias plenas de talento, esfuerzo, dedicación, compromiso, perseverancia y pasión.

Por otra parte es indispensable mencionar que la edición de este libro ha sido posible gracias a la valiosa colaboración de un numeroso grupo de personas que nos dieron acceso a sus colecciones documentales y fotográficas para realizar las investigaciones y obtener las imágenes que ilustran el presente ejemplar.

Particularmente deseamos expresar nuestro agradecimiento a los familiares de Amalia Hernández: José Luis Martínez Hernández, embajador, que fue un referente fundamental en la investigación sobre Amalia y se convirtió en fuente primaria y motor importante de este libro. Él acompañó fielmente el proceso documental y de investigación, participando activamente, sosteniendo conversaciones y reuniones de trabajo, aportando valiosa información, proporcionando material perteneciente a su colección particular, y efectuando precisiones en los contenidos del libro y las imágenes.

A Viviana Basanta Hernández, directora artística del Ballet Folklórico de México, por facilitarnos material de sus archivos documentales y de sus colecciones particulares de imágenes, además de abrirnos las puertas de sus memorias y de la que fuera la casa de Amalia Hernández, a fin de llevar a cabo sesiones fotográficas y múltiples entrevistas.

A Salvador López López, director del Ballet Folklórico de México, así como al personal de coordinación y docente de la Escuela: Francisco Bravo Puebla, exdirector; Renato Levi, actual director; los profesores Rosario García, Jesús Ortiz y Jessica Lezama; Sara Bertha Ibarra, coordinadora administrativa, y Carlos Antúnez, coordinador de la compañía viajera del BFM.

Al director del Acervo Diplomático General de la Secretaría de Relaciones Exteriores, David Alejandro Olvera Ayes, y a Jorge Fuentes Hernández, director de Archivos. A Mauricio Maillet, de la Fundación Televisa, por permitirnos el acceso al acervo de películas y programas de Televisión.

A las reconocidas bailarinas, coreógrafas y maestras Nellie Happee, Valentina Castro, Cora Flores, Patricia Aulestia y Pilar Urreta, por aportar materiales documentales, fotográficos, videográficos y programas de mano, al igual que a todas las personas que nos concedieron entrevistas. A Citlali Ugalde, Gerardo Ochoa, Marinela Barrios y Kati Horna por su colaboración.

Es importante destacar la labor del grupo entusiasta del Cenidi Danza, que se dedicó concienzudamente al acopio, la clasificación y la digitalización del material documental, labores que estuvieron a cargo de la Coordinación de Documentación, tanto de sus integrantes como de su titular, Aarón Lozano Aguilar; y a la comprometida participación de Fidel Romero y de Alejandro Reyes.

De manera muy especial manifestamos nuestro reconocimiento al grupo de investigadores del Cenidi Danza por sus aportaciones en la elaboración y la revisión de contenidos, y a las autoridades de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas, y de la Subdirección Editorial y de la Dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes, por su interés y su apoyo en la publicación de este libro.

La vida y la trayectoria de Amalia Hernández serán, sin duda alguna, una guía para las generaciones actuales y futuras de mexicanos. Hoy, en el marco del cien aniversario de su natalicio, el Cenidi Danza se enorgullece al presentar esta edición que aspira a contribuir al estudio y la documentación de la danza y las artes escénicas de nuestro país. Esperamos que sea una obra fundamental en la biblioteca pública y en las escuelas de danza, y una referencia no sólo para especialistas, sino para el joven profesional.

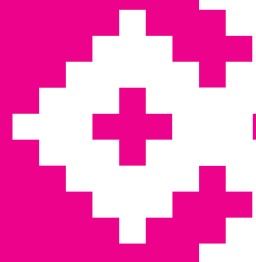
El acervo testimonial y documental generado para la investigación y la publicación del *Homenaje Una vida en la danza. Amalia Hernández*, pleno de valor histórico, artístico, educativo y cultural, pretende favorecer el reconocimiento, el rescate y la reflexión sobre la danza. Así, el Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón refrenda la tradición que lo ennoblece y renueva su compromiso por recuperar, conservar, preservar, investigar y difundir el patrimonio dancístico de México.

OFELIA CHÁVEZ DE LA LAMA
SEPTIEMBRE DE 2017



El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández

José Luis Martínez¹



AMALIA HERNÁNDEZ —CIUDAD DE MÉXICO, 19 DE SEPTIEMBRE DE 1917- 4 DE NOVIEMBRE DE 2000— en 1947 participó en la Academia de la Danza Mexicana del INBA como bailarina, maestra y coreógrafa, junto con un grupo de distinguidas intérpretes de la danza. Entonces realizó sus primeras coreografías: *Sonatas* y *Sinfonía india*, con la música de Carlos Chávez. Después formó parte del Ballet Moderno de Waldeen y destacó como bailarina en el ballet *La Coronela*.

Había tenido una buena formación en danza clásica y moderna con maestros como el ruso Hipólito Zybin, el mejor bailarín del ballet de Anna Pávlova; la francesa Nelsy Dambre, del Ballet de la Ópera de París; la española Encarnación López, o La Argentinita; con las mexicanas hermanas Campobello, con el director teatral nipo-mexicano Seki Sano y con el famoso Miguel Covarrubias. Pero su gusto mayor, su pasión eran las danzas populares de las regiones del país, y en particular las de San Luis Potosí, tierra de su padre.

En 1952 Amalia formó su propia compañía, que comenzó con sólo ocho bailarines, y le llamó Ballet Moderno de México. Comenzó a actuar en la Sala Chopin, con coreografías suyas. Su primer éxito fue el ballet *Sones antiguos de Michoacán*. Poco después, don Emilio Azcárraga Vidaurreta la invitó a la televisión, con la responsabilidad de presentar un ballet nuevo por semana. La bailarina y coreógrafa realizó sesenta y siete programas con un equipo de veinte bailarines.

La pequeña compañía llamó la atención del Departamento de Turismo, que llevó el espectáculo de Amalia Hernández a Cuba y a Canadá, al Festival del Pacífico, y en 1958 a Los Ángeles, California. En 1959, el Organismo de Promoción Internacional de la Cultura (OPIC) de la Secretaría de Relaciones Exteriores le pidió a Amalia que organizara un programa especial para representar a México en los Juegos Panamericanos de Chicago. El grupo, formado ya por cincuenta elementos, se llamó Ballet Folklórico de México, y entre las coreografías que presentó con gran éxito estaban *Los hijos del sol*, *Sones antiguos de Michoacán*, *El cupidito*, *Fiesta veracruzana*, *Los quetzales*, *El venado* y *Navidad en Jalisco*, obras que todos hemos aplaudido.

El éxito logrado en Chicago movió al entonces presidente de México, Adolfo López Mateos, a ofrecer todo su apoyo al grupo para convertirlo en “el mejor ballet del mundo”.

Gracias al apoyo presidencial, Amalia logró que el grupo se presentara semanalmente en el teatro del Palacio de Bellas Artes. Desde entonces, y con una afluencia constante de público, el Ballet de Amalia consta de dos compañías, la residente y la viajera, y ofrece tres funciones semanales en nuestro gran teatro.

Con un amplio repertorio y una calidad que se mantiene sin ningún desmayo ni abandono, el Ballet Folklórico ha conservado su vigencia entre los grandes públicos, mexicanos y del mundo entero, ofreciéndoles manifestaciones estéticas enraizadas en nuestro folclor. Esto ha sido posible gracias al trabajo conjunto de un gran equipo que cuenta con los mejores especialistas: bailarines, compositores, coreógrafos, cantantes, diseñadores de vestuario y escenografía, escritores, músicos y técnicos de iluminación.

¹ José Luis Martínez Rodríguez (1918-2007). Escritor, diplomático y funcionario cultural, esposo de Amalia Hernández. Embajador de México en Perú, Grecia y la UNESCO. Director general del INBA y del FCE. Académico de la Lengua. Autor de *Hernán Cortés*, entre otras obras.

En 1961 el Ballet conquistó uno de sus mayores triunfos: el Primer Premio del Festival del Teatro de las Naciones, en París. A partir de entonces se multiplicaron las giras internacionales y las participaciones en festivales y encuentros artísticos en América del Norte, América Latina, Europa, Asia, África y Oceanía. Entre los jefes de Estado y de gobierno que han presenciado funciones del Ballet se encuentran el presidente Goulart de Brasil, el presidente de Francia De Gaulle, los presidentes Kennedy, Johnson y Carter, de los Estados Unidos; numerosos presidentes hispanoamericanos; los reyes Balduino y Fabiola, de Bélgica; la reina Juliana y el príncipe Bernardo, de los Países Bajos; los entonces príncipes Akihito y Michiko, de Japón; el primer ministro Nerhu, de la India; el primer ministro Mahatir Mohamed, de Malasia; el presidente del Presidium del Soviet Supremo de la URSS, Anastás Mikoyán, y el primer ministro Harold Holt, de Australia, entre otros.

Amalia Hernández y su Ballet Folklórico de México han recibido más de doscientas preseas, entre las que destacan, además del ya mencionado Premio de las Naciones, la Medalla de la Paz, de Ontario, Canadá (1963); la Orden de Artes y Letras de la República Francesa (1964); el Premio de Roma (1969); la Condecoración Rubén Darío, de Nicaragua (1969); el trofeo del Royal Festival Hall, de Londres (1973); el Águila de Tlatelolco (1977); el Premio Tiffany, de Nueva York (1992); el Premio Nacional de Ciencias y Artes, de México (1993); el Premio del Instituto Cultural Mexicano de Washington (1998); y el ingreso al Sistema Nacional de Creadores como Creadora Emérita (1993).

Entre los muchos testimonios que han elogiado su obra recogemos sólo dos: Allen Rankin, en su artículo “Nació para bailar”, publicado en *Selecciones del Reader's Digest* en diciembre de 1963, dijo de Amalia Hernández: “Dotada de la gracia alada de la bailarina y de una habilidad para el combate digna de un general, ha bailado y ha luchado hasta alcanzar un triunfo que vino a honrar a su país y a dar libertad y oportunidades, desconocidas antes, a la mujer en general y a sus miles de colegas en el arte. Su triunfo lo constituye el sensacional Ballet Folklórico de México, verdadero remolino de color y música”. Ígor Stravinski declaró: “Hace poco asistí por primera vez a uno de sus espectáculos en el Music Center de Los Ángeles. Mi alegría fue enorme y mi impresión profunda. En este grupo de bailarines y músicos que tan alegre y gustosamente nos traen la vitalidad y el colorido de su país, yo sentí una verdadera comunicación que iba más allá del territorio de donde provienen”.

Amalia Hernández fue una generosa y discreta mecenas para las artes y los artistas. Creó y mantuvo una escuela de ballet y acogió numerosas actividades académicas, artísticas y de difusión de las artes.

En 1971 describió la intención de sus creaciones artísticas de la siguiente manera: “A todos mis ballets trato de conservarles un carácter y personalidad mexicanos, dentro de la idea de crear un espectáculo moderno; quiero decir que al utilizar las técnicas más avanzadas [...] nos permite desarrollar estas ideas y transmitir al público su sentido y emoción”.

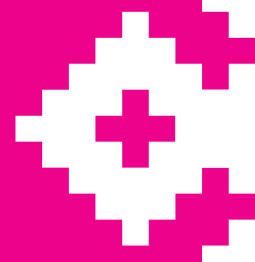


❖ José Luis Martínez y su hijo José Luis Martínez Hernández en CONACULTA. Colección José Luis Martínez.



Recuerdos de Amalia

José Luis Martínez y Hernández¹



Mis padres

AMALIA HERNÁNDEZ NAVARRO Y JOSÉ LUIS MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, MIS PADRES, SE casaron el 7 de octubre de 1944. Octavio G. Barreda,² amigo de mi padre, hizo una parodia de invitación a la boda, que me procuró mi hermano Rodrigo Martínez Baracs, y que obtuvo del Archivo de la Capilla Alfonsina. Las dos participaciones aparecen en la siguiente página.

Su participación de boda anunciaba que vivirían en la calle de Jalapa núm. 82, departamento 6. El edificio, que aún se encuentra en pie, es de estilo *art déco* y está en la esquina de Jalapa y Colima, en plena colonia Roma.

Yo nací el 4 de mayo de 1945 en el Hospital ABC, que entonces quedaba en la avenida Mariano Escobedo, en la colonia Anzures, justo donde hoy se encuentra el Hotel Camino Real. Un poco después de mi nacimiento nos mudamos a una casa en la calle Dickens núm. 94, en Polanco, a dos cuerdas de donde actualmente habito. La casa colindaba con las de dos hermanos de mi madre, Agustín y Gabriela. Así que, prácticamente, toda la manzana era de la familia. Entre estas casas y la Hacienda de los Morales, que estaba a un kilómetro de distancia, sólo había milpas.

Fui bautizado el 30 de junio de 1945. Mis padrinos fueron el poeta Alí Chumacero, incansable editor del Fondo de Cultura Económica, y la historiadora de la literatura María del Carmen Millán, creadora de la televisión educativa e impulsora de Radio Educación.

Mis padres se separaron cuando yo tenía cuatro años. Recuerdo la escena del camión color naranja de Mudanzas Castelán llevándose los libros de mi padre. A partir del divorcio yo viví a veces con Amalia; a veces con mis tíos Rafael Vargas y Delfina Hernández de Vargas, hermana de mi mamá; y a veces con mis abuelos Lamberto Hernández y Amalia Navarro de Hernández, en la casa de Guadalajara 94, que colindaba con la casa de la familia Torreblanca.³

¹ Embajador de México, economista y gestor cultural. Licenciado en Economía por la UNAM. Estudios de Doctorado de Tercer Ciclo en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, París, Francia. Secretario técnico de CONACULTA, secretario ejecutivo del FONCA, director general de Asuntos Internacionales de CONACULTA y de la Secretaría de Cultura. En la SRE: ministro en las embajadas de México en Alemania y Francia, cónsul general de México en Berlín, director general de Protocolo y embajador de México en Hungría, Bulgaria y Croacia. Actualmente es asesor de la titular en la Secretaría de Cultura.

² Poeta, prosista y crítico a quien se le deben excelentes traducciones (principalmente de T. S. Eliot, D. H. Lawrence y Saint-John Perse) y el encauzamiento de los nuevos valores literarios en las revistas que fundó: *Letras de México* (1937-1947) y *El Hijo Pródigo* (1943-1946). Fuente: Enciclopedia de la literatura en México, <http://www.elem.mx>

³ Actual sede del Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ
y
AMALIA HERNÁNDEZ DE MARTÍNEZ

participan a usted haber contraído matrimonio el día 7 del presente mes y le ofrecen su casa en la calle de Jalapa número 82-6.

México, D. F. Octubre de 1944.

José Luis Martínez se casa. El acontecimiento es único, comparable sólo a aquel sonado e increíble matrimonio de Lord Byron, al que asistieron los cuatrocientos veintitrés poetas de Inglaterra. No podemos, pues, menos de reunirnos y festejar los desposorios de nuestro indiano Brummel. El sábado treinta de septiembre, a las tres de la tarde, en el Majestic, ahí estaremos, y usted seguramente con nosotros. Entre los quince concurrentes se cuentan Alfonso Reyes, Jaime Torres Bodet y Jorge Luis Borges, invitado especialmente. Adhesiones, ya en cartera, de Huxley (Aldous), T. S. Eliot y Virginia Ocampo.

México, D. F., 26 de septiembre de 1944.

LETRAS DE MÉXICO

(Corbata obligatoria. No se permitirá la entrada a las enamoradas de J. L. M.)

EL HIJO PRÓDIGO

R. S. V. P



❖ Amalia Hernández y José Luis Martínez Hernández.
Foto: Lola Álvarez Bravo.

Amalia se casó con Luis de Llano Palmer⁴ en 1952. La boda civil tuvo como testigo a Emilio Azcárraga Milmo.⁵ Vivimos los tres, Amalia, Luis y yo, primero en un departamento en la calle de Leibnitz, en Anzures, y luego en una casa en Río Amazonas, en la colonia Cuauhtémoc. Recuerdo que Luis, además de ser un pionero de la televisión mexicana, se dedicaba a traducir canciones del inglés, como las de *My Fair Lady*, con excelentes letras en español, como aquella: “Voy a casarme en matrimonio. Tengo una cita en el altar. Denme una copa. Sírvanse otras. Y llévenme a la catedral...”⁶

Un recuerdo inolvidable de la casa de Acueducto fue la fiesta que organicé, el 29 de septiembre de 1971, para celebrar mi recepción profesional como licenciado en Economía.⁷ A la fiesta vino prácticamente toda la Escuela de Economía, pues esa tarde estaban en asamblea destituyendo al director Ernesto Lobarto López. Alguien corrió la voz de mi reunión y decidieron participar del festejo. La sorpresa para todos, incluso para mí, fue la llegada de Carlos Fuentes acompañado de Romy Schneider.⁸ Cuando se supo que ella estaba ahí la fiesta se conmocionó. Todos querían estar cerca de Romy y de Carlos. A la mañana siguiente tomé el avión rumbo a París para iniciar mis cursos de doctorado en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales.

Los fines de semana, sin excepción, me encontraba con mi papá. Hacíamos paseos dominicales a las Lagunas de Zempoala, a la Hacienda Vista Hermosa en Morelos, y a otros lugares de los alrededores de la Ciudad de México. Durante un tiempo –varios fines de semana de 1952–, mi padre y yo íbamos a la casa del pintor Ricardo Martínez a posar para un retrato. El resultado fue el *Retrato de José Luis Martínez H.*, por el cual valió la pena el martirio de estar sentado inmóvil, por largas horas, frente al caballete de Ricardo. El cuadro es uno de los pocos retratos que pintó⁹ y es excelente.

⁴ Luis de Llano Palmer nació el 14 de octubre de 1918 en Bechí, Castellón, España, y falleció el 23 de octubre de 2012 en la Ciudad de México. Fue pionero de la televisión mexicana y se desempeñó como director de producción de Televisión y director de la programación de Telesistema Mexicano. Se casó en primeras nupcias con Rita Macedo, con quien tuvo dos hijos: Julissa y Luis. Después de Amalia se casó con María Rivas, con quien procreó a Isabel, esposa de Eduardo García-López Loaeza, y a Miguel, ya fallecido.

⁵ Claudia Fernández y Andrew Paxman, *El Tigre. Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*. México, Grijalbo, 2013, p. 98.

⁶ <http://www.deezer.com/es/track/12682826>

⁷ Obtuve el grado de licenciado en Economía con la tesis *Teoría económica regional y desarrollo regional de México*, la cual recibió mención honorífica el 29 de septiembre de 1971.

⁸ Romy Schneider se encontraba en México filmando *El asesinato de Trotsky*; ella interpretaba el papel de Gita Samuels, quien en realidad es Sylvia Agellof, la asistente de Trotsky que se enamoró de Ramón Mercader/Jacques Mornard/Frank Jackson. Véase www.vernonjohns.org/snuffy1186/trotsky.html

⁹ Ricardo Martínez. *Catálogo de la exposición retrospectiva*. México, Museo de la Ciudad de México/Editorial RM, 2012.



❖ Luis de Llano, Amalia Hernández, Robin Bond y Dasha Topfer. Colección José Luis Martínez Hernández.



❖ José Luis Martínez con José Luis Martínez Hernández. Colección José Luis Martínez Hernández.

❖ Lamberto Hernández, Dr. Atl, José Clemente Orozco e Ignacio Asúnsolo en el Rancho El Paricutín. Colección José Luis Martínez Hernández.

José Luis Martínez se casó con Lydia Baracs en segundas nupcias, el 5 de marzo de 1954. Tuvieron dos hijos: Rodrigo, que nació el 8 de octubre de 1954, y Andrea Guadalupe, el 22 de octubre de 1956.¹⁰ Lydia, que era de nacionalidad húngara, había conocido a mi padre en 1951 en El Salvador, a donde él había viajado para ayudar al gobierno de ese país a organizar su oficina cultural.¹¹

Lamberto Hernández, mi abuelo

Los domingos, cuando aún vivía con mis padres, me traían a la casa de Dickens un caballo para montar desde el Rancho El Paricutín, propiedad de mi abuelo materno Lamberto Hernández García. El equino, que se llamaba “El Durazno”, era muy manso y fácil de montar. El rancho colindaba con el de La Herradura, propiedad del presidente Manuel Ávila Camacho.

En El Paricutín mi familia materna organizaba comidas y festejos. Mi abuelo recibía a sus amigos, entre ellos al Dr. Atl, a quien ayudó durante su enfermedad. En agradecimiento él le regaló a mi abuelo dos cuadros: el óleo *El volcán del Paricutín*, que estuvo prestado algunos años en el Museo Nacional de Antropología; y un enorme boceto para un mural del Valle de México, que mi tío Agustín Hernández hizo colocar en la casa que diseñó para mi madre en la calle de Acueducto, en las Lomas de Santa Fe.

También en el El Paricutín Amalia organizó una comida para Sol Hurok, su empresario por muchos años en las giras internacionales del Ballet Folklórico de México (en adelante BFMAH).

Mi abuelo Lamberto nació el 15 de julio de 1886 en Río Verde, San Luis Potosí; fue empresario y después político. De joven cultivaba varios deportes, entre ellos la lucha grecorromana, disciplina de la que fue campeón.

¹⁰ Rodrigo Martínez Baracs es historiador e investigador de la Dirección de Estudios Históricos del INAH. Autor de *La biblioteca de mi padre; Entre sabios: Joaquín García Icazbalceta y Henry Harris: epistolario 1865-1878; Octavio Paz-José Luis Martínez. Al calor de la amistad. Correspondencia 1950-1984*, y *El largo descubrimiento del Opera medicinalia de Francisco Bravo*; entre otros. Andrea Guadalupe Martínez Baracs obtuvo su doctorado en el Colegio de México con la tesis *El gobierno indio de Tlaxcala colonial, 1521-1700*. Es profesora investigadora del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), autora de *Un gobierno de indios: Tlaxcala, 1519-1750; Don Guillén de Lampart, hijo de sus hazañas*, y *Repertorio de Cuernavaca*. Coautora de *Tlaxcala: una historia compartida (siglos XVII y XVIII)*.

¹¹ José Luis Martínez, *Recuerdo de Lupita*. México, Ediciones Papeles Privados, 1996.



❖ Lamberto Hernández recibe una presea de la Confederación de Cámaras de Comercio. Colección José Luis Martínez Hernández.

❖ El presidente Plutarco Elías Calles crea el Banco de México. Lamberto Hernández es el cuarto personaje de izquierda a derecha. Foto: Archivo Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca.

Tenía una empresa denominada Droguería Mexicana, dedicada al comercio de medicinas al mayoreo, cuyas oficinas estaban en la calle de Tacuba núm. 14.¹² La empresa financiaba a las revistas literarias de la época, como fue el caso de *Contemporáneos*.

Entre 1925 y 1927 fue presidente de la Confederación de Cámaras de Comercio de los Estados Unidos Mexicanos, y como tal, organizó y encabezó la Primera Excursión de Hombres de Negocios e Intelectuales Mexicanos a Europa, que partió por barco el 18 de marzo de 1926 del Puerto de Veracruz para recorrer nueve países de América y de Europa.

Entre los participantes, además de los empresarios, viajaron el eminente cardiólogo doctor Ignacio Chávez, entonces secretario de la Sociedad Médica Mexicana, y el maestro Alfredo Ramos Martínez, director de la Escuela Nacional de Bellas Artes y fundador de las Escuelas de Pintura al Aire Libre.¹³ Con motivo de esa excursión, y en particular por la visita a España, el rey Alfonso XIII le otorgó la Medalla de Oro de Ultramar.¹⁴

Fue miembro del primer Consejo de Administración del Banco de México, creado el 1 de septiembre de 1925 por el presidente Plutarco Elías Calles y el secretario de Hacienda, Alberto J. Pani.¹⁵

Lamberto Hernández fue senador de la república por el estado de San Luis Potosí en la xxxii Legislatura (1926-1928) y en la xxxv Legislatura (1932-1934), y diputado federal, también por su entidad, en la xxxvi Legislatura (1934-1937). Durante el gobierno de Pascual Ortiz Rubio fue jefe del Departamento Central (1930-1931) y construyó el paso a desnivel para peatones de la esquina de San Juan de Letrán (hoy Eje Central Lázaro Cárdenas) y 16 de Septiembre, que fue el primero de su tipo en México.¹⁶

Tal como afirma la maestra en educación e investigación artísticas Margarita Tortajada, Lamberto “sería muy importante para su trabajo dancístico [el de Amalia],

¹² En el Archivo Histórico del Distrito Federal aparece el siguiente registro: “Licencias en general, vol. 2999, exp. 1012, fojas: 3. Año: 1919. Lamberto Hernández. Despacho de comisiones y drogas. Avenida del 5 de Mayo número 7”. La Droguería Mexicana estuvo primero en la calle 5 de Mayo antes de trasladarse a Tacuba 14.

¹³ Fuente: Confederación de Cámaras de Comercio de los Estados Unidos Mexicanos, *Informe anual, 1925-1926*. México, 1926.

¹⁴ *Diario de los Debates de la Cámara de Senadores del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos*, xxxii Legislatura, año II, tomo II, número 21, pp. 2-3.

¹⁵ Enrique Krauze, Jean Meyer y Cayetano Reyes, *Historia de la Revolución Mexicana. 1924-1928. La reconstrucción económica*. México, El Colegio de México, 1977, p. 23.

¹⁶ Ignacio Gómez Gallegos, *Récords de México. ¡Aunque usted no lo crea!* México, Quarzo, Editorial Lectorum, 2002, p. 73. También: entrada “Cuauhtémoc” (delegación), en *Enciclopedia de México*, tomo 4, p. 1915.



❖ Amalia Navarro de Hernández. Colección José Luis Martínez Hernández.

no sólo porque consintió en que realizara sus estudios, sino porque más tarde, después de haberlo convencido de que aceptara su carrera profesional dentro de la danza, se convertiría en el destinatario de todas sus obras”.¹⁷

Mi abuelo apoyó a mi madre Amalia construyéndole un estudio para ensayar y obsequiándole un auto para que con el producto de su venta comenzara a financiar su compañía de danza. Durante muchos años él y mi abuela Amalia asistieron a todas y cada una de las funciones del Ballet en el Palacio de Bellas Artes, siempre en la misma fila y en los mismos lugares. En ocasiones hacían anotaciones y le compartían sugerencias.

Amalia Navarro de Hernández, mi abuela

Mi abuela Amalia Navarro de Hernández nació en 1895 en Chihuahua, Chihuahua, y falleció el 28 de marzo de 1987 en la Ciudad de México. Su padre, Tranquilino Navarro Díaz, nació en 1846 en La Capilla, Jalisco, población situada al norte del Lago de Chapala; fue hijo de un vasco, Zeferino Navarro, y de una jalisciense, Anacleto Díaz. Tranquilino se casó con Francisca Benítez Carreón, una de las primeras maestras tituladas en Chihuahua.

En 1878 don Tranquilino formó, con el apoyo del gobernador Ángel Trías Ochoa, la Sociedad Mutualista de Obreros de Chihuahua. Durante quince años editó el periódico quincenal *La Palanca*. Fue diputado a la XXVI Legislatura y perteneció al Grupo Renovador de la misma. Se negó a reconocer al gobierno de Victoriano Huerta, por lo que en octubre de 1913 fue encarcelado en la Penitenciaría de Lecumberri, junto con ochenta y tres de sus compañeros legisladores.¹⁸

Mi bisabuelo materno tuvo trece hijos, entre ellos Samuel y Saulo Navarro Benítez, que pertenecieron a la División del Norte de Pancho Villa.¹⁹ Su hija menor fue mi abuela Amalia, quien estudió en la Normal y siempre tuvo una pasión por la educación de los niños. Alrededor de los años cincuenta mi abuela fundó un jardín de niños en su propia casa, en la calle de Guadalajara 94, que se llamaba “El Pequeño Lord”. La Tita, como le decíamos, tenía un carácter fuerte que combinaba con la ternura y la dedicación a sus cinco hijos: Amalia, Lamberto, Delfina, Gabriela y Agustín, quienes cada uno en su esfera fueron exitosos. Agustín es el único que sobrevive.

¹⁷ Margarita Tortajada, “Amalia Hernández: audacia y fuerza creativa”, en *Casa del Tiempo*, febrero de 2002.

¹⁸ Horacio Labastida, *Belisario Domínguez y el estado criminal, 1913-1914*. México, Siglo XXI Editores/Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, 2002, p. 163.

¹⁹ *Diccionario Histórico y Biográfico de la Revolución Mexicana*, tomo II, Chiapas, Chihuahua, Distrito Federal y Durango. México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana/Secretaría de Gobernación, 1991, pp. 496-497.

Norma López Hernández, mi hermana

Norma López Hernández, mi hermana, nació en la Ciudad de México el 4 de julio de 1938. Su padre, Rafael López Malo,²⁰ se casó con Amalia el 26 de mayo de 1937. En su juventud, Norma vivió en la casa de mis abuelos maternos, en la calle de Guadalajara. Al concluir su bachillerato fue a continuar sus estudios al Château Mont-Choisi, una conocida *finishing school* ubicada en Lausana, Suiza.²¹

Norma estudió danza con Waldeen, Leonor Amaya, Nellie Happee y Xavier Francis; y teatro con Seki Sano. Ingresó al BFMAH en 1961, y en 1965 dejó de bailar para dedicarse a la organización de la compañía. Cuando muere Amalia, Norma asume la dirección artística del Ballet, tarea que desarrollará hasta su fallecimiento, el 28 de agosto de 2011.

Norma y yo fuimos muy cercanos, vivimos juntos cortas temporadas en la casa de los abuelos y nos veíamos con frecuencia. Las primeras fiestas a las que asistí eran las que ella organizaba en esa casa. Me gustaba bailar con sus amigas, algo mayores que yo. En las giras del BFMAH en las que coincidíamos, visitábamos juntos los museos de las ciudades que recorriamos. También nos gustaba mucho ir al cine. En sus últimos años de vida no nos perdíamos una buena película.



❖ Norma López Hernández y José Luis Martínez Hernández.
Colección José Luis Martínez Hernández.

²⁰ Rafael López Malo (1913-2003). Hijo del poeta Rafael López. Abogado laboral, poeta y ensayista; fue editor, junto con Arnulfo Martínez Lavalle, Salvador Toscano y Octavio Paz, de la revista *Barandal*. Fue testigo de boda de Octavio Paz y Elena Garro, el 25 de mayo de 1937. Ángel Gilberto Adame, en su libro *Octavio Paz. El misterio de la vocación* (México, Aguilar, 2016), hace un recuerdo de la vida de Rafael López Malo, de los proyectos literarios con sus amigos de la Escuela Nacional Preparatoria, y de su militancia política.

²¹ El Instituto Château Mont-Choisi, fundado en 1885, cerró sus puertas en 1995.



❖ Viviana Basanta Hernández en *Los mayas*. Colección José Luis Martínez Hernández.



❖ Amalia Hernández, Joaquín Basanta y Viviana Basanta. Colección Viviana Basanta.

Viviana Basanta Hernández, mi hermana

Viviana Basanta Hernández nació el 20 de julio de 1956 en la Ciudad de México. Su padre, Joaquín Basanta, fue un escritor y militante argentino, compañero del *Che* Guevara, formador de los sandinistas y cercano al presidente Juan Bosch, de República Dominicana.²²

Viviana inició su formación en la danza, y entre 1962 y 1968 estudió ballet clásico con Nellie Happee. Posteriormente estudió flamenco con Leo Amaya. A los trece años se unió al Ballet Nacional de Guillermina Bravo. Más adelante viajó al extranjero para estudiar con Alwin Nikolais, Murray Louis, Hania Holm y Alvin Ailey. En 1977 se unió al BFMAH como bailarina. En 1979 fue nombrada solista de la compañía para después convertirse en la directora artística y directora de la Escuela del BFMAH.

Su pasión por la danza se combina con su dedicación a la enseñanza. Durante veinticuatro años fue jurado del Encuentro de Arte y Cultura de la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial (DGETI). En 2002 inauguró la Academia de la Danza Amalia Hernández, y en 2005 desarrolló una compañía de ballet contemporáneo y fusión denominada México en Movimiento, donde se desempeña como directora y coreógrafa.

Viviana lleva a cuestas la tarea de mantener la calidad del BFMAH. Es la heredera artística de Amalia Hernández y su continuadora. Admiro en ella su dedicación total a la danza y a su enseñanza. No hay día en que no esté promoviendo algo nuevo: clases de danza a los mexicano-estadunidenses en San Antonio y en Los Ángeles, la creación de una nueva coreografía para su compañía México en Movimiento, su participación como jurado en concursos de estudiantes de folclor o como jurado en el FONCA... Hace unos años se dio un tiempo para ser administradora del Teatro Legaria del IMSS.

Tiene dos hijas: Viviana y Tatiana Álvarez Basanta. Viviana es comentarista política en una televisora, además de ser miembro del cuerpo de ballet del BFMAH, y Tatiana es una excelente madre de dos hijos.

²² Joaquín Basanta nació en Buenos Aires en 1918 y murió en La Habana en 1990. Colaboró en la organización en México del Movimiento 26 de Julio. En 1959 comienza a reclutar en nuestro país a futuros combatientes del Frente Sandinista de Liberación Nacional. Viajó a la República Dominicana para trabajar políticamente cerca de Juan Bosch, quien fuera presidente de la república en 1963. Se casó con su sobrina Milagros Ortiz Bosch, con quien tuvo un hijo, Juan Basanta Ortiz, conocido cineasta dominicano. Milagros fue vicepresidenta de la República Dominicana de 2000 a 2004.

Mediha Nami-Osmanoğlu de Martínez, mi esposa

Conocí a Mediha Nami-Osmanoğlu en octubre de 1983 en la ciudad de Bonn, cuando llegué a la embajada de México. Mediha vivía desde hacía varios años en la entonces capital de la República Federal de Alemania. Ella había nacido en Neuilly-sur-Seine, pues su padre y su abuela se habían exiliado en París a la caída del Imperio Otomano.²³

En 1986 Mediha y yo hicimos un viaje a Barcelona para que ella conociera a Amalia, que estaba de gira con el BFMAH por Cataluña. Amalia, al conocer a Mediha, tuvo un gesto de aprobación. Ambas se simpatizaron inmediatamente. Con Amalia también estaba Norma, mi hermana.

Recorrimos entonces las ciudades más significativas de Cataluña: Tarragona, Vilanova i la Geltrú, Poblet, Figueras y el Museo Dalí, Ampurias y, por supuesto, los lugares destacados de Barcelona, el Museo de Arte de Cataluña, el Museo Picasso, el Museo Miró, la Sagrada Familia y el Parque Güell. En Barcelona encontramos a Vicente y Albita Rojo, quienes nos invitaron al Restaurante 7 Portes, uno de los de mayor tradición en la ciudad.

Mediha y yo nos casamos el 28 de octubre de 1988 en la alcaldía de Bad Godesberg y festejamos nuestro matrimonio en el Hotel Excelsior de Colonia. Además de Amalia y mi suegro Osman, nos acompañaron Christine Dreyfus, mi futura hija; Rafael Tovar y de Teresa; Oscar Reyes Retana y su entonces esposa Elisa Hernández; Jorge Pinto Mazal; los embajadores Jorge Castañeda, Adolfo Hegewisch y Agustín García-López Santaolalla y Antonia Loaeza, su esposa; mis cuñadas Fethiye y Sofía Nami; nuestros amigos Ali y Marga Gitizad y Robert e Irene Diederichs; Marc Le Breton, Natalia Loaeza de Le Breton y su hija Cecilia, entre otros.

En 1987 Mediha y yo nos mudamos a París, donde yo asumí la Jefatura de Cancillería de la embajada de México, con el embajador Jorge Castañeda y Álvarez de la Rosa. En pocas palabras, regresé con Mediha a su ciudad natal.

Amalia nos visitó en varias ocasiones en nuestro departamento del número 6 de la Villa de Segur, en el 7ème arrondissement de París, justo a dos cuerdas del edificio principal de la UNESCO. En una ocasión viajó con el BFMAH para presentarse durante un mes en el Palais des Congrès de París. Fue una magnífica experiencia. Aproveché para fortalecer las relaciones públicas a favor de la embajada invitando a todas nuestras contrapartes a las funciones del Palais.

²³ El padre de Mediha, Osman Nami-Osmanoğlu, salió de Estambul cuando tenía seis años de edad, en 1924, en compañía de su madre Aïché Sultan, con destino a París. Aïché Sultan cuenta su dolorosa experiencia del exilio en *Avec mon père le Sultan Abdulhamid. De son palais à sa prison*. París, Éditions L'Harmattan, 1991, colección Comprendre le Moyen-Orient, p. 232 y ss.



❖ Amalia Hernández, Mediha Nami-Osmanoglu de Martínez y José Luis Martínez Hernández. Colección José Luis Martínez Hernández.



❖ Patrick y Christine Dreyfus en su boda, José Luis Martínez H. Estambul, 26 de julio de 2003.



❖ José Luis Martínez Hernández y Noemí Dreyfus en Klosters, Suiza, 2012. Colección José Luis Martínez Hernández.

En marzo de 1989 inicié gestiones para abrir el Consulado General de México en Berlín Occidental. Para ello conté con el decidido apoyo de mi entrañable amigo Javier Barros Valero, quien en ese entonces era subsecretario de Relaciones Exteriores. Previamente, el embajador Gustavo Petricioli me había ofrecido la Jefatura de Cancillería en la embajada en Washington, lo que no fue del gusto de la secretaria —que no quería consentir al embajador en sus deseos—, lo que me sirvió en mi negociación para abrir el consulado.

Desde el establecimiento de la República Federal de Alemania y de la República Democrática de Alemania México no tenía una representación en Berlín Occidental. El edificio de la embajada de México en Berlín, que databa de la preguerra, había sido bombardeado por los aliados. Al final de la guerra Alemania le ofreció a México un predio en la ciudad de Colonia, contigua a Bonn, la nueva capital, a cambio del terreno donde había estado nuestra embajada en Berlín, que planeaban utilizar para una estación de policía.

Los argumentos principales para abrir el Consulado General fueron la creciente importancia de la ciudad en el diálogo Este-Oeste, la necesidad de contar con un observatorio estratégico privilegiado dentro de Alemania y de Europa para seguir los cambios en los países del bloque socialista, el papel histórico de Berlín, y su rol en las culturas alemana y europea. Berlín es el teatro de Brecht, la música de Kurt Weil, los grandes museos como el de Pérgamo, el Festival de Cine Berlinale, la ciudad de Marlene Dietrich, una de las principales ciudades donde se originó el expresionismo...

Cuando finalmente el canciller Fernando Solana tomó la decisión, hice las maletas en París, me trasladé en automóvil y llegué a Berlín a fines de septiembre de 1989. De inmediato comencé a buscar un espacio para la oficina del consulado. Lo encontré en la conocida avenida Kurfürstendamm, la Ku'damm, como se le conoce.

La caída del Muro, el 9 de noviembre de 1989, justificó plenamente la apertura del Consulado General en Berlín Occidental. Tras la desaparición de la RDA y el cierre de la embajada de México ante ese Estado, se convirtió en el consulado más importante de Alemania, cubriendo prácticamente todo el territorio de la extinta RDA. Berlín se transformó en la capital de la nueva Alemania en octubre de 1990.

El canciller Solana viajó en enero de 1990 a inaugurar el consulado. Unos días después de la inauguración pasó a visitar Berlín Este, que aún era la capital de la RDA. Rosario Green estaba al frente de la embajada ante ese país. Recuerdo que acompañé al canciller al famoso Glienicke Brücke —el Puente de los Espías— para entregarlo en el límite de las todavía dos ciudades.

Ahí lo estaba esperando la embajadora Green para llevarlo a la casa de visitas del gobierno de la RDA. Fernando Solana me preguntó discretamente si había comprado papel higiénico occidental, “pues el de la RDA es como lija del cero”.

Mediha y yo tuvimos en Berlín una estancia maravillosa, llena de experiencias políticas y culturales, lástima que no duró mucho. El canciller Solana me llamó un día, en mayo de 1991, para decirme que el presidente Carlos Salinas de Gortari y él me querían proponer la Dirección General de Protocolo de la SRE y, de aceptarla, tenía que viajar a México de inmediato, pues estaba en puerta el viaje presidencial a Europa, incluyendo Alemania y Berlín.

Acepté, naturalmente, y le avisé a Mediha –quien estaba convaleciente de una intervención quirúrgica y medio dormida– que me iba de inmediato a México. Regresé a Berlín en el avión presidencial, acompañando al presidente Salinas de Gortari en su gira por el continente. Cuando estábamos en la puerta del avión le dije al presidente que disculpara al cónsul general por no estar esperándolo frente a la escalerilla, pero que tenía ahora dos tareas y no podía cumplir más de una a la vez, la de director general de Protocolo. Efectivamente, aún no dejaba el consulado cuando asumí la dirección general.

Una de las más gratas experiencias que tuve junto con Mediha fue la de trasladarnos a vivir por unos meses a Basilea en 2012. Rentamos un departamento en la Adlerstraße 21, cerca de la escuela de nuestra nieta, Noemí Dreyfus, para poder recogerla en las tardes. Ver a la nieta crecer e interesarse cada vez más por las cosas del mundo es uno de los grandes placeres de los abuelos. Basilea es una pequeña ciudad que se vuelve cosmopolita dos veces al año: con la Art Basel y con BaselWorld, la feria de joyería y relojes. Es muy agradable y fácil vivir ahí. Hay buenos transportes públicos. Sólo usaba el auto para viajar por las regiones inmediatas, que no estaban nada mal: Alsacia, Borgoña y la Selva Negra.

Cuando me nombraron representante de México ante el Consejo de Europa de Estrasburgo, puesto que finalmente no acepté, veía una ventaja adicional: la cercanía con Basilea –a una hora y diez minutos en tren–, que me hubiera permitido visitar los fines de semana a mi nieta. En lugar de Estrasburgo, al concluir mi misión como embajador en Hungría regresé a México para encargarme, invitado por Rafael Tovar y de Teresa, de la parte internacional de la Comisión del Bicentenario. Así que en septiembre de 2007 Mediha y yo regresamos a México.

La experiencia de haber vivido juntos en tantos lugares, Bonn, París, Berlín y Budapest, junto con nuestros viajes a Puerto Vallarta, a Basilea y ahora a Múnich, donde actualmente viven los Dreyfus, ha sido maravillosa. Mediha y yo estamos llenos de recuerdos, experiencias y sensibilidades, con los viajes, la música, los museos y los amigos. Muy particularmente hemos gozado a nuestra hija Christine, a Patrick, nuestro yerno, y a nuestra nieta Noemí. Recientemente celebramos en el Tegernsee de Baviera los setenta años de Mediha y los cincuenta de Patrick, con toda la familia de mi esposa, la de Patrick y los amigos de aquella parte del mundo.

Agustín Hernández Navarro

El arquitecto Agustín Hernández Navarro, el menor de los cinco hermanos, nació en la Ciudad de México el 29 de febrero de 1924. Siempre fue, junto con Delfina, el más cercano a Amalia. Desde que Amalia le cedió a Agustín el estudio de danza que mi abuelo le había construido en la casa de Guadalajara 94 para que instalara su despacho de arquitecto –despacho que él y su hermano Lamberto habían creado–, se estableció una colaboración y una complicidad en las carreras de ambos, la coreografía y la arquitectura.

Agustín se casó en primeras nupcias con Eugenia Robinson Calles, nieta del presidente Plutarco Elías Calles, y tuvo dos hijos: Agustín, quien falleció muy joven, y Anamaría, extraordinaria pintora. Posteriormente contrajo matrimonio con Gertrud Kaegi, con quien tuvo cuatro hijos, Alejandro, Ricardo, Lorena y Roberto.

Agustín comenzó a diseñar escenografías para el Ballet. Amalia le pidió además que diseñara su casa, una escuela para el Ballet y un centro de meditación. Así, Agustín proyectó la Escuela del Ballet Folklórico de México, situada en la calle de Violeta, en la colonia Guerrero, que fue inaugurada el 25 de marzo de 1968 por el presidente de la república. Dicha instalación se utiliza para la formación de los futuros miembros del Ballet, para los ensayos de la compañía y para presentaciones artísticas de todo tipo.

Fue en la casa que Agustín había diseñado para Amalia –quien la ocupó desde 1971 hasta su muerte, el 4 de noviembre de 2000–, donde fue velada antes de llevar su féretro al Palacio de Bellas Artes para que se le rindiera el último homenaje.

La última obra que Agustín hizo para Amalia fue el Centro de Meditación de Cuernavaca. Con respecto a este centro, la eminente historiadora del arte Beatriz de la Fuente ha dicho:

... la obra es única, no se iguala con otras realizadas por Agustín Hernández, pero es consecuente con ideas rectoras y esenciales de su quehacer. Hernández ha usado formas geométricas: el cuadro, el círculo, la espiral, que dan fundamento armónico a sus trabajos. Ha encontrado en los materiales: madera, piedra, barro, vidrio, medios de adecuación con la naturaleza. Ha propuesto que los espacios interiores respondan a los valores humanos del destino de la obra. Ha renovado el significado de monumentos ancestrales al incorporar, actualizándolas, partes de ellos, y ha hecho efectiva la participación de unidades adecuadas a la comunidad.²⁴

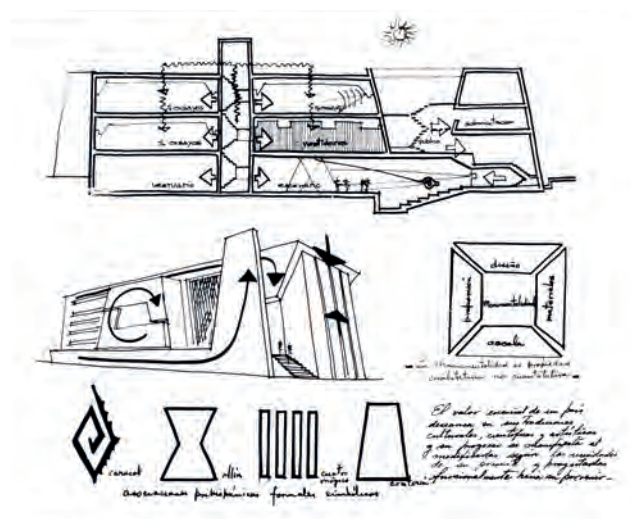
²⁴ Beatriz de la Fuente, “El Centro de Meditación en Cuernavaca, de Agustín Hernández”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, año 1986, vol. XIV, núm. 55, pp. 107-108.



❖ Centro de Meditación de Cuernavaca. Obra de Agustín Hernández para Amalia Hernández.



❖ Casa de Amalia Hernández. Estancia y puente de acceso a las recámaras.



❖ Proyecto del arquitecto Agustín Hernández para la Escuela del Ballet Folklórico de México.



❖ Amalia Hernández, Norma López y Delfina Hernández.
Colección José Luis Martínez Hernández.

Delfina Hernández de Vargas

Delfina Hernández de Vargas fue la cuarta hija de Lamberto y Amalia, mis abuelos. Desde muy joven se dedicó a la pintura. Fue alumna de Nefero, quien a su vez fue discípulo de Manuel Rodríguez Lozano. Desde los inicios del BFMAH Delfina comenzó a diseñar el vestuario y la escenografía para diversos ballets, como *Jalisco*, *Olmecas* y *Juegos*. Se casó con el almirante Rafael Vargas Salazar, quien fuera el iniciador de los servicios médicos y la seguridad social en la marina de México. Tuvieron tres hijos: Rafael, Aurora y Delfina. Con la familia Vargas conviví muchos años. Prácticamente me integré como un hermano más. Hicimos muchos viajes juntos. Recuerdo que fueron ellos quienes me llevaron a Disneylandia. También me acuerdo de los innumerables viajes a Acapulco, a Tuxpan, y uno a Catemaco.

❖ Escenografía de Delfina Hernández.
Colección Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández.



❖ El presidente de Chile, Jorge Alessandri, el presidente Adolfo López Mateos y Amalia Hernández, Palacio de Bellas Artes, 1962. Colección José Luis Martínez Hernández.

Adolfo López Mateos y Eva Sámano de López Mateos

El presidente Adolfo López Mateos fue decisivo en la creación del Ballet Folklórico de México. Instruyó a Miguel Álvarez Acosta, director del Organismo de Promoción Internacional de la Cultura (OPIC), para que llevara al Ballet a los III Juegos Panamericanos, en Chicago, con la finalidad de participar en el Festival de las Américas.²⁵ Como indica la maestra Aurora Loyo: “ante el éxito que obtuvo [en los Juegos Panamericanos] el Presidente López Mateos le ofreció recursos para convertirlo en el mejor ballet del mundo”.²⁶

López Mateos, orgulloso del Ballet, invitaba a sus huéspedes jefes de Estado a presenciarlo. Allí estuvo con el presidente Joao Goulart de Brasil; el presidente

de los Estados Unidos John F. Kennedy y su esposa Jacqueline Bouvier Kennedy; los príncipes (hoy emperadores) del Japón Akihito y Michiko; el presidente Jorge Alessandri de Chile, y el presidente de Venezuela Rómulo Betancourt.

También Eva Sámano de López Mateos apoyó al Ballet. Recuerdo un viaje que hicimos, en los tiempos de la presidencia de López Mateos, doña Eva, Amalia y yo, a sus tierras de origen en la Sierra de Guerrero, pues había nacido en San Nicolás del Oro el 5 de mayo de 1910. Nos acompañaron también dos sobrinas suyas, británicas, que estaban de visita en México, así como el incansable etnomusicólogo Raúl Hellmer con su grabadora de carrete Uher, con la que fue recogiendo por años las músicas indígena y mestiza tradicionales de México. Fuimos a una fiesta local organizada en honor a doña Eva, con el propósito de registrar las danzas que se presentaban en esa ocasión. Con ese material y el de otras regiones de la entidad Amalia hizo el *Ballet de Guerrero*, que dedicó a doña Eva.

²⁵ Los III Juegos Panamericanos se celebraron en la ciudad de Chicago, Illinois, EUA, del 27 de agosto al 7 de septiembre de 1959.

²⁶ Aurora Loyo Brambila, “IX. Entre la celebración del pasado y la exigencia del futuro. La acción educativa del Gobierno de Adolfo López Mateos”, en Rogelio Hernández Rodríguez (coordinador), *Adolfo López Mateos. Una vida dedicada a la política*. México, El Colegio de México, 2015, p. 361.

Baalbeck

El Festival Internacional de Baalbeck, en Líbano, presentó en agosto de 1973 al BFMAH. Amalia nos invitó, a mí y a mis amigos Jorge Castell Cancino y Rodrigo Sánchez Mújica, con quienes hacía un viaje en auto por Europa, recorriendo doce países y 15 000 km en un Austin Mini, luego de concluir nuestros estudios de posgrado en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París.

El viaje a Beirut lo hicimos en avión desde Atenas, donde mi padre José Luis era embajador. Ese año el festival presentó, además del BFMAH, a Jean-Pierre Rampal; a la Orquesta Sinfónica de la URSS, dirigida por Evguéni Svetlanov; a Claudio Arrau; a Fairouz, al Ballet de Alvin Ailey y a Miles Davis. Eva Sámano de López Mateos y su hija Eva Leonor *Avecita* López Mateos de Zolla viajaron desde Roma para asistir a la presentación del BFMAH.

Un funcionario de la embajada de México nos llevó a mi mamá, a mis amigos y a mí a Damasco, que está aproximadamente a dos horas de Baalbeck. La ruta, por las montañas, era una aventura. Los autos con matrícula siria eran agredidos por los de matrícula libanesa, no había respeto por los carriles, los vehículos oscilaban con una libertad digna de los conductores de la India. Finalmente llegamos a nuestro destino. Ahí, en el Casino Militar, decorado con fotografías de Hafez al-Assad, asistimos a un concierto de Fairouz, la popular cantante libanesa a quien llaman “La voz de los ángeles”.

Una noche de nuestra estancia en Baalbeck decidimos ir con unas jóvenes libanesas a una discoteca que estaba en las afueras de la ciudad. Al pasar frente a un campo de refugiados de Al-Fatah, nuestras amigas nos sugirieron apagar las luces del coche, pues los residentes practicaban tiro al blanco con los autos. Llegamos a la discoteca, de nombre L’Alouette, nos sentamos, y de pronto apareció en la pista un individuo malencarado y armado, quien pidió –ordenó– al DJ que suprimiera la música “occidental” y que sólo tocara música de Medio Oriente. Le pregunté a una de nuestras amigas –llamada Aimée– si lo conocía. Me dijo que había sido su novio... discretamente tocamos retirada.

Sol Hurok

El gran empresario ruso-estadunidense, Sol Hurok (1888-1974), artífice de la diplomacia cultural entre la URSS y los Estados Unidos, llevó por primera vez, en plena Guerra Fría y después de una lucha de treinta y cinco años, al Ballet Bolshoi a los Estados Unidos. Posteriormente presentó al público estadounidense al Ballet Kirov y al Moiséyev. En plena Crisis de los Misiles de Cuba (1962) llevó nuevamente al Bolshoi a los EUA.

Hurok se convirtió en el empresario internacional más importante para el Ballet Folklórico de México. Lo llevó de gira por los Estados Unidos y por otros países. A su muerte, sus colaboradores continuaron esa labor.²⁷ Cuando el BFMAH regresó a Nueva York en 1983, tras una ausencia de cinco años y veintiún años después de su primera presentación –la cual fue promovida por Sol Hurok–, el *New York Times* escribió:

Mexico will be on view at City Center this week when the Ballet Folklorico de Mexico returns to New York on Tuesday after an absence of five years. If the company remains true to form, the stage may sometimes seem near to bursting with dazzling colors and the energy of 55 dancers and musicians, plus life-size puppets. This engagement will mark a kind of coming of age for the Ballet Folklorico in New York, since it was just 21 years ago –in 1962– that Sol Hurok introduced the Mexican troupe with its bright, swirling costumes, its sounds of heel-stamping and singing and its throbbing mariachi music to New York audiences.²⁸

Esta semana México estará a la vista en el City Center cuando el Ballet Folklórico de México regrese el martes a Nueva York después de una ausencia de cinco años. Si la compañía se mantiene fiel a su estilo, a veces el escenario parecerá a punto de desbordarse con los deslumbrantes colores y la energía de 55 bailarines y músicos, además de marionetas de tamaño real. Esta ocasión marcará una especie de mayoría de edad para el Ballet Folklórico en Nueva York, ya que hace justamente 21 años –en 1962– Sol Hurok presentó a la compañía mexicana ante el público neoyorquino, con sus trajes brillantes y ondulantes, sus sonidos de canciones y de zapateados, y su palpitante música de mariachi.

²⁷ Véase Harlow Robinson, *The Last Impresario: The Life, Times, and Legacy of Sol Hurok*. Nueva York, Viking Books, 1994.

²⁸ Gwin Chin, “Ballet Folklorico Explores Mexico’s Colorful Tradition”, en *The New York Times*, 20 de noviembre de 1983.



❖ Estreno del Ballet de los Cinco Continentes en el Palacio de Bellas Artes, 1968. Colección José Luis Martínez Hernández.

Pedro Ramírez Vázquez

Margarita Tortajada nos dice que “en 1968 Amalia Hernández emprendió una gran aventura, la creación de dos nuevas compañías: el Ballet de los Cinco Continentes, donde trabajaron coreógrafos provenientes de diversos países elegidos, y el Ballet de las Américas, con obras creadas por coreógrafos mexicanos después de haber viajado para estudiar y recopilar las danzas en los países de origen”.²⁹

El arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, le propuso a Amalia Hernández la organización del Ballet de los Cinco Continentes con la participación de los mejores coreógrafos y bailarines de distintas partes del mundo. El Comité se hizo cargo del hospedaje y de los gastos de viaje de los invitados, así como de la edición de los programas.

Los coreógrafos seleccionados por Amalia fueron Michel Cartier por Canadá; Alvin Ailey por los Estados Unidos; Rosa Reyna por el Perú; Josefina Lavallo por Colombia; Amalia Hernández por México; Loukia por Grecia; Tamara Golovanova por la URSS; Ofundu Robert le House por Nigeria, Mali y Chad; Güngör Kecec por Turquía; Mrinalini Sarabhai por la India, y Beth Dean por Australia. El Ballet de los Cinco Continentes actuó por primera vez el 19 de enero de 1968 en el Palacio de Bellas Artes, en la Ceremonia Inaugural del Programa Cultural.³⁰

Recuerdo que varios meses antes de esa fecha el arquitecto Ramírez Vázquez venía a cenar a casa, al menos dos veces por mes, con el propósito de estar al tanto del proceso de organización. Mi madre, junto

²⁹ M. Tortajada, *op. cit.*

³⁰ *La Olimpiada Cultural* (capítulo 9.5), Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, México, 1969.



❖ Amalia Hernández y Columba Bush en la boda de Salvador López López, nieto de Amalia. Colección José Luis Martínez Hernández.

con alguno de los coreógrafos participantes, le explicaba al arquitecto los avances, le mostraba grabaciones de los ensayos y bocetos de la escenografía y el vestuario. Don Pedro quería estar al tanto de todos los detalles y aspectos del proyecto.

Columba Bush

Columba Bush,³¹ esposa del exgobernador de Florida y precandidato presidencial Jeb Bush, fue una extraordinaria y entusiasta promotora del BFMAH en los Estados Unidos. Con la ayuda de Julio Solórzano-Foppa organizó una fundación para promover la asistencia de niños de escasos recursos a las funciones del BFMAH, de gira por los Estados Unidos. En sus propias palabras:

In the early '90s, I had the pleasure of blending my love of art, education, and heritage by assisting with the creation of the Children's Educational Fund of the Ballet Folklórico de México. It provided school-age children in the United States the opportunity to attend dance performances that emphasized local folk culture while combining ballet characteristics. One of the greatest joys of my adulthood was watching those performances as though through the eyes of small children.³²

A principios de los años 90 tuve el placer de mezclar mi amor por el arte, la educación y el patrimonio al colaborar en la creación del Fondo Educativo para Niños del Ballet Folklórico de México. Este Fondo les brindaba a niños en edad escolar en Estados Unidos la oportunidad de asistir a espectáculos de danza que resaltaban la cultura popular local, al tiempo que la combinaban con características del ballet. Una de las mayores alegrías de mi etapa adulta fue ver esas presentaciones como si lo hiciera a través de los ojos de los niños.

El 14 de noviembre de 1998 Columba Bush viajó especialmente a México para asistir a la boda de Salvador López López, hijo de mi hermana Norma López Hernández y nieto de Amalia.

³¹ Columba Bush (Columba Garnica Gallo) nació el 17 de agosto de 1953 en León, Guanajuato. Se casó en 1974 con Jeb Bush –hermano de George W. Bush–, quien fue gobernador de Florida de 1999 a 2007, y precandidato del Partido Republicano a la Presidencia en la última contienda electoral.

³² Columba Bush, “Embrace your Hispanic heritage, expand knowledge of your culture”, en *Florida Polirics*, 28 de septiembre de 2015.

Nota final

Con estas notas quiero rendir un homenaje a mi madre Amalia Hernández, a quien siempre recuerdo con su energía creativa y su profundo amor por México.

La experiencia de viajar con ella por el mundo es inolvidable, llena de vivencias y de emociones. Verla triunfar en el Lincoln Center; en el Palais des Congrès de París; en el City Center de Nueva York; en Bogotá, Cali y Medellín, Colombia; en Liubliana, Zagreb y Belgrado, de la antigua Yugoslavia, y en tantos foros internacionales, fue algo que me dejó marcado y me llenó de orgullo.

Esta experiencia la volví a tener, ya fallecida mi mamá, cuando el BFMAH se presentó en el Festival Mex-I-Am 2014, en el Yerba Buena Center for the Arts de San Francisco. El público de origen mexicano lloró conmovido durante su presentación.

Creo que uno de los logros más importantes de Amalia, además de haber creado el Ballet Folklórico, fue el de haber traído a la Escuela del BFMAH a los maestros de las grandes compañías de danza contemporánea, y becar en Nueva York a los jóvenes coreógrafos y bailarines mexicanos.³³ Entre sus invitados figuraban también especialistas vinculados al teatro y a la danza, como Tom Skelton,³⁴ el gran iluminador de danza y de teatro de Nueva York.

Amalia gustaba de colaborar con los artistas de México y sus obras. En la música con Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Manuel Enríquez, Ramón Noble, Raúl Hellmer y Armando Zayas. En la escenografía y el vestuario con Miguel Covarrubias, Robin Bond, Feliciano Béjar, Agustín Hernández, Delfina Hernández de Vargas, Guillermo Barclay, Antonio López Mancera, José Gómez Rosas *Hotentote* y Dasha Topfer.

Todavía tengo presente aquel viaje a Londres, con Amalia y Carlos Chávez, que debe haber ocurrido en 1972, para grabar *Pirámide* en los Estudios EMI de Abbey Road –donde grabaron Los Beatles–, obra que mi madre comisionó a Chávez para un ballet. Ver a Chávez dirigir su obra con la London Symphony y los Ambrosian Singers cantándola en náhuatl fue una vivencia inigualable.³⁵

Otra experiencia fue el encuentro de Nuria Espert con Amalia. Había venido a México con su compañía para montar *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca, en el Festival Internacional Cervantino de 1982. Una noche llegó a la casa de Acueducto con un traje de chia-paneca –esos con flores de colores en fondo negro– que Amalia le había regalado sin saber que lo traería puesto a la cena.

La vida de Amalia recorrió décadas fundamentales en la historia de la cultura del México del siglo xx. Los historiadores de la cultura encontrarán en ella una serie de referentes que iluminarán aún más ese periodo y brindarán pautas para el futuro, tanto en el ámbito de la creación dancística, escenográfica y musical, como en el de la fundación de proyectos culturales de largo alcance y con amplios horizontes.

³³ Margarita Tortajada describe en detalle estas experiencias en “Las vanguardias en la danza mexicana”, texto incluido en esta obra.

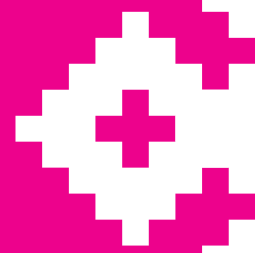
³⁴ Tom Skelton (1927-1994) formó a grandes iluminadores mexicanos, como Elena Marsans. Su *Handbook of Dance Stagecraft* se encuentra en www.d.umn.edu/~mharvey/handbookofdance-stagecraft.htm

³⁵ Carlos Chávez, *Los cuatro soles (The Four Suns)/Selections from Pirámide*, Ambrosian Singers/London Symphony Orchestra, conducted by the composer, Columbia Masterworks–M 32685 (LP).



Las vanguardias en la danza mexicana

Margarita Tortajada Quiroz



AMALIA HERNÁNDEZ (CIUDAD DE MÉXICO, 1917-2000) ES AMPLIAMENTE CONOCIDA EN el mundo por su obra magna, el Ballet Folklórico de México. Como su fundadora, bailarina, maestra, coreógrafa y directora, ha pasado a la historia y tiene un lugar entre los grandes de la danza internacional.

Sin embargo, hay otro género que trabajó de manera muy importante: el creado y desarrollado por mujeres desde finales del siglo XIX, que revolucionó a la danza, a la mujer y al cuerpo, y que trajo enormes aportaciones a México para la conformación y consolidación del campo dancístico. Aquí haré referencia a ello: a sus incursiones en la danza premoderna y moderna, así como al generoso apoyo que dio para el desarrollo de la danza contemporánea y posmoderna mexicanas, el cual permitió la diversificación del campo. La presencia de Amalia Hernández en estas formas dancísticas fue fundamental para su surgimiento y expansión durante la segunda mitad del siglo XX, y marcó su propuesta de danza folclórica.

Cimientos: formación diversa y waldeena por elección

Amalia Hernández nació para bailar. Su madre, Amalia Navarro, fomentó en sus cinco hijos diversas prácticas artísticas, y su padre, Lamberto Hernández, construyó para ella y sus dos hermanas un estudio de danza en su casa. Ahí Amalia tomó clases privadas con las grandes figuras de la época, de manera paralela e independiente a las que recibió en diversas instituciones: danza mexicana con los maestros misioneros Luis Felipe Obregón y Amado López; danza española con la gran figura Encarnación López *La Argentinita* (pudo haber sido en 1936 y/o 1940),¹ y ballet con la maestra francesa Nelsy Dambre y con el ruso Hipólito Zybin.

Como parte de la tradición familiar, ella y sus dos hermanas ingresaron a la Escuela Normal de Maestros, pero al poco tiempo Amalia la abandonó porque quería bailar. Sus papás la enviaron a estudiar a San Antonio, Texas, pero también allá tomó lecciones de ballet. De regreso a México, en 1934 fue inscrita en la Escuela de Danza (ED) del Departamento de Bellas Artes (DBA), dirigida por el pintor guatemalteco Carlos Mérida. Esa institución se había fundado dentro de la Secretaría de Educación Pública (SEP) sólo dos años antes (1932) y sus objetivos eran formar bailarines profesionales orientados hacia la creación mexicana, reconstruir danzas populares utilizando el material de las Misiones Culturales y realizar un trabajo interdisciplinario con diversos artistas. Dicha escuela era parte del proyecto cultural nacionalista posrevolucionario que pretendía crear un arte social y sintetizar el arte culto y el popular en una expresión nueva y original.

¹ Aunque Amalia no mencionó haber estudiado también con el gran bailarín de flamenco Miguel Albaicín —quien trabajó con *La Argentinita* y con Pilar López—, Agustín Hernández afirma que fue uno de los maestros que le impartieron clase en el salón de la casa familiar. [En *Retrato íntimo. Amalia Hernández (1917-2000)*. Programa de televisión. XEIPN, Canal 11. Productora general: Patricia Urías. Guionista: Patricia Zama. México, 2002.]



❖ Las hermanas Amalia, Delfina y Gabriela Hernández. Colección José Luis Martínez.



❖ Amalia Navarro, madre de Amalia Hernández.
Colección Viviana Basanta.

❖ Lamberto Hernández, padre de Amalia Hernández.
Colección José Luis Martínez.

Si Amalia Hernández ingresó en 1934 fue al edificio de la SEP (existe un documento de inscripción de 1935), pues ahí estaban las instalaciones de la ED. Pero en breve tiempo vinieron cambios. Con el régimen cardenista (1934-1940) y su acento en la “mística revolucionaria” y el compromiso con el pueblo, se exigió un total apoyo a la línea nacionalista radical del gobierno. Esto trajo como consecuencia la destitución, en 1935, de Carlos Mérida por “artepurista” al rechazar dicha línea.

De tal manera que Amalia vivió el cambio de la dirección de la ED, ahora a cargo del músico misionero Francisco Domínguez, y el de instalaciones, pues éstas se trasladaron al Palacio de Bellas Artes (PBA). Ahí se impartieron técnica clásica, tap y baile acrobático, bailes regionales, bailes españoles, danzas mexicanas, danzas orientales y danzas modernas. Estas últimas estaban a cargo de la rusa Xenia Zarina² y la estadounidense Dora Duby,³ respectivamente. Zarina parecía influida por las posturas artísticas y estilizaciones de la escuela Denishawn, en tanto que Duby había sido discípula de Mary

² Xenia Zarina era al parecer una rusa que se había formado en el Ballet Imperial zarista y algunos de cuyos maestros habían sido originarios de Asia. Con sus estilizaciones realizó varias giras alrededor del mundo. Visitó México en 1921 como parte de la compañía de Ballet Pavley-Oukrinsky, y diez años después volvió como solista para presentar –con gran aceptación– su amplio repertorio con danzas orientales y mexicanas, y se incorporó a la ED. Existen imágenes de Zarina con traje de tehuana en coreografías que ella misma creaba y la crónica sobre su arte “bailando ancestrales ritmos asiáticos, o evocando una danzante en el templo de Apolo en Delfos, tiene el clasicismo de las discípulas de Isadora Duncan, la pulcritud de Michio Ito, el exquisito refinamiento de Sahara-Djeli”. (Armando de Maria y Campos. “Crónicas de teatro”. *Hoy*. Citado en Patricia Aulestia. *La danza premoderna en México*. Caracas, Centro Venezolano ITI-UNESCO, 1995.)

³ Dora Duby nació en 1902 en Seattle, Washington. Fue discípula de Anna Pavlova, quien la envió a estudiar con el italiano Luigi Albertieri en Nueva York. Más tarde, Duby formó parte de la compañía de Pavlova durante dos años, y se retiró para dedicarse a la danza acrobática e incorporarse al mundo de Broadway en 1919. Luego de una exitosa carrera en Estados Unidos y Europa como solista en diversos clubes nocturnos, en 1931 estudió con Mary Wigman y transformó su propuesta artística guiada por el expresionismo alemán, que enseñó en la ED durante 1936. (“Dancing Dora Duby”. *Jazz Age Club*.) En: www.jazzage.club.com/personalities/dancing-dora-duby/ (Consultado el 21 de marzo de 2017.) Hay imágenes de las funciones de Duby, “danzarina de sensibilidad y exquisito gusto”, las cuales muestran la influencia del expresionismo alemán en sus programas “eclecticos y atractivos”, que incluían obras mexicanas como *El rebozo*, con música de Brahms, “evocación de la mujer mexicana, donde hay delicadeza y ternura”. (Marco Aurelio. “Teatralerías. Bellas Artes”. *Todo*, 14 de octubre de 1937.) [México.]

Wigman, por lo que su ascendencia artística era el expresionismo alemán. Ambas crearon repertorio con temas mexicanos que presentaron en diversos foros como solistas.

Desde muy pequeña, Amalia había deseado bailar en el PBA (muy cercano a su casa), y como alumna de la escuela lo consiguió. Existe un programa de mano en donde aparece su nombre en las funciones dadas el 6 y el 7 de marzo de 1936 como “Bailes, Danzas y Ballets. Escuela de Danza del DBA de la SEP”. Ahí presentaron *La fuente*, de Estrella Morales; danzas españolas de Ernesto Agüero; danzas orientales de Xenia Zarina; *La gruta de los enanos*, de Linda Costa; *Uchben c’coholte*, de Gloria Campobello, y *Una boda en tap*, de Tessy Marcué. Entre las setenta y dos alumnas registradas al lado de Amalia Hernández resaltan Gloria Albet, Socorro Bastida, Martha Bracho, Lourdes Campos, Raquel Gutiérrez, Gloria Hidalgo, Josefina Martínez Lavalle, Paz Monterde, Estela Trueba y Roberto Jiménez, que se mantuvieron en la danza e hicieron grandes aportaciones a ella.⁴

La primera obra que bailó Amalia en la ED fue el *Ballet simbólico revolucionario 30-30*, de las hermanas Nellie y Gloria Campobello (m. Francisco Domínguez, esc. Carlos González). La ED presentó esta pieza en diversas ocasiones y foros desde su estreno, en 1931, y seguramente Amalia participó en varios momentos, como el homenaje al Ejército Nacional, el aniversario de la muerte de Zapata en el PBA y el Día del Soldado en el Estadio Nacional, todos los cuales tuvieron lugar en 1935. Esta última función, a la que asistió el presidente Lázaro Cárdenas, fue una de las más aclamadas y contó con la participación de cuatrocientas mujeres de rojo, doscientas sembradoras, doscientos soldados, doscientos campesinos y doscientos obreros, además de numerosas escuelas, grupos de policías, coros y bandas musicales. A pesar de las modificaciones que sufrió a lo largo del tiempo, el ballet de masas 30-30 mantuvo su estructura en tres partes: “Revolución”, “Siembra” y “Liberación”. En la primera, la virgen roja, representada por Nellie Campobello, con una antorcha en las manos levantaba a las mujeres de rojo, quienes distribuían armas al pueblo para “reventar” sus ataduras. En la segunda, cuando llegaba el momento de construir después de la guerra, de nuevo era la mujer quien sembraba la tierra y ayudaba al hombre en el campo liberado. En la tercera parte se escenificaba el anhelo revolucionario: la unión del campesino, el obrero y el soldado.⁵ Al final, cuando se cantaba *La Internacional*, quedaban círculos que

...semejan las ruedas de una máquina y mujeres con banderas giran simulando los movimientos de una polea. Al centro, las sembradoras forman un cuadro y dentro de él aparece una hoz formada por campesinos y un martillo por obreros. Las campesinas cantan desgranando el maíz a los acordes de sus himnos de libertad.⁶

El 30-30 es la obra coreográfica más importante de los años treinta, y logró una comunión entre el discurso oficial revolucionario, los artistas y el público. Seguramente por ello para Amalia fue una experiencia muy impresionante: “Yo iba vestida de rojo. Imagínate, he de haber parecido una revolucionaria bolchevique [...] recuerdo que me emocionó mucho estar allí, en el escenario, frente al público”.⁷ De tal manera que ella fue parte del grupo de las mujeres de rojo de “Revolución” en el PBA⁸ y otros foros,⁹ cargando una carabina 30-30 auténtica.

A partir de enero de 1937, la aguerrida bailarina, coreógrafa y escritora Nellie Campobello fue nombrada directora de la escuela y ésta recibió el nombre de Escuela Nacional de Danza (END). Desde ese momento se suscitaron diversos conflictos entre ella y los alumnos, maestros, funcionarios y padres de familia. Uno de ellos lo tuvo con doña Amalia Navarro, quien tomó la decisión de retirar a su hija de la escuela, al igual que sucedió con otras niñas y adolescentes, como Guillermina Bravo y Josefina Lavalle. Todas ellas se integraron al grupo de la maestra Estrella Morales, que también se había separado de la escuela y había establecido su estudio en el Club Deportivo Femenil, en las calles de Tlaxcala, donde impartía clases de ballet pero también de “duncanismo”, pues había sido alumna de la escuela de Isadora Duncan en Alemania.¹⁰

⁶ DBA de la SEP. Presentación del ballet 30-30. Estadio Nacional, Ciudad de México, 4 de septiembre de 1938. Volante. Cit. en Patricia Aulestia, *op. cit.*, pág. 175.

⁷ Amalia Hernández en Cristina Pacheco. “Con Amalia Hernández. Peregrina. Ballet sin fin por el planeta”. *Siempre!*, núm. 1303, junio de 1978, pág. 34. [México.]

⁸ En esos años, en el PBA se presentó el 30-30 los días 25 de febrero y 9 y 26 de marzo de 1935, así como el 10 de abril de 1936. Esta última función fue organizada por la Confederación Nacional Campesina con motivo del décimo séptimo aniversario de la muerte de Emiliano Zapata. En Margarita Tortajada. *75 años de danza en el PBA*. México, CONACULTA/INBA, págs. 18 y 26.

⁹ Amalia Hernández afirmó que luego de bailar en el PBA lo hizo en “los sindicatos, en la CNC, donde se podía”. Iban a los sindicatos “porque ellos le daban los subsidios a la ED. Entonces éramos diez o catorce en el grupo, no recuerdo bien, y los sindicatos tenían teatros con un foro grandecito donde podíamos presentarnos”. En Cristina Pacheco, *op. cit.*, pág. 34.

¹⁰ Guillermina Bravo en César Delgado. *Guillermina Bravo. Historia oral*. México, Cenidi-Danza/ INBA, 1994, págs. 20-21.

⁴ Bailes, Danzas y Ballets de la Escuela de Danza del DBA de la SEP. PBA, Ciudad de México, 6 y 7 de marzo de 1936. Programa de mano.

⁵ H.P.M. “Fue conmemorada la iniciación del Constitucionalismo”. *El Nacional*, 27 de marzo de 1935. [México.]

A pesar de las diferencias, Amalia nunca desconoció la importancia de las hermanas Nellie y Gloria Campobello ni negó haber sido su alumna. Incluso participó en el homenaje que se les rindió a ambas en el PBA el 5 de abril de 1963.

A finales de los años treinta, Amalia Hernández había conocido y practicado diversos géneros de la danza escénica: ballet, danza mexicana y danza española. Paralelamente había incursionado en la nueva danza que había revolucionado la construcción del cuerpo dentro de este arte, la danza premoderna, que daba mayor libertad y posibilidades expresivas, y había sido creada por mujeres. A esta forma pertenecían las enseñanzas de Dora Duby, Xenia Zarina, Estrella Morales y las hermanas Campobello, que además se valían de ella para tratar temas mexicanos.

En 1939 el panorama dancístico mexicano se modificó gracias a la llegada de dos bailarinas, maestras y coreógrafas estadounidenses, Anna Sokolow (Connecticut 1910-Nueva York 2000) y Waldeen (Dallas 1913-Cuernavaca 1993), quienes trajeron los conceptos de la danza moderna: Sokolow, la escuela estadounidense, específicamente de Martha Graham, de quien había sido discípula durante ocho años, y Waldeen, la escuela alemana, luego de estudiar directamente con sus mayores representantes, Mary Wigman, Harald Kreutzberg e Yvonne Georgi, y bailar en la compañía de Michio Ito (con quien se había presentado en México en 1934).

Tanto Waldeen como Sokolow iniciaron un trabajo de enseñanza con las bailarinas mexicanas formadas en la END, además de atraer a los artistas e intelectuales mexicanos y exiliados españoles que pretendían impulsar una danza nueva, reflejo de la combatividad del cardenismo y la renovación a la que aspiraba el país. El proyecto de nación que promovió Cárdenas se auto-definía como nacionalista y revolucionario. Impulsaba reformas en todos los ámbitos de la vida nacional, así como un arte relacionado con “el dolor del pueblo” y el “programa colectivo”.¹¹ En esa lógica, el DBA pretendía encaminar su trabajo hacia la conscientización de las masas sobre los principios de la Revolución y promover un arte con compromiso social que expresara al pueblo. Siguiendo estas ideas, las esferas del arte y la cultura se tiñeron de tonos rojinegros (como el giro “bolchevique” que tomó el 30-30).

Fue precisamente el DBA el que invitó a Sokolow y Waldeen a presentarse en México, y en 1940 creó la primera compañía oficial y profesional de danza moderna, el Ballet de Bellas Artes, formada por elementos mexicanos. Con ese nombre, Sokolow ofreció funciones de sus nuevas obras en marzo, y Waldeen en noviembre, cada una por su lado. La rivalidad entre ambas maestras y sus discípulas se hizo patente, al grado de que se con-

formaron los grupos de “sokolovas” y “waldeenas”, aunque ambos tuvieron gran éxito.

Waldeen formó su grupo principalmente con las bailarinas que estudiaban con Estrella Morales. A su estudio llegó acompañada del director del DBA, Celestino Gorostiza, y deslumbró a sus futuras discípulas, como Guillermina Bravo, Josefina Lavalle y Amalia Hernández, y otras más que vieron en ella la belleza, el profesionalismo y la posibilidad de acceder a una nueva danza, a un nuevo lenguaje y forma de expresión. Ellas y otros bailarines más experimentados fueron invitados al Ballet de Bellas Artes, pero Amalia Hernández no participó pues su familia la retiró, al igual que sucedió con otras bailarinas, ya que no estaban de acuerdo con el giro profesional que tomó la danza que practicaban.

Las formas de entrenamiento que enseñaron Sokolow y Waldeen correspondían a las respectivas escuelas de las que provenían. Sokolow se valía del ballet y de la técnica Graham (la cual su rival siempre rechazó), mientras que Waldeen mantenía ciertos elementos del ballet (ella fue *ballerina* durante años), pero seguía los de la danza alemana y Michio Ito. Además introdujo una ropa de trabajo para clases y ensayos completamente nueva para las bailarinas mexicanas. Todas debían estar descalzas y vestir una falda larga abierta por un costado, lo que les daba movilidad y llegó a convertirse en una especie de uniforme. A pesar de la sobriedad de la falda, hubo familias que la consideraron posteriormente muestra de un “tongolelismo dinámico”.¹²

Más allá de estas diferencias, había otra más, según el crítico musical José Barros Sierra: Sokolow era

...por completo ajena a la cuestión de aprovechar los elementos coreográficos tradicionales de México. [...Cree] que cuando sus discípulas hayan asimilado perfectamente sus enseñanzas, serán capaces de aplicar la técnica adquirida a la creación del ballet mexicano.

Waldeen tenía un punto de vista opuesto y sostenía que “la rica tradición del baile popular mexicano debe ser aprovechada en la creación de un ballet nacional”.¹³ Efectivamente, Waldeen explotó una nueva línea e inició la danza moderna mexicana nacionalista; su genio supo “transformar el fenómeno de nuestra vida, la vida mexicana, en un fenómeno estético”,¹⁴ como sucedió en

¹² Así lo nombró la familia de otra “waldeena”, Roseyra Marengo: “Eso es tongolelismo dinámico, no danza moderna. Las piernas al aire”. En Margarita Tortajada. *Mujeres de danza combativa*. México, INBA, 2012, pág. 159.

¹³ José Barros Sierra. “Hacia un ballet mexicano”. *Romance. Revista Popular Hispanoamericana*, núm. 18, 15 de noviembre de 1940. [México.]

¹⁴ “Hablando de ballet”. D.F., 27 de noviembre de 1954, pág. 8. [México.]

¹¹ Lázaro Cárdenas. “Discurso a la juventud universitaria de Michoacán y del país”. Morelia, 9 de mayo de 1940. En Lázaro Cárdenas. *Ideario político*. México, Ed. Era, 1976, pág. 231.



❖ Norma López Hernández y José Luis Martínez Hernández. Colección José Luis Martínez.

su obra *La coronela*,¹⁵ que fue el punto de arranque. Ahí recuperó a la mujer como centro de la historia, como el actor social fundamental de la lucha armada en la Revolución Mexicana y como vehículo de transformación (de manera muy semejante a lo hecho en el 30-30). La imagen de esa mujer, con su belleza y poderío, sus canas cruzadas en el pecho y su paso firme atravesando el foro con una carabina, se mantuvo como símbolo de la nueva nación, y posteriormente Amalia Hernández la bailó y la hizo suya al recuperarla en su coreografía *Revolución*, con el personaje de Juana Gallo, con el que fundamentalmente se le identifica como intérprete y coreógrafa. Posteriormente retomó la música original de *La coronela* para su obra *Homenaje a López Mateos* (1964).

¹⁵ Los créditos de la obra: música de Silvestre Revueltas y Blas Galindo, instrumentada por Candelario Huízar; libreto de Waldeen, Gabriel Fernández Ledesma y Seki Sano, basado en grabados de José Guadalupe Posada; letra de coros de Efraín Huerta; escenografía y vestuario de Gabriel Fernández Ledesma, y máscaras de Germán Cueto.

A pesar de la división que se dio entre waldeenas y sokolovas, Amalia Hernández reconoció las enseñanzas que recibió de ambas maestras, aunque fue con Waldeen con quien tuvo un trabajo más cercano, al coincidir en sus planteamientos nacionalistas. Incluso afirmó en varias ocasiones que fue ella quien la “convenció para que se dedicara a la danza moderna”.¹⁶

Amalia se había separado de la danza durante algunos periodos por haber contraído su primer matrimonio con el abogado Rafael López Malo, con quien tuvo a su primogénita, Norma López Hernández (1938-2011). Siguió un segundo matrimonio, éste con el gran intelectual José Luis Martínez, de cuya unión nació José Luis Martínez Hernández (1945). Pero en 1947 Amalia Hernández estaba de regreso.

Un año antes, con la subida al poder de Miguel Alemán, se había impuesto un proyecto de moderniza-

¹⁶ Luis Suárez. “México baila (entrevista a una mujer que baila)”. *Vanguardia*, 17 de junio de 1993, pág. 14-A. (Original: marzo de 1960.) [México.]

ción política y crecimiento económico, cuyo discurso retomó al “nacionalismo de campanario como ideología”.¹⁷ Éste contradecía el proceso de desnacionalización que se vivía en el país, en el que la cultura y el arte se habían alejado de él. Sólo la danza y algunos intelectuales continuaron la búsqueda de un arte nacionalista y con referencias a las luchas sociales.

Dentro del proceso de modernización, Alemán creó en 1946 el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), instrumento central para impulsar la política cultural del Estado, con sus formas sofisticadas e institucionales. Carlos Chávez fue el encargado del proyecto y su primer director. En febrero de 1947 surgió la Academia de la Danza Mexicana (ADM) del INBA, dirigida por Guillermina Bravo y con Ana Mérida como subdirectora: eran las waldeenas que se integraban a la institución cultural.

La ADM se fundó para dedicarse a la creación, investigación y difusión de la danza. Esto se lograría por medio de la investigación documental y de campo, para conocer, en su contexto, las danzas mexicanas populares; y se trabajaría el entrenamiento riguroso de la técnica dancística para sus bailarines y aspirantes. Con base en ambos elementos (investigación y técnica), se realizarían los trabajos coreográficos. De tal manera que la academia se definió como compañía profesional, espacio de creación y experimentación para proyectar la identidad y las raíces nacionales con un lenguaje moderno y alcances universales.

Luego de las funciones para presentar a esta nueva compañía, en marzo de 1947, en el PBA, se llevó a cabo el primer viaje de investigación coreográfica a la sierra yalalteca de Oaxaca y a la costa del sur del Istmo de Tehuantepec. Los resultados, seis estrenos, se vieron en su segunda temporada en el PBA, en diciembre de 1947. Para ese momento la ADM había crecido considerablemente, y Amalia Hernández se había incorporado y creado su primera obra coreográfica. Según sus propias palabras, fue Carlos Chávez quien le dio confianza para dar ese paso y regresar de su retiro de algunos años:

Estaba yo un día en Bellas Artes cuando se me presentó el maestro y me dijo: “Amalita, usted ha estudiado mucho, ¿por qué no se viene con nosotros y se deja de estar encerradita en su casa?” Y me fui a la ADM de maestra y coreógrafa. [Después Chávez le insistió:] “Le digan lo que le digan, Amalita, usted tiene capacidades para coreógrafa”.¹⁸

El programa estuvo constituido por obras con temas mexicanos y de danza pura. Dentro de esta última Amalia estrenó *Sonatas*, con música de Domenico Scarlatti y

diseños de Juan Soriano. Era un trío en el que bailaban la coreógrafa, Ana Mérida y Evelia Beristáin, y que recreaba *La primavera* de Botticelli.

Sobre la obra escribió el crítico musical Víctor Reyes:

Las sonatas de Scarlatti, grabadas por alguna magnífica clavecinista, fueron deliciosas de oír y de ver su realización en estilizaciones. Amalia Hernández acertó en sus semblanzas hispanas, así como la escenografía y vestuario tan bello, a cargo de Soriano. Como agradable fantasía, la composición híbrida del pintor alcanzó a definir la imaginación y elegancia. Las intérpretes, Amalia Hernández, Ana Mérida y Evelia Beristáin, muy a tono con la idea de la coreografía, inspirada en *La primavera* de Botticelli.¹⁹

Guillermina Bravo estrenó la danza para seis mujeres *Preludios y fugas* (m. Bach, esc. y vest. Guillermo Meza), en la cual bailaban la coreógrafa, Josefina Lavallo, Beatriz Flores, Evelia Beristáin, Ana Mérida y Amalia Hernández. Víctor Reyes señaló que todas ellas habían mostrado “claridad y elegancia y cuidadoso empeño” en su interpretación.²⁰

Otro crítico más, José Luis Tapia, escribió sobre el éxito de las funciones de la ADM y de las obras de danza pura (a las cuales él llamó “de género clásico”) que habían presentado. Esto, debido fundamentalmente a la ejecución que logró “el grupo femenino de categoría”, entre quienes estaba Amalia Hernández.²¹

Desde su fundación, en la ADM existían dos grupos: uno encabezado por Guillermina Bravo y otro por Ana Mérida, con diferencias importantes. Bravo pugnaba por una danza con compromiso social y fines políticos, mientras que Mérida creía en una danza más formalista, y “pensaba que la danza tenía su valor en sí misma”.²² Sin embargo, ambos grupos estaban de acuerdo con que para llegar a una danza con alcances universales había que recuperar las raíces de la cultura popular mexicana y que *La coronela* (que hacía referencia al compromiso social del artista) era una obra representativa de ello.²³

¹⁹ Víctor Reyes. “Semana musical. Academia de la Danza Mexicana”. *Hoy*, 20 de diciembre de 1947. [México.]

²⁰ *Loc. cit.*

²¹ José Luis Tapia. “La Academia de la Danza Mexicana”. *Todo*, diciembre de 1947. [México.]

²² Ana Mérida, en entrevista del 15 de enero de 1983. En Matilde Tania Aroeste Konigsberg. “La danza moderna en México: el nacionalismo”. Tesis. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1983. Ana Mérida fue originalmente del grupo de las sokolovas, pero al partir su maestra a Estados Unidos se integró al grupo de las waldeenas.

²³ Así lo afirmaron Guillermina Bravo y Ana Mérida, entre otros,

¹⁷ Luis Medina. *Civilismo y modernización del autoritarismo. Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 26. México, El Colegio de México, 1982, pág. 28.

¹⁸ Amalia Hernández en Luis Suárez, *op. cit.*



❖ Ana Mérida, Amalia Hernández y Evelia Beristáin en *Sonatas*, coreografía de Amalia Hernández. Academia de la Danza Mexicana, Palacio de Bellas Artes, 1947.

Finalmente vino la ruptura, sobre la que hay varias versiones. Una dice que Ana Mérida acusó a Bravo de formar una célula del Partido Comunista (al que pertenecía la coreógrafa), razón por la que Chávez les prohibió reunirse, y entonces renunciaron. Otra afirma que el grupo afín a Bravo destituyó de la subdirección a Ana Mérida y Chávez no respetó el acuerdo, por lo que renunciaron. Una tercera versión señala que Chávez le pidió directamente la renuncia a Bravo por su ideología izquierdista.²⁴

El hecho es que existe el documento de la renuncia firmada por Guillermina Bravo, Amalia Hernández, Lin Durán, Evelia Beristáin, Miguel Ilizaliturri, Josefina Martínez Lavalle, Gabriel Houbard, Abel J. Almazán y otros. En el texto agradecían a Chávez su ayuda y le pedían cambio de comisión de sus plazas (lo que les concedió) por las siguientes razones:

1. Nuestro grupo ha trabajado siempre unido, y no puede seguirlo haciendo como Academia de la Danza Mexicana, mientras está sujeto a cambios o destitución de sus miembros por la di-

rección del Instituto. 2. No podemos asimismo aceptar ningún nombramiento de directora, si éste no parte de nosotros mismos, porque tenemos la convicción de que elegir quien nos dirija es un derecho básico para un grupo que trabaja, no por burocracia, sino por fe en el movimiento de danza moderna al que ha estado entregado. 3. Porque creemos, además, que no podemos prescindir de nuestro sistema de trabajo, por medio del cual, todos y cada uno desarrollamos nuestra iniciativa y personalidad; por medio del cual, conservamos la armonía y respeto mutuo. Sólo nos queda desear que la Academia no pare en manos de gente mercenaria que use los medios que Usted tan noblemente ha creado, para fines mezquinos o de exhibicionismo puro, y por consiguiente antipatrióticos.²⁵

El texto es muy claro: los bailarines tenían una postura firme para defender su independencia, sus propuestas creativas y su organización. Al margen de tendencias políticas, lo hacían también porque Chávez y el equipo de artistas que apoyaban a la ADM intervenían en el trabajo dancístico. Si bien enriquecían los conceptos de bailarines y coreógrafos, también les imponían los propios.²⁶ (Desde 1946 Chávez dejó acéfala la Dirección de Danza del INBA y él directamente se encargaba del área.)

Esta postura independiente caracterizó el trabajo posterior de Amalia Hernández, quien, a pesar de haber mantenido vínculos con la burocracia cultural (aun conformada por grandes artistas) y la burocracia política, supo defender su propuesta artística y organizativa en todo momento.

El grupo de disidentes, encabezado por Guillermina Bravo y Josefina Lavalle, y acompañado por Amalia Hernández, fundó en 1948 el Ballet Nacional de México (BNM). Sus primeras funciones fueron en marzo de ese año en *La doma de la fiera*, dirigida por el japonés Seki Sano, con coreografía de Waldeen (asesora artística del BNM). Seguramente fue en ese momento

²⁵ Oficio de renuncia dirigido a Carlos Chávez, 16 de enero de 1948. En Fondo Carlos Chávez, INBA, Cenidi-Danza. El documento no está completo; falta una segunda hoja de firmas, por lo que no se consigna a todos los que abandonaron la ADM. Uno de los nombres que sí aparecen, pero sin firma, es el de Beatriz Flores.

²⁶ En un oficio enviado por Carlos Chávez a Xavier Villaurrutia el 26 de junio de 1947 le pedía que asistiera a una junta donde se trataría la creación de ballets de la ADM. A esta junta también estaban invitados Julio Castellanos, Julio Prieto, Agustín Lazo, Juan Soriano, José Chávez Morado, Salvador Novo, Carlos Mérida, Luis Sandi, Blas Galindo, Carlos Jiménez Mabarak, José Pablo Moncayo y Diego Rivera. En Fondo Carlos Chávez, INBA, Cenidi-Danza.

en el folleto *Espacios Danza*. México, 1949.

²⁴ Margarita Tortajada. *Danza y poder I*. México, CONACULTA/INBA/CENART, 2008. En Biblioteca Digital del Cenidi-Danza.

cuando Amalia se acercó de manera más estrecha a la coreógrafa y al director teatral, a quienes consideró sus maestros. En esa obra de Shakespeare, Amalia participó como bailarina, pues

...ese diablo de travieso y audaz director que es Seki Sano logró, usando y aun abusando de toda clase de recursos, un gran espectáculo mixto de comedia, pantomima, ballet y circo, que no sólo divierte, sino que interesa, y a muchos apasiona, por la difícil facilidad con que se resuelven complicados problemas de movimiento escénico, de escenografía y de iluminación.²⁷

Al poco tiempo, Amalia se separó del BNM, porque el trabajo independiente que planteaba la compañía no la convenció. En sus primeros años (y todos, en realidad) el BNM se enfrentó a carencias económicas, y sus integrantes sólo tenían los mínimos apoyos que el INBA les permitió conservar. La misma Amalia explicó en 1985 que no quería repetir su “época de bailarina de danza moderna”, porque “esa vida fue durísima”.²⁸

Sin embargo continuó, y en noviembre de 1949 se integró al Ballet de Waldeen que la maestra conformó con los bailarines Amalia Hernández, Lourdes Campos, Hermila Guerrero, Ofelia Ramos, Rosaura Revueltas, Nicolás Meza y Ricardo Silva. Se presentaron en el PBA con el programa *Homenaje a Silvestre Revueltas*, por lo que todas las composiciones eran de él y las coreografías de Waldeen. El repertorio fue *Tres estampas de la vida patria* (vest. Julio Prieto), *La coronela* y el estreno de *Homenaje a García Lorca* (esc. y vest. Leopoldo Méndez).²⁹

Un mes después de esa función –lo que hace evidente que Amalia trabajó paralelamente con Waldeen y con el INBA desde su salida del BNM–, apareció como parte de la ADM. En los programas de mano se le señala como parte de los “coreógrafos y figuras principales” de la compañía, y estrenó su segunda creación, *Sinfonía india*, con la música de Carlos Chávez del mismo nombre, quien seguía apoyándola en su trabajo. Libreto, decorados y vestuario fueron de Federico Silva.

Con la frase “Tiembla la tierra. Comienza el canto de la nación mexicana”, Amalia creó una obra dividida en cuatro partes: 1. “Danza guerrera en honor de

Tláloc”, 2. “Ofrenda y duelo”, 3. “Danza de Tláloc y Chalchiuhtlicue”, y 4. “Danza final de júbilo”. En el programa de mano aparecía el texto explicativo:

La lluvia, el rayo y la germinación estaban representados en el México prehispánico por el dios Tláloc, al cual se asociaba con Chalchiuhtlicue, diosa de los mares, lagos, ríos y fuentes. Para implorar de ellos el fin de las sequías se realizaban festividades. Danzando ante sus dioses, los aztecas les mostraban, por medio de tatuajes, su debilidad, y se adornaban con espigas y hojas secas de maíz.

Siguiendo los relatos primitivos de este mito en los textos de los cronistas y en los poemas indígenas –especialmente en el canto ritual a Tláloc–, ha sido concebido este ballet que interpreta, dentro de las formas modernas de la danza, el espíritu del antiguo mito y el del pueblo que lo profesaba.

El dibujo coreográfico del ballet se ha inspirado en las formas plásticas de los sellos prehispánicos, procurando seguir el vigoroso y sobrio estilo de sus ritmos.

Los personajes y sus intérpretes fueron Amalia Hernández como Chalchiuhtlicue; Ricardo Luna como Tláloc; Beatriz Flores como Maíz Centli; Roseyra Marengo, Martha Castro, Guillermina Peñalosa, Susana Peñalosa, Krista Schaefer, Sonia Alcántara, Alma Rosa Martínez y Norma Vela como la Ofrenda; Guillermo Keys, Alfonso de la Vega, Nicolás Meza, Francisco Araiza y Guillermo Arriaga como los guerreros, y Abraham García, Raúl Flores González (Canelo), Rosalío Ortega y León Escobar como los sacerdotes.³⁰ Para estas funciones la ADM contó con la Orquesta Sinfónica Nacional, que, en el caso de *Sinfonía india*, fue dirigida por José Pablo Moncayo.

Además de presentar esta obra, Amalia participó en *Suite*, de Rosa Reyna y Martha Bracho, que también se estrenó en esa temporada. Bailó junto a las coreógrafas, Raquel Gutiérrez y Martha Castro. Salvo la última bailarina, las demás eran sokolovas de reciente ingreso a la ADM luego de la salida del grupo que fundó el BNM.

El cronista Wanderer habló del éxito de la temporada, así como del hecho de que, aunque los integrantes de la ADM no recibían enseñanzas en materia de coreografía, algunos autores, como Amalia Hernández, habían tenido muy buenos resultados. Mencionó de manera especial su “indudable calidad y técnica artística”, y señaló que sus obras eran “hábilmente resueltas y en general [tiene] mucho talento coreográfico”. Afirmó que en *Sinfonía india* abordaba “amplios movimientos y conjunto”, y de *Suite* resaltó “la exactitud rítmica y de línea y la perfecta unidad de movimiento que alcanzan las bailarinas”.³¹

²⁷ Armando de María y Campos. “El sábado de Gloria en los teatros. *Carnaval en hielo* en el Estadio. Shakespeare. Pantomima. Soy inocente en el Fábregas, y nada más”. En: www.resenahistoricateatromexico2021.net/transcripciones/699_490421.php?texto_palabra=ArmandodeMariayCampos (Consultado el 31 de marzo de 2017.)

²⁸ Amalia Hernández en “Charla de danza con Amalia Hernández”, conducida por Rosa Reyna. INBA, Cenidi-Danza, Ciudad de México, 9 de julio de 1985, pág. 12.

²⁹ Ballet de Waldeen. PBA, Ciudad de México, 4 de noviembre de 1949. Programa de mano.

³⁰ ADM. PBA, Ciudad de México, 7, 10, 11 y 18 de diciembre de 1949. Programa de mano.

³¹ Wanderer. “Danza moderna”. *Novedades*. Suplemento México



❖ *Sinfonía india*, coreografía de Amalia Hernández.
Academia de la Danza Mexicana, 1949. Archivo Cenidi Danza.

Esta última era la segunda creación de Amalia, y mostraba mayor complejidad en cuanto al trabajo de composición, número de bailarines (veinte) y estructura de la obra. También daba un gran salto: *Sonatas* (1947) había sido una pieza de danza pura inspirada en una pintura renacentista. Seguramente retomaba su ambiente femenino y se centraba en las tres Gracias, pues la composición coreográfica era interpretada por un trío de bailarinas. El color blanco del vestuario, la reproducción del bosque original y la elegancia y sutileza de los movimientos resaltan en las imágenes que se conservan de la obra.

En *Sinfonía india*, con dos años de diferencia pero mucha experiencia de por medio, Amalia optó por una obra mexicanista que recuperaba una leyenda azteca en la que intervenían dioses y mortales. Narraba una historia de manera lineal, ilustrando el guión con la danza y la música. Es decir, se apoyaba en la palabra y la describía-reproducía con el movimiento y el sonido, basándose en vestigios de la cultura mexicana (“formas plásticas de los sellos prehispánicos”).

Rupturas por autonomía y nuevos caminos

Para mayo de 1949 Carlos Chávez finalmente nombró a Fernando Wagner como jefe del Departamento de Teatro y Danza, y al poco tiempo vino otra escisión: Ana Mérida formó su Grupo Experimental, al que manejó retando a las autoridades durante varios años, aunque permaneció dentro del INBA. A inicios de 1950 Miguel Covarrubias ocupó la jefatura del Departamento de Danza del instituto, y hasta el 30 de noviembre de 1952 impulsó notablemente a la danza moderna nacionalista y la llevó a la cúspide de su desarrollo. En la “época covarrubiana” se lograron conjuntar los esfuer-

zos de todos los artistas de la danza. Sokolovas, waldeenas, clásicos e independientes, todos participaron, excepto Ana Mérida y Amalia Hernández. Ambas, junto con Guillermina Bravo, eran “las gallonas de la danza”, según el maestro folclorista y misionero Marcelo Torreblanca, y las tres mantuvieron su autonomía.³²

En un primer momento Amalia permaneció en la ADM, lo que le permitió trabajar con José Limón y Xavier Francis, ambos artistas invitados por Covarrubias. El primero lo hizo con su afamada compañía, que consiguió un rotundo éxito en 1950, y luego permaneció en México para crear varias obras y dar clases de coreografía. Francis, por su parte, se encargó del entrenamiento, imponiendo una dura disciplina y colaborando en la profesionalización de los bailarines mexicanos. Ambos alimentaron la pasión creativa de éstos y su nacionalismo.

Covarrubias dio un gran estímulo a la danza moderna nacionalista. Conformó un gran equipo de artistas alrededor de los bailarines, y muchos de éstos se lanzaron a crear coreografía. Pero debían respetar ciertos parámetros que Covarrubias impuso a la ADM y al Ballet Mexicano (nombre que tomó la compañía).³³ Para él, la danza mexicana debía seguir el mismo camino de la pintura y la música: “Surgir de la nueva ideología nacionalista, revolucionaria y esencialmente indigenista”, pero expresada con un lenguaje moderno y universal, por lo que la única manifestación que consideraba válida era la danza moderna. Descartaba a la danza clásica y a la folclórica, porque esta última se desvirtuaba en el teatro.³⁴ Sólo “debería cultivarse con veneración y respeto como parte esencial de la educación de nuestros bailarines, no para ‘mejorarla’ sino para poseerla y aprovecharla en autenticidad”.³⁵

³² Marcelo Torreblanca en Patricia Cardona. “Marcelo Torreblanca: la verdadera técnica de la danza mexicana radica en el natural ejercicio físico de los indígenas”. En *La nueva cara del bailarín mexicano*. México, Cenidi-Danza/INBA, 1990, pág. 141.

³³ El Ballet Mexicano de la ADM tuvo a Limón como bailarín, coreógrafo, maestro y director artístico de su primera temporada en el PBA (del 30 de marzo al 22 de abril de 1951), con la participación de la ADM, el Ballet Nacional, los alumnos de danza regional de la ADM, la Escuela de Educación Física y el Grupo Experimental. Se presentaron siete estrenos y tres reposiciones.

³⁴ Miguel Covarrubias. “La danza”. *México en el Arte*, núm. 12, 30 de noviembre de 1952, pág. 112. [México, INBA.]

³⁵ Miguel Covarrubias. *El Nacional*. Suplemento *Revista Mexicana de la Cultura*. Cit. en Patricia Aulestia. “Miguel Covarrubias. Su lección”. En *Miguel Covarrubias*. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo/Ed. MOP, 1987, págs. 219-220.

en *la Cultura*, 19 de diciembre de 1949. [México.]



❖ Amalia Hernández y Waldeen en *Preludio y fuga*, coreografía de Waldeen, 1952. Archivo Cenidi Danza.



❖ Amalia Hernández. Colección Viviana Basanta.

Este criterio limitó las aspiraciones de Amalia, quien en 1951 pretendió crear una danza con los sones antiguos de Michoacán, “y me dijeron que no, porque tenía que ser música contemporánea”.³⁶ Entonces se retiró de la ADM y buscó sus propios espacios. Aun así, nunca hizo comentarios contra Covarrubias; al contrario, y para legitimar sus conocimientos, decía haber sido su alumna en un curso de historia de arte prehispánico, que era parte de “los estudios que realmente he hecho [y que] son los que se necesitan para el ballet”.³⁷

En febrero de 1951, Rosa Castro publicó una encuesta aplicada a las más influyentes creadoras de la danza. Al lado de Waldeen, Guillermina Bravo, Ana Mérida y las hermanas Campobello, aparecieron las opiniones de Amalia Hernández, por ser considerada una artista de gran peso en el medio. Tampoco ahí mostró resentimientos contra Covarrubias, y coincidió en algunas de sus apreciaciones. Afirmó que la danza moderna profesional había surgido en México con Waldeen y Sokolow, y que danza-música-pintura estaban interrelacionadas: “Las artes unidas logran la creación que más emociona al ser humano”. Decía que las fuentes para la escuela mexicana de danza eran la tradicional y la popular, así como la historia y la realidad social propias, y para llegar a dicha escuela había que desarrollar esas fuentes “a través de la técnica moderna”. Para ella, “todos los intentos por lograr un arte moderno que nos exprese a nosotros mexicanos son obras de gran significación”, y citaba algunas de Waldeen, Sokolow, Ana Mérida, Guillermina Bravo y de ella misma (*Sinfonía india*). Estaba segura de que el medio oficial, por medio de la ADM, Carlos Chávez y Covarrubias, apoyaría la creación de “una danza esencialmente mexicana de la que se irán eliminando las tendencias de las escuelas extranjeras”. En su concepción, “el ballet clásico no tiene ningún lugar en nuestro arte [...] ni [en] nuestros problemas y ambiciones”, porque la fuente y necesidad del primero carecían de relación con las fuentes, problemas y ambiciones del segundo. Lo mismo sucedía con escuelas como la de Martha Graham, “que han degenerado en híbridas, mecanizadas o gimnásticas, alejadas de la realidad (del por qué y el para qué de la danza), alejadas del sentido de belleza, rayando en filosofía barata”.³⁸

Con esto último, Amalia expresaba su rechazo a las técnicas corporales rígidas que implicaban la danza académica y su reproducción en el trabajo creativo. Como la casi totalidad de la primera generación de bailarinas y coreógrafas mexicanas de la danza moderna, se negó (en un primer momento) a crear danza en estos términos y, por encima del énfasis en la precisión técnica, impusieron la expresividad de sus cuerpos.

³⁶ Amalia Hernández en “Charla de danza...”, pág. 4.

³⁷ Amalia Hernández en Cristina Pacheco, *op. cit.*, pág. 34.

³⁸ Rosa Castro. “Hablan las estrellas de la danza”. *Hoy*, 3 de febrero de 1951, págs. 22-25. [México.]

Ya separada del medio oficial, promovió la creación del Ballet Moderno de México (BMM) y se encargó de financiarlo (incluso el lugar de ensayos era su propia casa), pero Waldeen tomó la dirección. En marzo de 1952 esta compañía se presentó en el PBA con obras de Waldeen, Amalia Hernández, Ana Mérida y Evelia Beristáin. Amalia estrenó la obra que ha permanecido más tiempo en el repertorio mexicano y que fue el motivo de su salida de la ADM, *Sones michoacanos*, creada según su idea original y con apoyo de Waldeen. La pieza tenía música popular proveniente de Apatzingán, Michoacán, ejecutada por el Trío Los Aguillillas. El vestuario estuvo a cargo de la estadounidense Dasha, con quien trabajó de manera muy estrecha durante años.³⁹

Esta coreografía recibió muy buenas críticas, incluso del exigente crítico Raúl Flores Guerrero, quien habló de su “toque de gracia y brillantez” y del “alegre sonido metálico de las sonajas de dos bailarinas que, en sucesiva aparición, emocionaron con sus hermosos y aéreos movimientos”.⁴⁰

Amalia explicó en 1985 que fue la primera obra que hizo “inspirada en el folclor y desarrollada en una forma teatral [...], como espectáculo”. La hizo buscando “eso michoacano”, que ella consideraba “tan refinado, y al mismo tiempo tan sencillo”, pero a partir de “las técnicas, la coreografía y las luces” de la danza escénica. En su obra quiso mantener la “sensibilidad, refinamiento” originales; que no perdiera “el carácter mexicano”, y que, a pesar de usar otras técnicas, “pudiera todavía pertenecer a Michoacán”.⁴¹

En agosto y septiembre de 1952 el BMM tuvo funciones en la Sala Chopin. Además de las obras de Waldeen y Evelia Beristáin, Amalia presentó *Contra la muerte*, *Tres sonatas españolas*, *Sones antiguos de Michoacán* y *Por la libertad*.⁴² En esa ocasión la crítica se refirió a las integrantes de la compañía (Waldeen, Hernández, Beristáin, Roseyra Marengo, Alma Rosa Martínez y Bary Rolfe) como un “conjunto de mujeres incomparables, jóvenes, bellas, artísticamente maduras, técnicamente completas y de simpatía cautivadora sin excepción”.⁴³ Así era Amalia Hernández en el foro: con una enorme proyección escénica que lograba captar la atención de los espectadores.

³⁹ BMM. PBA, Ciudad de México, 22 de marzo de 1952. Programa de mano.

⁴⁰ Raúl Flores Guerrero. “Negación y afirmación de la danza”. *Novedades*. Suplemento *México en la Cultura*, 15 de noviembre de 1953. [México.]

⁴¹ Amalia Hernández en “Charla de danza...”, págs. 4-5.

⁴² BMM. Sala Chopin, Ciudad de México, 21 y 28 de agosto, y 4 y 11 de septiembre de 1952. Programa de mano.

⁴³ Gerónimo Baqueiro Fóster. “Música. La temporada de danza de Waldeen”. *El Nacional*, septiembre de 1952. [México.]

Después de esa temporada vino la ruptura con Waldeen, quien abandonó el grupo, y Hernández dedicó sus esfuerzos a un proyecto que modificó el campo dancístico mexicano con el surgimiento de nuevas compañías e instituciones que han perdurado a lo largo de más de medio siglo. La alumna se respaldó en su propio trabajo coreográfico para trazar su camino, que la condujo a la danza folclórica, a una nueva forma de construir corporal, plástica y musicalmente la identidad nacional. No fue un rechazo a su maestra (de quien siempre habló positivamente), sino un rompimiento natural para desarrollar su propuesta. Pero se valió de los elementos que le había aportado la danza moderna.

En las fronteras dúctiles con la danza moderna

A finales de los cincuenta Amalia Hernández coordinó la danza de la película *México lindo y querido*, dirigida por Julio Bracho y estrenada en 1958. Por esas fechas nació su tercera hija, Viviana Basanta, de su cuarto marido, el guerrillero y escritor argentino Joaquín Basanta.

El filme reúne a numerosos grupos mexicanos, incluido el Ballet Folklórico de México (BFM), que muestran la geografía dancística del país. Por supuesto que la presencia de la danza moderna es de gran importancia y un documento fílmico de gran valor para el estudio del trabajo coreográfico y escenográfico de esa época. La inclusión de este género, así como el hecho de haber invitado a sus excompañeros, muestra la inteligencia de Amalia al reunir a todos y dar un panorama amplio del hacer dancístico. Muestra también que, a pesar de que ya había modificado sus conceptos escénicos y su poder se había acrecentado, seguía valorando a la danza moderna como aporte para la cultura mexicana.

De hecho, consideraba que su obra con el BFM se apropiaba de la danza tradicional para reelaborarla y transformarla en escénica con una visión contemporánea. Con ese fin empleaba técnicas corporales modernas y el ballet, así como sus conocimientos de composición coreográfica (provenientes de la danza moderna). Para Amalia, su danza folclórica era el “desarrollo” o acrecentamiento de la fuerza de la tradicional, a partir de las técnicas académicas que había aprendido: las de formación disciplinaria del cuerpo y de composición. Por eso no es muy osado afirmar que siempre hizo danza moderna al reelaborar (no reconstruir) la danza popular. Ella lo explica así:

Traté de ser, primero, como ellos [los danzantes y bailarines] y después usar las técnicas que había aprendido y tenía conocimiento para desarrollar cada una de [sus] danzas. [...] Se encuentra un material, a veces muy rico en danza y música primitiva, sencilla, que hay que elaborar. [...]

[Puede identificarse] a qué elementos tuve que recurrir, qué estudios tuve que hacer, qué parte es de ballet clásico, de las técnicas clásicas; qué parte es de las técnicas de danza moderna y qué parte es del sentido de teatro que estudié, por ejemplo, con Seki Sano. [Quien] nos hacía analizar los antecedentes de cualquier trabajo, no solamente del creativo, en el sentido de danza, sino en lo que puede ser la trama de un espectáculo. [...]

Me daba cuenta de que usar los elementos de un solo grupo [de danzantes o bailarines] no era suficiente para crear lo que yo quería que fuera un espectáculo profesional, un espectáculo que tuviera las técnicas, no solamente de la coreografía, de las luces, del vestuario. Porque, haciendo un paréntesis, el teatro es un arte, el espectáculo es un arte, y el folclor es otro. Cualquier cosa que se presente en un teatro no es folclor autóctono. El folclor autóctono sólo existe en su lugar de origen el día de sus fiestas. El teatro es una recreación inspirada en el folclor que se tiene que desarrollar para cumplir con las leyes del teatro...⁴⁴

Para ella, la danza y las otras artes son medios de expresión del creador, quien se halla en busca de la perfección y trabaja por su deseo de “dar a los demás”.⁴⁵ Y así fue leído por los espectadores y cronistas: “Basándose en nuestro carácter nacional y el estudio del folclor, la historia y el espíritu de los pueblos de México”, Amalia Hernández disponía de la danza clásica y la moderna para “hacer de sus creaciones un fascinador espectáculo artístico imbuido de genuino espíritu popular y desarrollado sobre un alto nivel de perfección técnica”.⁴⁶ (La mención de la danza clásica no es gratuita, pues tuvo cercanía con ella, como en 1959 con el Ballet Concierto de México de Felipe Segura, y en 1961, cuando el BFM contó con apoyo técnico y artístico de la prestigiada coreógrafa estadounidense Agnes de Mille.)⁴⁷

Así como mencionaba a Seki Sano, lo hacía con sus maestros de danza moderna, en especial Waldeen, Sokolow y Limón, porque le enseñaron el concepto contemporáneo: “Estar de acuerdo con su época, aunque se trabaje con el folclor; es decir, darle la dinámica, el sentido que tiene la época que estamos viviendo”.

Amalia se comparaba con el pintor Rufino Tamayo, quien “pinta el colorido de México, formas que tienen

⁴⁴ Amalia Hernández en “Charla de danza...”, pág. 2.

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 1.

⁴⁶ “México y sus danzas. Amplio repertorio en ballet”. *Cine Mundial*, 18 de septiembre de 1960. [México.]

⁴⁷ “Arribará hoy Agnes de Mille”. *El Universal*, 15 de marzo de 1961 [México], y Martín Galas Jr. “Entre candilejas”. *La Afición*, 17 de marzo de 1961. [México.]



BALLET MODERNO DE MEXICO

❖ Ballet Moderno de México en la década de los cincuenta, postal. Archivo Cenidi Danza.

fuerza como los nahuales. [Esa] idea la expresa no solamente en el color, no solamente copiándolo como si fuera una fotografía, sino interpretándola para que su fuerza crezca”. De igual forma habla de la música: “Lo mismo ha hecho [Silvestre] Revueltas, en que los temas son tan mexicanos, pero logran una grandiosidad sinfónica [y] llega a todos los públicos”.⁴⁸

Por ningún motivo consideraríamos a los dos casos que Hernández utiliza como ejemplo, Tamayo y Revueltas, como pintura o música tradicionales ni tampoco folclóricas. Los juzgamos como arte contemporáneo. Así debería ser con la coreógrafa: ella hizo danza moderna “inspirándose” (recuperando, apropiándose, reelaborando) la tradicional.

En 1953 Amalia transformó al BMM y su repertorio, el cual no volvió a incluir obras de Waldeen. En noviembre de ese año tuvo otra temporada en la Sala Chopin con las obras *Danza yaqui*, *Fiesta*, *La danza de la guerra al dios Huitzilopochtli*, *Sones antiguos de Michoacán*, *El Cupidito*, *Sones mariachis*, *Zapateado veracruzano*, *Sonatas españolas del Padre Soler*, *El fandango del candil*, *El amor en el Medioevo*, *Saludo*, *Concierto*

oriental, *Danza negra* y *Danza eslava*, todas ellas de Amalia Hernández, además de *Movimiento sinfónico*, de Roseyra Marengo, y *Contraste*, de Alma Rosa Martínez. A pesar de que el trabajo de Amalia se inclinaba cada vez más a lo que llamamos danza folclórica, aún había obras de danza moderna.

Según Juan José Arreola, el objetivo que perseguía con su trabajo era presentar “con un criterio artístico” las “muestras más bellas de la música y la danza prehispánica, criolla y moderna”, lo que significaba “depurar y elevar a su verdadero nivel algunas de estas creaciones populares”.⁴⁹ Después de esas funciones el BMM desapareció gradualmente, aunque tuvo algunas temporadas en 1954, cuando incluso presentó *La coronela*.

La energía de Amalia Hernández se concentró en otro grupo, el Ballet de México, que había fundado en 1952 en forma simultánea al BMM con el fin de trabajar en la televisión.⁵⁰ Era un pequeño grupo de ocho

⁴⁹ Juan José Arreola. “Ballet Moderno de México”, s/f. En Expediente del BMM, Cenidi-Danza, INBA.

⁵⁰ Con esa compañía empezó un trabajo en Televisión, en donde conoció al productor Luis de Llano Palmer, quien se convirtió

⁴⁸ Amalia Hernández en “Charla de danza...”, pág. 3.

bailarines de la ADM que abrió una nueva veta de la coreografía mexicana y se consolidó en el exitoso BFM, que aún se mantiene.

En 1960 la periodista Cassandra Rincón realizó entrevistas con las y los protagonistas más representativos de la danza mexicana: Amalia Hernández, Ana Mérida, Guillermo Keys, Magda Montoya, Guillermina Bravo, Elena Noriega y Guillermo Arriaga.⁵¹ Sus opiniones deben situarse en el contexto en que se emitieron, y confirman las diferencias surgidas de las experiencias concretas y proyectos artísticos de cada uno. Aunque a veces compartían puntos de vista, cada cual construía su propio discurso sobre sí mismo y su trabajo.

Hay que tomar en cuenta que en ese momento se vivía dentro de la danza moderna una gran transformación, fundamentalmente encabezada por Guillermina Bravo y el BNM: la transición hacia la danza contemporánea. Desde años atrás varios coreógrafos habían tenido la necesidad de buscar otra forma de trabajo y expresión que rompiera con la literalidad de su discurso narrativo; que explorara los elementos de tiempo, espacio, energía, y que construyera cuerpos más virtuosos. Lo lograron con el apoyo precisamente de la técnica Graham, que habían criticado tanto Guillermina como Amalia, así que en 1960 ésta consideraba que la danza moderna mexicana se hallaba estancada por esa decisión, en tanto que Guillermina opinaba que recién estaba surgiendo.

Amalia Hernández habló sobre diversos aspectos de su quehacer, y explicó sus conceptos, logros y preocupaciones. Dijo que los bailarines eran ante todo seres humanos, quienes, además de pretender cubrir sus necesidades económicas y de “vanidad profesional” en la danza, tenían “el deseo de integrar una personalidad y lograr su realización”. Sin mencionar el nombre de ninguna compañía, consideró que a la danza moderna le había faltado planeación y se requería

...un jefe con un sentido de respeto por los elementos que lo constituyen. Esto en cuanto a ética. En cuanto a la forma artística, partieron de una forma equivocada, o sea la danza moderna norteamericana. Lo que hicieron fue nacionalizarla; pero es una especie de “danza pocha”, “intelectualoide”. José Limón es cosa diferente: hace una danza moderna norteamericana genial y llena de emoción. Nosotros no hacemos ni danza norteamericana, ni danza mexicana. Se dice que “árbol que nace torcido jamás su rama endereza” y eso es lo que ha pasado. Sin embargo, reconozco que hay gentes de muchísimo talento dentro de

la danza moderna, que sí recuerdan que hay que partir de uno mismo y tomar del extranjero “técnicas” solamente. Están a tiempo de dejar de ser una copia más o menos mala.

Para Amalia, el legado de Waldeen y Sokolow era el “sentido de responsabilidad en el trabajo” y el concepto de “lo moderno”, pero no debía copiarse a las maestras, sino utilizar sus enseñanzas para crear una danza propia. Su propuesta dancística o “idea personal es crear un espectáculo que aporte una forma de expresión de lo que es México y los mexicanos”, recurriendo incluso a técnicas ajenas a la danza folclórica (“con o sin contracciones”, en alusión a la técnica Graham, lo que hace patente que también la podía considerar en el entrenamiento de los bailarines del BFM).

Señaló que el “refinamiento” definía el “carácter fundamental de lo mexicano”. A pesar de las influencias externas (“Hay que confesar que a una le gusta agarrarle pasos a [José] Limón”), la danza debía recuperar dicho refinamiento para expresar la personalidad propia de la danza mexicana.

Dos meses después, le mencionó a Luis Suárez que la danza y los bailarines folclóricos habían “desbancado” a la danza moderna, la cual “ha caído por falta de cabeza, primero, y de pies luego”. La concentración de los estímulos en la danza folclórica no era pretexto para que la danza moderna hubiera perdido fuerza, pues “cuando se tiene dentro el baile, el estímulo se encuentra, y no se descansa nunca”.⁵²

Y ella se encargó de apuntalar a la danza moderna y a la nueva danza contemporánea que se desarrollaba en México.

en su tercer marido y con quien no tuvo hijos.

⁵¹ Cassandra Rincón. “El bailarín mexicano. Una encuesta en la que intervienen los más grandes profesionales del país”. *Novedades*. Suplemento *México en la Cultura*, 5 de enero de 1960.

⁵² Amalia Hernández en Luis Suárez, *op. cit.*

Apoyos a la danza moderna y contemporánea: la gran dama del arte contemporáneo

El concepto de danza moderna y contemporánea de los años cincuenta y sesenta implicaba la defensa de la vocación y una mística de sacrificio que la apartaba de lo comercial. Por esa razón, muchas veces Amalia Hernández y su compañía recibieron críticas, tanto por su incursión en la televisión como por el hecho de que el BFM se convirtió en una “empresa” y “único gran negocio que ha hecho la danza mexicana”.⁵³ Sin embargo, fue el espacio de trabajo de muchos de los bailarines y coreógrafos de danza moderna cuando se desintegraron sus grupos, incluida la compañía oficial en 1963 (que dio paso a la creación del Ballet Clásico de México, ahora Compañía Nacional de Danza del INBA).

Todos ellos se incorporaron porque el BFM se les ofrecía como una alternativa para continuar trabajando dentro de la danza escénica y tener seguridad económica; porque era un espacio de aprendizaje por la complejidad de su estructura y su espectáculo, y por el reconocimiento que le tenían a Amalia, quien supo atraerlos como un “imán”.⁵⁴ Así, grandes figuras de la danza se adhirieron a la compañía y recibieron de la directora impulso y respeto a su trabajo, como ha dicho Valentina Castro.⁵⁵

La estabilidad laboral y económica que ofrecía el BFM no era producto del éxito fácil, sino en parte de las maniobras que se veía obligada a hacer Amalia, quien lo mismo empeñaba sus joyas⁵⁶ o el Cadillac de su padre,⁵⁷ que firmaba contratos con los empresarios más importantes del mundo para mantener a la compañía en actividad y con el más alto nivel de calidad en sus producciones. Siempre lo hizo defendiendo su autonomía, pues, según sus palabras, el artista necesita “una libertad total” y “su único compromiso debe ser con el arte”.⁵⁸

En 1968 Amalia Hernández se lanzó a una gran aventura y creó dos nuevas compañías: el Ballet de los Cinco Continentes y el Ballet de las Américas. Para la primera reunió a coreógrafos del mundo para presentar *Ballet de la URSS*, *Ballet griego*, *Ballet africano*, *Ballet de*

Turquía, *Ballet de Australia*, *Ballet de la India* y otros, mostrando su gran capacidad de convocatoria en el mundo y el apoyo que recibió en México.

Para el Ballet de las Américas, llamó a sus compañeros coreógrafos mexicanos de danza moderna, algunos de los cuales ya trabajaban dentro del BFM desde 1967 en diferentes posiciones (como bailarines, maestros, coordinadores). Eso se había dado por su acercamiento a los integrantes del único grupo de danza moderna (también en transición hacia la contemporánea) que había permanecido trabajando como Ballet México Contemporáneo, luego de que la compañía oficial fue desaparecida y ellos desplazados.

Su directora, Rosa Reyna, habló al respecto y afirmó que Amalia se acercó a su grupo porque estaba interesada en su trabajo. Dijo que invitó a sus integrantes a participar en el BFM y les ofreció formar una compañía de danza moderna en un futuro cercano. Aunque finalmente no lo hizo (en ese momento), les dio a Aurora Agüeria, Evelia Beristáin, Rosa Reyna y otros bailarines y coreógrafos (como sucedió también con artistas como Juan Antonio Rodea⁵⁹ o Valentina Castro) posibilidad de participar en una nueva experiencia profesional dentro de una compañía tan dinámica como el Ballet Folklórico,⁶⁰ lo que les permitió mantenerse bailando con estabilidad. Esto los benefició, pero también al BFM, ya que logró conjuntar a un grupo de altísima calidad y experiencia.

A las coreógrafas mencionadas y a otros más Amalia los envió a viajar a Latinoamérica para estudiar y recopilar danzas, y crear una obra representativa de cada país. Para el Ballet de las Américas participaron los artistas de danza moderna Rosa Reyna, quien creó *Ballet de Perú*; Josefina Lavalle, *Ballet de Colombia*; Aurora Agüeria, *Ballet de Panamá*; Farnesio de Bernal, *Ballet de Guatemala*; Guillermina Peñalosa, *Ballet de Bolivia*; Evelia Beristáin, *Ballet de Venezuela*; Roseyra Marengo, *Ballet de Argentina* y *Ballet de Nicaragua*; Martha Bracho, *Ballet de Costa Rica*, y Rodolfo Reyes, *Ballet de Cuba*.

También se incluyó a Michel Cartier con el *Ballet esquimal de Canadá*, y a uno de los más importantes

⁵³ “El ballet en México. Meditaciones sobre la danza”. *El Universal*, 29 de mayo de 1969.

⁵⁴ Rosa Reyna en Margarita Tortajada Quiroz. *Mujeres de danza combativa...*, pág. 83.

⁵⁵ Valentina Castro. *Ibid.*, pág. 194.

⁵⁶ Margarita Tortajada Quiroz. “Leonardo Peláez”. En *Homenaje Una vida en la danza 1996*. Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 32. México, INBA, 1996, pág. 100.

⁵⁷ Luis Suárez, *op. cit.*

⁵⁸ Amalia Hernández en Cristina Pacheco, *op. cit.*, pág. 46.

⁵⁹ Juan Antonio Rodea (1945-1990). Gran intérprete de danza moderna y más tarde contemporánea, bailó en la compañía oficial del INBA, el Nuevo Teatro de Danza y el Ballet Nacional. Más tarde consolidó su carrera en Estados Unidos, dentro de la Louis Falco Dance Company, y en Canadá, como director de Les Ballet Jazz de Montreal.

⁶⁰ Rosa Reyna en Margarita Tortajada. *Mujeres de danza combativa...*, pág. 84.



❖ Valentina Castro. Foto: Pablo Labastida.

creadores de la danza moderna estadounidense, Alvin Ailey, quien repuso su obra emblemática, *Revelations*, como *Ballet de Estados Unidos*. En el elenco estaban Rosa Reyna y John Sakmari, quienes “danzaron admirablemente una oración plástica”, así como Roseyra Marengo, Freddy Romero, Onésimo González y Aurora Agüeira, que demostraron ser grandes intérpretes de danza moderna.⁶¹ En 1975 se incorporaron el *Ballet de Haití Banda*, de Geoffrey Holder, y el *Ballet de Ecuador*, de Patricia Aulestia.

Los bailarines de las dos compañías creadas con motivo de la Olimpiada Cultural 1968 (y cuyo repertorio se mantuvo durante años) eran de la especialidad de danza folclórica del BFM, pero también estaban los de danza moderna, e incluso de ballet, que se habían incorporado a este magno proyecto. Así, Amalia conjuntó la labor de creadores de todos los géneros y apoyó de manera especial a la danza moderna.

⁶¹ Luis Bruno Ruiz. Columna “Temas de Ballet”. *Excelsior*, 21 de septiembre de 1968. [México.]

Asimismo, en 1968 el BFM inauguró su escuela y teatro, un imponente edificio diseñado por el hermano de Amalia, el arquitecto Agustín Hernández, a semejanza de una pirámide maya. Aunque el proyecto central era formar cuadros para la compañía y darle una sede a su trabajo, Amalia mostró un gran interés por otras manifestaciones, a las que brindó un importante apoyo. Además de acercarse a grupos y artistas para invitarlos a participar con ella, en los setenta creó tres escuelas (de danza folclórica, moderna y clásica), así como tres grupos artísticos que sirvieron como espacio de experimentación y creación.

En el área de la danza folclórica surgió el Grupo Experimental del BFM, dirigido por Tizoc Fuentes. En la de la danza clásica, en 1970 creó el Ballet Clásico 70, dirigido por Nellie Happee, que planteó innovadoras propuestas dentro de su especialidad. Esa compañía permitió hasta 1974 la conjunción de un excelente grupo de solistas, quienes trabajaron con numerosos coreógrafos, como Job Sanders, Michael Uthoff, Roseyra Marengo, Nellie Happee, John Fealy, Gloria Contreras y Nelsy Dambre, entre otros.

La Escuela del BFM, con sus especialidades, fue institucionalizada en 1971 bajo la dirección de Nellie Happee, y se conformó el Ballet Folklórico de México, Asociación Civil (BFM, A.C.), que desarrolló varios proyectos de gran alcance.

En enero de 1971 se anunció que Amalia Hernández había comprado filmes de danza al Consejo de Arte Cinematográfico de Nueva York y a empresas europeas para iniciar la Cinemateca de la Danza Internacional Folclórica, Clásica y Moderna.⁶² En abril comenzó la temporada “Cine-danza” en el Teatro del BFM, coordinada por Rocío Sanz, en cuya inauguración se exhibió una película filmada por la propia Sanz en Tenosique, Tabasco, sobre la danza de *El Pochó*.

Luego de la desintegración del Ballet Clásico 70 (en 1974), el BFM, A.C. y sus escuelas se reestructuraron con el fin de darle apoyo al trabajo experimental. Ante la salida de Nellie Happee, la dirección de la escuela recayó en Clementina Otero de Barrios. Además se establecieron la Escuela de Música Tradicional y la Oficina de Promoción Cultural del BFM, ambas a cargo de Carmen Sordo. Con ellas, el BFM, A.C. y sus escuelas tomaron nuevos bríos. Como muchos otros, ambas habían sido atraídas por Amalia debido a su calidad y reconocimiento. Otero fortaleció la escuela y sus grupos; Sordo programó una serie de conciertos de cámara con conferencias, mesas redondas, música y danza que reunieron a grandes compositores, músicos y bailarines.

Se fortaleció al Grupo Folklórico Experimental (o Grupo Experimental de Folklore) y se creó el Ballet Moderno Experimental (o Compañía Experimental de Ballet Moderno de México), los dos concebidos para desempeñar un trabajo profesional con los estudiantes y egresados. Según Valentina Castro, el segundo grupo nació cuando Amalia conoció la propuesta de Expansión 7, que despertó su deseo de trabajar sobre la experimentación,⁶³ lo que confirma el interés que tenía por la labor que desempeñaban sus compañeros, a cuyas funciones asistía y a quienes convocaba a colaborar con ella.

El grupo de danza contemporánea Expansión 7 (E7) surgió en 1973 con Valentina Castro, Miguel Ángel Palmeros, Cecilia Baram, Patricia Ladrón de Guevara, Marta Quesada y Raúl Aguilar, todos brillantes bailarines ex integrantes del BNM o del Ballet Independiente (surgido en 1966) y que establecieron nuevas formas de creación y organización. La apertura de E7 revitalizó a la danza contemporánea, que se había encerrado en las dos grandes compañías mencionadas, hegemónicas entonces y hasta la década de los ochenta. E7 optó por una búsqueda más íntima y audaz, y por una dirección

colectiva, como una “necesidad de tener voz y cuerpo libres, sin un director que nos dictara qué hacer, pensar o decir”. El propósito de ese grupo de cámara era sostener “libertad para crear, ser propositivos, dispuestos a la experimentación. Nuestra mayor lucha era desprendernos de nuestras codificaciones como bailarines bajo la orden de un director, técnica, ideas establecidas y estilo coreográfico”, y “abrirnos a nuevas concepciones artísticas”.⁶⁴ Propusieron la improvisación “como una forma de espectáculo” y establecieron normas rigurosas para efectivamente lograr la experimentación. Trabajaron con los innovadores grupos de música Quanta y Nueva Experiencia Sonora, además del Grupo de Experimentación Visual de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.

En 1974 surgió el Grupo Experimental de Danza Moderna del BFM, bajo la dirección de Graciela Henríquez, con el fin de presentar música y danza contemporáneas, el cual contó con la participación de compositores como Manuel Enríquez, Mario Lavista y Federico Ibarra, y una nueva generación de talentosos bailarines y coreógrafos. Era un laboratorio para crear, según Amalia, “las mejores coreografías para una nueva danza mexicana”.⁶⁵ Además de tener un espacio y recibir un sueldo, todos tenían “total libertad para experimentar”, y el BFM se convirtió para ellos en “la Corte de los Milagros”.⁶⁶

Así, en un momento en que la danza contemporánea atravesaba por una etapa difícil por falta de apoyos y compañías, Amalia contribuyó para que tomara nuevos ímpetus, que los jóvenes accedieran a otras técnicas y concepciones, y que se creara “un ambiente de interacción, de experimentación, desfachatez y soltura”⁶⁷ que tuvo repercusiones.

En 1974 se inauguró el anexo del edificio del BFM, así como la Escuela de Danza Moderna, con el fin de formar bailarines en “las técnicas fundamentales de la danza moderna” y la evolución de sus “nuevos estilos”, además de otras clases. Los maestros eran Rossana Filomarino, Graciela Henríquez, Federico Castro y José Mata, de danza moderna; Socorro Larrauri y Carlos López, de danza clásica; Waldeen, de coreografía; Gloria Busteros, de yoga; Fernando Cuéllar, de proyección escénica, y la maestra huésped, Lynn Levine –bailarina del Nikolais Dance Theater–, de técnica contemporánea y coreografía.

⁶⁴ Testimonio de Valentina Castro en la mesa redonda “Expansión 7”. Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, 2002.

⁶⁵ Amalia Hernández en Patricia Cardona. “La década de los setenta, época de logros para el desarrollo de la danza mexicana”. *Unomásuno*, 16 de diciembre de 1979, pág. 16. [México.]

⁶⁶ Graciela Henríquez en Anadel Lynton. “Eva Zapfe”. En *Homenaje Una vida en la danza 1997*. Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 33. México, INBA, 1997, pág. 101.

⁶⁷ Romel Rosas. *Ibid.*, pág. 103.

⁶² Luis Bruno Ruiz. Columna “Temas de Ballet”. *Excelsior*, 28 de enero de 1971.

⁶³ Valentina Castro en Margarita Tortajada. *Danza y poder II*. México, CONACULTA/INBA/CENART, 2008. En Biblioteca Digital del Cenidi-Danza.

Con Levine, la escuela le dio espacio a otra corriente estadounidense, alternativa a la Graham. Programó cursos de técnica Nikolais, impartidos por bailarines y maestros de las compañías de Alwin Nikolais y Louis Murray, de Nueva York, quienes trajeron “una oxigenación frente al dominio”⁶⁸ de la técnica “oficial”. Al mismo tiempo, dio becas a bailarines y coreógrafos para que estudiaran en aquella ciudad de los Estados Unidos. Hernández consideraba el trabajo de Nikolais como “el sistema adecuado para entrenar a bailarines latinoamericanos, suficientemente abierto como para permitir el nacimiento de una nueva idiosincrasia dancística en vista de que no sólo entrena músculos, sino libera la actitud del bailarín hacia la danza”.⁶⁹ Y así sucedió.

En septiembre de 1974 el compositor Manuel Enríquez impartió en el Teatro del BFM la conferencia ilustrada “Música mexicana para la danza”. Se anunció como “Corrientes aleatorias” y fue dictada el mismo día que se estrenó el cortometraje de danza *The Body*. Eran las actividades inaugurales del Taller de Música y Danza Mexicanas Contemporáneas, fundado por Amalia Hernández, que cada semana –los Martes Culturales a las ocho de la noche– se llevó a cabo en su escenario, ya fuera con entrada libre o con localidades a precios populares (tres pesos el boleto).

El taller tenía como meta “propiciar un movimiento renovador de la danza” para favorecer a los artistas de esa disciplina, pero también a los de la música, la literatura y las artes plásticas interesados en realizar un trabajo conjunto con la danza. Se inició como una “tribuna abierta” para que los artistas mostraran sus obras, en especial las inéditas, y tuvieran oportunidad de relacionarse directamente con los asistentes (artistas y público en general), pues quienes presentaban sus obras tomaban parte en charlas, conferencias y debates.

La intención de Amalia era vincular a los bailarines y coreógrafos principalmente con los músicos y compositores, y fomentar “una nueva manifestación de la danza”. Se inspiraba en el trabajo multidisciplinario que Miguel Covarrubias había impulsado en los años cincuenta.⁷⁰

Así, a partir de septiembre de 1974 comenzó una constante actividad en el Teatro del BFM, que se convirtió en un espacio para propuestas innovadoras y promotor del debate y la reflexión. Esa labor desplegada por Amalia mereció el reconocimiento y apoyo de funcionarios y artistas, pues convirtió su teatro y al taller “en un importante centro de reunión de las principales corrientes de la danza y del arte en general”.⁷¹ Según

Miguel Ángel Palmeros, esto incidió en la creación de un público para la danza contemporánea.⁷² En el mismo sentido opinó Patricia Cardona: el taller –señaló– permitió que todos los grupos que en esos momentos se desarrollaban “se fijaran nuevas pautas en la danza, al lado de una música nueva de compositores nacionales”.⁷³

La programación fue alucinante. La lista de participantes y espectáculos es interminable, y se prolongó por el resto de la década de los setenta. En esos años hubo talleres y cursos; conferencias y debates sobre música, teatro, danza, artes plásticas, iluminación; exhibición de películas y documentales; exposiciones de pintura, escultura, fotografía, máscaras e indumentaria indígena; homenajes a funcionarios y artistas. En el Teatro del BFM estuvieron todos los grupos de danza imaginables: Expansión 7; el Taller Nuevas Coreografías; el Grupo Experimental de Danza del IMSS; Danza Integración de la Universidad de Guadalajara; el Ballet Independiente; el Ballet Provincial de San Luis Potosí; el Grupo Folklórico de la Universidad de Chihuahua; el dueto Murray Spalding y George A. Peerson; la bailarina Lynn Levine; el Club de Danza Tzontemoc; el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana; el Grupo de Danza Folklórica del Instituto Potosino de Bellas Artes; el espectáculo multidisciplinario *Móvil: un suceso para el espacio*, de Sara Pardo y el arquitecto Eduardo Terrazas, con globos de vinilo que se integraban a la danza, música y elementos técnicos; Pilar Rioja; un fragmento del ballet de la ópera *La traviata*, con coreografía que Amalia Hernández había creado por encargo del National Arts Center de Ottawa para su festival en julio de 1975; el Taller Coreográfico de la UNAM; Graciela Henríquez como solista y en dúo con Juan Monzón, o con la compañía experimental; el Ballet de las Américas; Maya Silva y sus danzas clásicas de la India; *Agrande Hintergrund*, para bombo y bailarines, con coreografía de Pilar Urreta, o su *Drómena*, elaboración “sobre la tragedia y el estornudo”; la solista belga de danza contemporánea Magda Vandewalle; el Forion Ensamble; el Taller Coreográfico de la ADM; la Compañía de Phyllis Lamhut; la estadounidense Lorna Burdsall; el bailarín y coreógrafo de la Ópera China Lee Siu-Wak; el Grupo Experimental de Danza Contemporánea del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma de Nuevo León; la bailarina, coreógrafa y terapeuta Anne Wilson Wang y su grupo; Valentina Castro y el Taller de Danza de la Casa de la Cultura de Puebla; *Tropicana's Holiday*, de Graciela Henríquez e Ismael Fernández; numerosas presentaciones del Grupo Experimental de Danza Folklórica, y el de Danza Moderna, con coreografías de su directora, Graciela Henríquez, de otros integrantes

⁶⁸ Graciela Henríquez, *loc. cit.*

⁶⁹ Patricia Cardona. “La década de los setenta...”.

⁷⁰ BFM. “Taller de Música y Danza Mexicanas Contemporáneas”. México, noviembre de 1974. Documento mecanografiado.

⁷¹ Pedro Mármol. “Llenando cuartillas”. *El Nacional*, 15 de diciembre de 1971, pág. 19.

⁷² Miguel Ángel Palmeros en “Falta de promoción y maestros, problemas de la danza moderna”. *El Día*, 3 de febrero de 1975. [México.]

⁷³ Patricia Cardona. “La década de los setenta...”.

e incluso invitados del BNM y otras compañías del país; muestras de cursos de repertorio de danza folclórica, de técnica Graham, de técnica Nikolais, o experimentos de coreografías creadas en veinte minutos (por parte de Onésimo González). Esto por mencionar sólo algunos.

No había límite en la programación del Teatro del BFM, salvo uno: los desnudos. Por esa razón se suspendieron las funciones de la obra teatral *In memoriam*, de Héctor Mendoza (que sí alcanzó a estrenarse el 6 de mayo de 1975), y *Año Cero*, de Michel Descombey, con el Ballet Independiente (cancelada antes del estreno, previsto para el 21 de octubre de 1976).

De música también hubo muchos grupos y artistas participantes: compañías estudiantiles, de marimba o de cantos gregorianos; coros de la Catedral Metropolitana, de la Basílica de Guadalupe, de los Niños Cantores de Morelia, de la Facultad de Ciencias de la UNAM; conciertos de jazz, clavecín, flauta, voz, ópera, piano, piano sonido 13, violín, órgano, percusiones, violonchelo; teatro musical; ópera; estudiantinas; orquestas de cámara; corridos; una banda, orquesta y coros de Hawái, y un largo etcétera.

Esa programación del Taller de Música y Danza Contemporáneas Mexicanas dio un gran apoyo a los creadores de ambas artes durante toda la década. Casi semanalmente estrenaba obras, y realizó seis ediciones del Festival Hispanoamericano de Música y Danza Contemporáneas, coordinado por Alicia Urreta y Carlos Cruz de Castro.

En cuanto a las conferencias y cursos (gratuitos), menciono en especial los impartidos por el especialista estadounidense en iluminación Gilbert Hemsley, y del cineasta Ed Emshwiller, también estadounidense, así como de los coreógrafos Lukas Foss o Alwin Nikolais; o el concierto-conferencia de John Cage, del que se retiró el público desconcertado, pero no así el poeta Octavio Paz, quien permaneció hasta el final.

En respuesta al apoyo y generosidad de Amalia, varios artistas le hicieron reconocimientos, como el homenaje que le rindieron los compositores contemporáneos en enero de 1979 dentro del V Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea, y ante la presencia del presidente José López Portillo, por su “solidaridad y desinterés”.⁷⁴ El propio Nikolais declaró en esas fechas, a raíz de una invitación:

Admiro y respeto la labor que Amalia Hernández viene desarrollando desde hace más de tres años. Es muy difícil encontrar personas que como ella patrocinen el arte tan desinteresadamente; por lo que estaré aquí en su escuela cuantas veces me lo pida, y seguiremos colaborando con ella enviándole los maestros que solicite para la superación de la danza moderna en México.⁷⁵

⁷⁴ V Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea. Teatro del BFM, Ciudad de México, 19 de enero de 1979. Programa de mano.

⁷⁵ Alwin Nikolais en “Phyllis Lamhut viene a México”. *Excelsior*,

Sobre esta labor titánica de difusión de la danza, Graciela Henríquez comentó veinte años después la importancia del trabajo y apoyo que dio Amalia Hernández al arte mexicano:

Es la gran dama de la danza, como lo fue tal vez sólo Miguel Covarrubias. Propició el acercamiento entre pintores, escenógrafos, vestuaristas, músicos, escultores, bailarines y dramaturgos. Recuerdo las reuniones en su escuela con Alicia Urreta, Mario Lavista, José Antonio Alcaraz, Mathias Goertiz, Manuel Enríquez, eso fue todo un movimiento artístico.⁷⁶

Paralelamente a este apoyo a la danza contemporánea, Amalia brindó otro de manera más reservada, y fue aportando “becas” a los bailarines y maestros del BNM para viajar a Nueva York y estudiar directamente en la escuela de Martha Graham. Sus recorridos a esa ciudad iniciaron en 1963, con Federico Castro como el primero de esos “becarios”, pero se mantuvieron durante años y en muchas ocasiones contaron con el “subsidio” otorgado por Amalia.

En 1977 nueve de los integrantes del BNM viajaron a Nueva York, esta vez para estudiar diversas técnicas y no exclusivamente Graham. Esto fue posible gracias a cuatro becas ofrecidas por el BFM y tres del BNM, además de que dos elementos lo hicieron por sus propios medios. Eran Miguel Añorve, Antonia Quiroz, Victoria Camero, Juan Caudillo, Jesús Romero, Rosa (Romero) Olivera, Teresa Fabela, Federico Castro y Lidya Romero, quienes estudiaron en las escuelas de Alwin Nikolais, Martha Graham, Viola Farber (discípula de Merce Cunningham) y Louis Falco.⁷⁷

En marzo de 1980 Guillermina Bravo dio una conferencia dentro del Festival Internacional Cervantino en Guanajuato (publicada en julio) e hizo referencia a los “avatares” del BNM y la danza moderna-contemporánea mexicana. Habló sobre los motivos de su acercamiento a la técnica Graham en su afán de construir el lenguaje de los creadores de su compañía y los cuerpos de los bailarines, quienes lograron alcanzar “su propio virtuosismo” con esa técnica. El proceso práctico para lograr todo lo anterior eran las “exploraciones” neoyorquinas que se realizaban durante los dos meses y medio de “vacaciones” del BNM gracias a la ayuda del Ballet

12 de febrero de 1979, pág. 7-B.

⁷⁶ Graciela Henríquez y Rosa Romero en Patricia Pineda. “Dama del arte contemporáneo”. *Reforma*, 6 de noviembre de 2000, pág. 3-C. [México.]

⁷⁷ “Viaje de estudios del Ballet Nacional”. *Maceua*, marzo de 1977. Inédito. Adjunto al texto “Revista especializada sobre danza”, enviado por Patricia Aulestia a Alejandro Alarcón, jefe de Acción Cultural de la Jefatura de Servicios Sociales del DDF. México, 14 de marzo de 1977. En Archivo del Cenidi-Danza, INBA, México.

Folklórico de México –sin tener que retribuir nada a cambio–, y también a apoyos de la Dirección de Danza del INBA o a los recursos de los bailarines. Asistían a la escuela Graham “con el fervor de esos fieles que viajan cada diciembre hasta la Basílica de Guadalupe en busca de alivio para sus males”. Y en los últimos diez años –decía Bravo– los viajes neoyorquinos habían llegado a otras escuelas.⁷⁸

De tal manera que Amalia Hernández también participó en ese proceso de asimilación de la técnica Graham al facilitar los viajes con sus recursos. Sin embargo, simultáneamente apoyó la técnica Nikolais, la trajo a México y la difundió en su escuela, y también envió a otros mexicanos a estudiarla en Nueva York.

Romper con la técnica hegemónica: Nikolais y los mexicanos

La primera presentación de la corriente de Alwin Nikolais en México se debió a Amalia Hernández, quien promovió las funciones de la compañía de Murray Louis en el PBA en diciembre de 1972, además de varias conferencias del artista, muy concurridas y alocucionadoras. En esa ocasión se escribieron notas muy elogiosas, que comentaron la frescura del trabajo de ambos estadounidenses (compañeros de trabajo, aunque con grupos propios), quienes habían desarrollado la escuela alemana de danza moderna en su país.

A partir de entonces Hernández apoyó esa nueva concepción dancística, que regresó a foros mexicanos, incluido el Teatro del BFM, en marzo de 1974 y junio de 1975 (con Nikolais), y en mayo de 1975 (con Louis). Aparte de la programación de funciones de esas compañías en el PBA y de conferencias de sus directores en su propio teatro, Amalia se esforzó por difundir, desde mediados de 1974, las enseñanzas de Nikolais y Louis mediante cursos impartidos por Lynn Levine –discípula de ambos–, quien se presentó en el Teatro del BFM en varias ocasiones, como ocurrió en septiembre de 1974 y en mayo de 1975.

Amalia introdujo el trabajo de Nikolais a México por considerar que estaba exento de “estilos porque respeta el fluido interior de la naturaleza propia del hombre”.⁷⁹

Un año después de iniciadas las clases, la vinculación de Amalia Hernández con Nikolais, su compañía y su escuela la condujo a otorgar becas a varios bailarines mexicanos para que estudiaran en Nueva York, en el

verano de 1975, tanto en la escuela del propio Nikolais como en la de Louis. Hernández los eligió de diferentes grupos, incluido el BFM. Les ofreció el viaje y, como en muchas otras ocasiones, se encargó de los gastos. Esos becarios eran Rosa Reyna, del BFM y la ADM; José Manuel Esquivel, del BFM; Alma Mino, de la ADM; Valentina Castro, de Expansión 7; Lila López, del Ballet Provincial de San Luis Potosí, y Onésimo González, de Danza Integración de la Universidad de Guadalajara. Todos ellos se reunieron a su regreso y el 12 de agosto de 1975 hablaron en el Teatro del BFM sobre su experiencia, además de mostrar improvisaciones siguiendo las enseñanzas de Nikolais.⁸⁰

El 7 de octubre de ese año Lynn Levine presentó varias obras de sus maestros, como *Facetas* (c. Louis, efectos sonoros Nikolais, vest. Frank García), acompañada del alumno de la escuela del BFM Alfredo Rico, quien también había obtenido una beca para viajar a Nueva York en un segundo grupo de bailarines mexicanos. En esa función participó Expansión 7.⁸¹

Patricia Cardona escribió que Levine conocía el movimiento a fondo y conducía al público a darle importancia a cada gesto: ella era “un inquieto, vivaz y nervioso radar de las vibraciones internas y externas del mundo físico”. Según la crítica, Levine estaba implantando la escuela Nikolais en México por medio de sus cursos y con el patrocinio de Amalia Hernández. Un nuevo grupo de danza contemporánea –señalaba– nacería en el marco de esa técnica, “que pretende desenmascarar la raíz de todo movimiento”, y que gracias a su estilo y variedad “se encuentra en la individualidad de cada bailarín”. Ello permitiría que la escuela en génesis estuviera “más identificada con el extracto y sustancia del ser mexicano”.⁸²

Luego de dos años, en la cuarta estancia de Levine en la Escuela del BFM, Cardona veía que los conceptos y lenguaje contemporáneos que empleaba ya empezaban a cobrar forma en los alumnos constantes. Al principio los grupos “fueron inestables debido al cambio anímico y global de la personalidad que esta técnica requería del alumno. Más que incapacidad física, había temor psicológico”. La motivación para que los alumnos asimilaran el “estilo móvil y sorpresivo, espontáneo y fresco” que impartía Levine estaba condicionada a su presencia, pues además de maestra había sido “el centro de un espíritu característico del movimiento mismo; su dinámica va más allá de los músculos”.

⁷⁸ Guillermina Bravo. “Los avatares del Ballet Nacional”. *La Semana de Bellas Artes*, núm. 138, 23 de julio de 1980. [México, INBA, Dirección de Literatura.]

⁷⁹ Patricia Cardona. “Phyllis Lamhut, danza y humor”. *El Día*, 15 de julio de 1976, pág. 22.

⁸⁰ “Regresarán los bailarines alumnos de Murray Louis y Alwin Nikolais”. *El Día*, agosto de 1975.

⁸¹ “Lynn Levine da el panorama de la danza a 70 bailarines”. *Excelsior*, 6 de octubre de 1975, págs. 1-B y 2-B.

⁸² Patricia Cardona. “Expansión 7 se coloca entre los primeros grupos de danza del país”. *El Día*, 9 de octubre de 1975, pág. 20.

El método que empleaba Levine con los alumnos dis-
taba mucho del tradicionalmente utilizado en la danza
escénica mexicana, pues según Cardona

Sus clases son verdaderos malabarismos para
despertarle al bailarín mexicano el gusto por li-
berar los más insólitos fraseos de la danza; sus
clases son radares del movimiento que alguna
vez hemos observado bajo el microscopio y son,
además, todo un despliegue de energía suya por
divertir, distraer y empapar al bailarín mexicano
de otro concepto dancístico. Sí, es posible disfru-
tar bailando, es posible reírse, sonreír, mientras
se aprende un nuevo movimiento, es posible ju-
gar y hacer que ese juego cobre forma y estruc-
tura determinadas.

A fin de evitar que el trabajo técnico que se impulsa-
ba en el BFM estuviera supeditado exclusivamente a la
presencia de Levine, se pretendía motivar a los alumnos
para que conformaran un grupo de danza contempo-
ránea que siguiera “la línea estilística y dé una razón
de ser a todo ese esfuerzo que se ha venido gestando”.
Cardona consideraba que, individualmente, se había
aprovechado “la enseñanza de la libertad y de la inicia-
tiva propias para abordar la danza”, pero insistía en que
dicha enseñanza debía tomar una dimensión colectiva e
impactar el medio con una danza nueva y fresca.⁸³

En abril de 1976 Amalia trajo a otra maestra de
la escuela Nikolais y Louis, Phyllis Lamhut, quien te-
nía su compañía en Nueva York. Era una “creadora de
nuevas modalidades de la danza moderna, coreógrafa
de incomparable iniciativa y en la actualidad una de las
más grandes bailarinas de América”. Tenía en muy alta
estima a Nikolais, a quien calificaba de gran maestro:
“No nos enseña únicamente técnica. Tenemos que ha-
cer composición, notación y percusiones. Nos hace artis-
tas completos y no sólo bailarines”.⁸⁴ Lamhut impartió,
hasta finales de julio de ese año, cursos de técnica, im-
provisación y coreografía que calaron en muchos de sus
alumnos, como Adriana Castaños, a quien le cambió la

...comprensión de la danza. Luego de venir de
una enseñanza en las técnicas del ballet y la dan-
za contemporánea, muy formales, Phyllis me
hizo ver que todo se puede hacer, que constan-
temente el cuerpo se descompone y se vuelve a
armar: ella fue mi “bomba detonadora”.⁸⁵

⁸³ Patricia Cardona. “Magia, moléculas, motor, textura. Palabras
comunes en las clases de la coreógrafa Lynn Levine”. *El Día*, 15
de octubre de 1975, pág. 21-C.

⁸⁴ María Idalia. “El cuerpo humano sugiere colores”. *Excelsior*.
Sección “Sociales”, 21 de marzo de 1974, págs. 1 y 2.

⁸⁵ Adriana Castaños en Margarita Tortajada. “Adriana Castaños,

El producto de las enseñanzas de Lynn Levine, Phyllis
Lamhut y posteriormente Stevens Iannacone y otros,
así como del propio Nikolais, gracias a las becas ofreci-
das por Amalia, permitió el surgimiento de lo que Patri-
cia Cardona llamó “los cuatro subversivos”. Se refería
a Alejandro Witzman (mexicano que residía en París),
Pilar Urreta, Eva Zapfe y Jorge Domínguez (los tres
becarios en Nueva York), quienes se presentaron en el
programa de televisión *Teledanza*, de Colombia Moya.
Ahí mostraron su conocimiento de la “disciplina que
teóricamente no supone un estilo, sino un modo de vida,
una vivencia personal”. Eran bailarines que en México
podían considerarse “prófugos de la conocida danza
mexicana”. Los cuatro representaban la posibilidad de
transformarla “en actitud, técnica y enfoque”, porque
se habían acercado a una forma de abordar la danza en
la que “no hay miedo, no hay estructuras codificadas”,
e impulsa a “encontrar la esencia y la energía justas de
cada gesto para eliminar las proyecciones estereotipadas
y transmitir el significado original del movimiento”. En
el programa de televisión los “subversivos” hicieron
improvisaciones y sus cuerpos fueron “lenguaje libre,
explícito, elocuente y saturado de esencias primitivas,
primarias”, acompañados de diapositivas de cuadros de
Kandinski y Klee y de música electrónica y africana.⁸⁶

Pilar Urreta participó en el grupo de danza mo-
derna del BFM, con el cual estrenó varias obras ya men-
cionadas, además de *Tbio Eo Inde* (m. Carlos Cruz de
Castro y Alicia Urreta), y en diciembre de 1976 regre-
só a Nueva York para reincorporarse al Laboratorio de
Danza y Teatro de Nikolais.⁸⁷ Urreta, junto con los
demás becarios del segundo grupo, estaba gestando sus
propuestas, que en unos años concretarían una danza
alejada de la oficial y sería una alternativa más para la
danza contemporánea del país.

Es posible que la intención de Amalia al apoyar
esa renovación fuera conformar una compañía de ese
género dentro del BFM, A.C.; sin embargo, “la época de
las grandes estructuras dancísticas había concluido”,
según Carlos Ocampo, y aunque impulsó a una nueva
generación de bailarines y coreógrafos ésta se negó, “en
aquellos días febriles, a tolerar cualquier tipo de insti-
tucionalización”.⁸⁸ Su camino iba a ser otro: por la línea
independiente.

la danza más allá del movimiento”. En *Homenaje Una vida en la
danza. Segunda época 2016*. México, Cenidi Danza/INBA, 2016,
pág. 60.

⁸⁶ Patricia Cardona. “Cuatro ‘subversivos’ en busca de un nuevo
sentido de la danza mexicana”. *El Día*, 20 de octubre de 1976,
pág. 20-C.

⁸⁷ Isabel Farfán Cano. “Una gran danzarina”. *Revista de América*,
25 de diciembre de 1976. [México.]

⁸⁸ Carlos Ocampo. *Memoria de una utopía. El Festival Interna-
cional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí (1981-2000)*.
México, Ed. Ponciano Arriaga/Gobierno del Estado de San Luis
Potosí/CONACULTA, 2001, pág. 83.

De tal manera que para finales de los años setenta la Escuela del BFM había provisto a los estudiantes y bailarines de grandes maestros de todos los géneros, como Xavier Francis, Luis Fandiño, Raúl Flores (Canelo), Valentina Castro, Rosa Reyna, Charlotte Lozano, Guillermo Keys, José Villanueva, Óscar Tarriba y Manolo Vargas, entre otros. Además, daba la posibilidad de acercarse a la escuela de Nikolais, que renovaba “la técnica del movimiento muscular y la técnica coreográfica, elementos básicos en el desarrollo de un nuevo concepto de danza”. El resultado fue el surgimiento de una nueva generación de coreógrafos y bailarines. Entre los primeros estaban Eva Zapfe, Jorge Domínguez, Pilar Urreta y Alfredo Rico, y entre los segundos los integrantes del Grupo Experimental de Danza Moderna: Rosa María Barrones, Mabel Diana, Cristina Duque, Óscar Becerra, Rubén Godínez, Enrique Guzmán, Luz María Montelongo, Virginia López, Miguel Luna, Rubén Vázquez y Roberto Villa.⁸⁹

También Amalia Hernández y el BFM les habían ofrecido un ambiente propicio para el trabajo interdisciplinario y la libertad, pues, según Rosa Romero, “hacíamos coreografías colectivas hasta animarnos a asumir solos la composición. Amalia apoyó todos nuestros experimentos, los fomentaba sin importar a veces los extraños resultados”.⁹⁰

Madrina de la danza posmoderna e independiente

Casi al mismo tiempo que se daba la disolución de Expansión 7, en octubre de 1977 debutó otro grupo que fue punta de lanza para la nueva generación de bailarines y coreógrafos, y que marcó la organización independiente (operativa, colectiva y autogestiva) que se desarrolló durante los ochenta y hasta la actualidad: el Forion Ensamble.

El grupo surgió de un conjunto de bailarines formados dentro de la escuela del Ballet Nacional: Jorge Domínguez, Eva Zapfe (quienes nunca fueron intérpretes del BNM), Lidya Romero, Rosa Romero (o Rosa Olivera) y otros, quienes, simultáneamente a su trabajo con la compañía subsidiada, tomaron los cursos de técnica Nikolais que diversos maestros estadounidenses impartieron en la escuela del BFM. Domínguez y Zapfe recibieron becas de Amalia para viajar a Nueva York, y lograron una mayor asimilación de la técnica Nikolais, además de conocer otras escuelas y técnicas, como las

de Merce Cunningham, Louis Falco y Alvin Ailey, así como ballet y jazz, y, en el caso de Zapfe, también la técnica de Kei Takei. Cuando Domínguez y Zapfe se encontraban en esa ciudad, Lidya y Rosa Romero los visitaron y se integraron a las diversas clases y talleres.

A su regreso iniciaron un trabajo serio de improvisación y de creación dentro del Grupo Experimental de Danza Moderna del BFM, en donde estrenaron sus propias obras. De ahí surgió el Forion Ensamble (*phorion*, en traducción directa del latín, “el objeto robado”, “el botín”).⁹¹ “El cuerpo del delito, le decíamos en broma, con la idea de la antisolemnidad, de apropiarnos de lo que nos gustara de los demás. Éramos unos ladrones”, señaló Lidya Romero veinte años después.⁹²

Sobre las barreras que encontraron estos jóvenes a su regreso de Nueva York habló en 1997 Jorge Domínguez, quien afirmó que pretendían

...ser heraldos de las cosas nuevas, y tuvimos que enfrentarnos al *shock* de la resistencia hacia lo que era distinto. Gastamos mucha energía en defendernos de las críticas que veían nuestra prosapia exclusivamente del BNM y nos trataban como si fuéramos una amenaza. No nos admitían el derecho de hacer lo que nos daba la gana. No planteábamos revolucionar nada, sino simplemente experimentar con lo que habíamos aprendido, aprender el oficio con humildad. Al fundar el Forion Ensamble era muy claro para nosotros que queríamos una compañía donde pudiéramos servirnos unos de otros, copiarnos, apropiarnos de lo que necesitábamos, lo que fuera necesario para cada obra. Usar zapatillas, faldas, lo que fuera, sin restricciones.⁹³

Con apoyo de su “madrina” Amalia, el 25 de octubre de 1977 el grupo se presentó ante el público en el Teatro del BFM. Su participación se dio junto a un concierto de obras de José Antonio Alcaraz, en donde bailaron *Nadie me quiere así*, con música de este compositor. Danza y música habían sido creadas simultáneamente, y, aunque el autor de la coreografía era Jorge Domínguez, algunos fragmentos eran producto de los bailarines y la “concepción del movimiento de cada uno de ellos”: Eva Zapfe, Ismael Fernández Areu y Domínguez.

⁸⁹ Grupo Experimental de Danza Moderna. “Primera confrontación coreográfica”. Feria Nacional Potosina 1977. Teatro de la Paz, San Luis Potosí, S.L.P., 22 de agosto de 1977. Programa de mano.

⁹⁰ Graciela Henríquez y Rosa Romero en Patricia Pineda, *op. cit.*

⁹¹ Salomón Rick Fontes. *El Día*, 18 de marzo de 1981. Según Jorge Domínguez, el nombre lo habían tomado de una conferencia de José Antonio Alcaraz en el BFM, por lo que el grupo era “el ensamble de las ideas robadas”. Jorge Domínguez. “El reto de ser independiente”. En *México: su apuesta por la cultura. El siglo XX. Testimonios desde el presente*. México, Ed. Grijalbo/Proceso/UNAM, 2003, pág. 447.

⁹² Lidya Romero en Anadel Lynton. “Eva Zapfe”, *op. cit.*, pág. 103.

⁹³ Jorge Domínguez, *op. cit.*, pág. 102.



❖ Forion Ensamble en *Sucesión*, coreografía de Eva Zapfe. Archivo Cenidi Danza.

Según Dionisia Urtubées, esta presentación era “un trascendente acontecimiento”, pues un grupo de jóvenes desarrollaban “un estilo tan propio, [y] son los precursores de nuevas corrientes de la danza en México”.⁹⁴ Y efectivamente esto sucedió, pues el Forion Ensamble es considerado el primer grupo de danza posmoderna en México e iniciador del movimiento de danza independiente. Lo primero se debe a su irreverencia; planteamientos eclécticos (lo mismo hacían danza abstracta que danza-teatro o danza narrativa y anecdótica); uso del humor y la ironía; reciclaje de formas y movimientos cotidianos. Asimismo, se presentaban en espacios alternativos y pedían la participación activa de los espectadores. Sus temas abarcaban los considerados intrascendentes y triviales, así como los que hablaban de las preocupaciones sociales y personales de los creadores. A pesar de su visión cosmopolita, tocaron temas como el indígena y el mundo popular urbano, y problematizaron y desafiaron las estrategias hegemónicas

⁹⁴ Dionisia Urtubées. “Danza en la ciudad”. *El Nacional*. Suplemento *Revista Mexicana de Cultura*, octubre de 1977.

de construcción de cuerpos y coreografías, así como de representación de la sociedad.⁹⁵ Su postura como grupo independiente implicó cuestionar las reglas del campo, los programas formativos de bailarines, las técnicas corporales, los procedimientos organizativos y creativos. Se lanzaron a la aventura de la autogestión y a la lucha por un espacio dentro del campo. Ello provocó un panorama más plural de agentes e instituciones, la obligada apertura de la burocracia cultural y la polarización. De tal manera que estos jóvenes tenían una visión más audaz de la danza, pero también del papel e influencia de los artistas sobre las instituciones, lo que les permitía obtener apoyos y reconocimiento (nunca dádivas).

A pesar de su juventud, los integrantes del Forion Ensamble contaban con una sólida formación dancística.

⁹⁵ Al respecto puede revisarse Ramsay Burt. “Postmodern Dance”. En Taryn Benbow-Pfalzgraf, ed. *International Dictionary of Modern Dance*. Detroit-Nueva York-Londres, St. James Press, 1998, págs. 640-641.



PRIMERA CONFRONTACION
COREOGRAFICA
PRESENTACION DEL
GRUPO EXPERIMENTAL
DE DANZA MODERNA

TALLER COREOGRAFICO DE
AMALIA HERNANDEZ

RECONOCIMIENTO A 4 COREOGRAFOS
VALENTINA CASTRO
GRACIELA HENRIQUEZ
ROSEYRA MARENCO
Y EVA SAPPE

1a. FERIA CULTURAL POTOSINA
TEATRO DE LA PAZ

FERIA NACIONAL POTOSINA 1977

Provenían de diversas escuelas y facultades universitarias. Ironizaron y trataron con irreverencia los preceptos de la danza contemporánea de la época y entablaron una guerra para ser reconocidos. Durante cinco años contaron con la hospitalidad de Amalia, pues la Escuela del BFM fue su lugar de trabajo.

Otro grupo de danza posmoderna e independiente que surgió bajo la influencia de las nuevas formas que se promovieron desde el BFM fue el grupo Valentina Castro/Danza Teatro Mexicano, en cuyo nombre definía su propuesta artística y se adelantaba dos años a ese término que fue tan popular en México durante los ochenta y noventa (la primera visita del Tanztheater de Pina Bausch sucedió en 1980). El grupo apareció en 1978 con Canuto García, Guadalupe Isla y Beatriz Sánchez, bajo la dirección artística de Valentina Castro, y reconoció la influencia de Amalia y su escuela. En sus documentos, afirmaba que desde 1975 Hernández, “consciente de la necesidad de inyectar nuevas savias a la danza mexicana”, había introducido el trabajo técnico y coreográfico de Nikolais a México, “y como resultado de dicha iniciativa” habían nacido ésta y otras agrupaciones similares.⁹⁶

Otro grupo irreverente más de la danza posmoderna fue el *Tropicana's Holiday* (1980), dirigido por Graciela Henríquez e Ismael Fernández, ambos ex integrantes de la escuela y grupo experimental del BFM, el cual rescataba la danza y la música populares latinoamericanas. Al presentar la obra del mismo nombre fue considerado por José Antonio Alcaraz un espectáculo “atávico y sofisticado, rústico y artístico, ancestral y contemporáneo,⁹⁷ y por Patricia Cardona una obra que mostraba un “realismo nuevo” al retomar la “anécdota”, “al bailarín callejero” y “lo obsceno como forma de arte”.⁹⁸ Según Henríquez, el grupo “era como una fiesta, tenía reglas distintas” a las demás compañías: el ambiente de trabajo era “gozoso y relajado”; sus integrantes se entrenaban con bailes populares y música afrocaribeña; no utilizaban vestuario teatral; no tenían una figura “ideal” ni eran “bonitos”. Era “como asumir una actitud democrática para la danza. Abrió perspectivas dentro de una danza [pos]moderna muy rígida, hacia un modo de bailar más pleno, sin tensión. Había creatividad, deseos; éramos activos, pero no ortodoxos”.⁹⁹

Muchos otros grupos surgieron después de estos tres aquí mencionados como repercusión de los apoyos que dio Amalia a otras formas de danza. En su lucha por ocupar un espacio y reconocimiento en el campo dancístico, todos ellos se enfrentaron a obstáculos, a falta de espacios y públicos. Pero ya no había vuelta atrás: el campo dancístico mexicano se había transformado, así como sus técnicas, temas y recursos teatrales; su organización; la percepción sobre su quehacer y formas de representación; el impacto en los espectadores y su diversidad. Los creadores construyeron su camino, y la gran dama y madrina del arte contemporáneo cumplió sus deseos y objetivos.

⁹⁶ “Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano. Danza contemporánea”, s/f. (Debido a su contenido puede afirmarse que fue elaborado a finales de 1979 y principios de 1980.) En INBA, Archivo del Cenidi-Danza, México.

⁹⁷ José Antonio Alcaraz. *Proceso*, abril de 1980. Cit. en Anadel Lynton. “Graciela Henríquez...”, pág. 45.

⁹⁸ Patricia Cardona. “Con *Tropicana's Holiday* Gabriela Enríquez [sic] e Ismael Fernández abren la brecha de un realismo nuevo”. *Unomásuno*, 22 de abril de 1980.

⁹⁹ Graciela Henríquez en Anadel Lynton. “Graciela Henríquez...”, pág. 46.

- Aroeste Konigsberg, Matilde Tania, "La danza moderna en México: el nacionalismo", tesis, México, Facultad de Filosofía, UNAM, 1983.
- Arranzabal, Fernando, "Amalia Hernández quiso ser bailarina del circo a caballo", en *Excélsior*, México, 13 de mayo de 1978, pp. 1 y 2-B.
- "Arribará hoy Agnes de Mille", en *El Universal*, 15 de marzo de 1961.
- Aulestia, Patricia, "Miguel Covarrubias. Su lección", en *Miguel Covarrubias*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, MOP, 1987.
- _____, *La danza premoderna en México*, Centro Venezolano ITI-UNESCO, Caracas, 1995.
- Baqueiro, Eloísa R. de, "Ópera, conciertos, ballet. Escuela del Ballet Folklórico de México", en *El Nacional*, México, septiembre de 1971, p. 5.
- Baqueiro Fóster, Gerónimo, "Música. La temporada de danza de Waldeen", en *El Nacional*, México, septiembre de 1952.
- Barros Sierra, José, "Hacia un ballet mexicano", en *Romance. Revista popular hispanoamericana*, México, 15 de noviembre de 1940, núm. 18.
- Benbow-Pfalzgraf, Taryn (ed.), *International Dictionary of Modern Dance*, Detroit-Nueva York-Londres, St. James Press, 1998.
- Bravo, Guillermina, "Los avatares del Ballet Nacional", en *La semana de Bellas Artes*, México, Dirección de Literatura, INBA, 23 de julio de 1980, núm. 138.
- Cárdenas, Lázaro, *Ideario político*, México, Era, 1976.
- Cardona, Patricia, "Expansión 7 se coloca entre los primeros grupos de danza del país", en *El Día*, México, 9 de octubre de 1975, p. 20.
- _____, "Magia, moléculas, motor, textura. Palabras comunes en las clases de la coreógrafa Lynn Levine", en *El Día*, México, 15 de octubre de 1975, p. 21-C.
- _____, "Phyllis Lamhut, danza y humor", en *El Día*, México, 15 de julio de 1976, p. 22.
- _____, "Cuatro 'subversivos' en busca de un nuevo sentido de la danza mexicana", en *El Día*, México, 20 de octubre de 1976, p. 20-C.
- _____, "La década de los setenta, época de logros para el desarrollo de la danza mexicana", en *Unomásuno*, México, 16 de diciembre de 1979, p. 16.
- _____, "Con *Tropicana's Holiday* Gabriela Enríquez [sic] e Ismael Fernández abren la brecha de un realismo nuevo", en *Unomásuno*, México, 22 de abril de 1980.
- _____, *La nueva cara del bailarín mexicano*, México, Cenidi Danza/INBA, 1990.
- "Cartelera del INBA", en *Excélsior*, México, 23 de septiembre de 1974.
- Castro, Rosa, "Hablan las estrellas de la danza", en *Hoy*, México, 3 de febrero de 1951, pp. 22-25.
- Castro, Valentina, Testimonio en la mesa redonda "Expansión 7", México, Centro Nacional de las Artes, 2002.
- Covarrubias, Miguel, "La danza", en *México en el arte*, núm. 12, INBA, México, 30 de noviembre de 1952.
- "Charla de danza con Amalia Hernández", conducida por Rosa Reyna, México, Cenidi Danza, INBA, 9 de julio de 1985.
- "Dancing Dora Duby", en *Jazz Age Club*, recuperado de www.jazzage.club.com/personalities/dancing-dora-duby/ consultado el 21 de marzo de 2017.
- De María y Campos, Armando, "El sábado de Gloria en los teatros. *Carnaval en hielo* en el Estadio. Shakespeare. Pantomima. *Soy inocente* en el Fábregas, y nada más", en www.resenahistoricateatro-mexico2021.net/transcripciones/699_490421.php?texto_palabra=ArmandodeMariayCampos (consultado el 31 de marzo de 2017).
- Delgado, César, *Guillermina Bravo. Historia oral*, México, Cenidi Danza, INBA, 1994.
- Expediente del BFM, Cenidi Danza-INBA, México.
- Farfán Cano, Isabel, "Una gran danzarina", en *Revista de América*, México, 25 de diciembre de 1976.
- "Falta de promoción y maestros, problemas de la danza moderna", en *El Día*, México, 3 de febrero de 1975.
- Flores Guerrero, Raúl, "Negación y afirmación de la danza", en suplemento *México en la Cultura de Novedades*, México, 15 de noviembre de 1953.
- Galas Jr., Martín, "Entre candilejas", en *La Afición*, México, 17 de marzo de 1961.
- H. P. M., "Fue conmemorada la iniciación del Constitucionalismo", en *El Nacional*, México, 27 de marzo de 1935.
- "Hablando de ballet", en *D.F.*, México, 27 de noviembre de 1954, p. 8.
- Idalia, María, "El cuerpo humano sugiere colores", en *Excélsior*, México, 21 de marzo de 1974, secc. Sociales, pp. 1 y 2.
- Luna Arroyo, Antonio, *Ana Mérida en la historia de la danza mexicana moderna*, México, Publicaciones de Danza Moderna, 1959.
- "Lynn Levine da el panorama de la danza a 70 bailarines", en *Excélsior*, México, 6 de octubre de 1975, pp. 1-B y 2-B.
- Lynton, Anadel, "Eva Zapfe", en *Homenaje Una vida en la danza 1997*, Cuadernos del Cenidi Danza, México, INBA, 1997, núm. 33.
- _____, "Graciela Henríquez", en *Homenaje Una vida en la danza 1996*, Cuadernos del Cenidi Danza, México, INBA, 1996, núm. 32.
- Marco Aurelio, "Teatralerías. Bellas Artes", en *Todo*, México, 14 de octubre de 1937.
- Mármol, Pedro, "Llenando cuartillas", en *El Nacional*, México, 15 de diciembre de 1971, p. 19.
- Medina, Luis, *Civilismo y modernización del autoritarismo*, Historia de la Revolución Mexicana, vol. 26, México, El Colegio de México, 1982.
- "México y sus danzas. Amplio repertorio en ballet", en *Cine Mundial*, México, 18 de septiembre de 1960.
- Ocampo, Carlos, *Memoria de una utopía. El Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí (1981-2000)*, México, Editorial Ponciano Arriaga/Gobierno del estado de San Luis Potosí/CONACULTA, 2001.
- Pacheco, Cristina, "Con Amalia Hernández. Peregrina. Ballet sin fin por el planeta", en *Siempre!*, México, junio de 1978, núm. 1303.
- "Phyllis Lamhut viene a México", en *Excélsior*, México, 12 de febrero de 1979, p. 7-B.
- Pineda, Patricia, "Dama del arte contemporáneo", en *Reforma*, México, 6 de noviembre de 2000, p. 3-C.
- Ponce, Armando (coord.), *México: su apuesta por la cultura. El siglo XX. Testimonios desde el presente*, México, Grijalbo/Proceso/UNAM, 2003.
- "Regresarán los bailarines alumnos de Murray Louis y Alwin Nikolais", en *El Día*, México, agosto de 1975.
- Reyes, Víctor, "Semana musical. Academia de la Danza Mexicana", en *Hoy*, México, 20 de diciembre de 1947.
- Rick Fontes, Salomón, en *El Día*, México, 18 de marzo de 1981.
- Rincón, Cassandra, "El bailarín mexicano. Una encuesta en la que intervienen los más grandes profesionales del país", en suplemento *México en la Cultura de Novedades*, México, 5 de enero de 1960.
- Ruiz, Luis Bruno, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 21 de septiembre de 1968.
- _____, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 28 de enero de 1971.
- Segura, Felipe, "La obra de Amalia Hernández", en *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, México, Fomento Cultural Banamex, A. C., 1994, pp. 136-154.
- Suárez, Luis, "México baila (Entrevista a una mujer que baila)", en *Vanguardia*, México, 17 de junio de 1993, p. 14-A (original de marzo de 1960).
- "Taller de Música y Danza Mexicanas Contemporáneas", BFM, México, noviembre de 1974, documento mecanografiado.
- Tapia, José Luis, "La Academia de la Danza Mexicana", en *Todo*, México, diciembre de 1947.
- Tibol, Raquel, *Pasos en la danza mexicana*, México, UNAM, 1982.
- Tortajada Quiroz, Margarita, "Norma López", en *Homenaje Una vida en la danza 1995*, Cuadernos del Cenidi Danza, INBA, México, 1995, núm. 30.
- _____, "Leonardo Peláez", en *Homenaje Una vida en la danza 1996*, Cuadernos del Cenidi Danza, núm. 32, INBA, México, 1996.

_____, *Danza y Poder I. Proceso de formación y consolidación del campo dancístico mexicano (1920-1963)* y *Danza y Poder II. Las transformaciones del campo dancístico mexicano: profesionalización, apertura y diversificación (1963-1980)*, México, CONACULTA/INBA/CENART, Biblioteca Digital Cenidi Danza, 2008.

_____, *75 años de danza en el PBA*, México, CONACULTA/INBA, 2010.

_____, *Mujeres de danza combativa*, México, Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 2012 (orig. 1999).

_____, *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*, México, Cenidi Danza/INBA, 2012 (orig. 2001).

_____, “Adriana Castaños, la danza más allá del movimiento”, en *Homenaje Una vida en la danza 2016*, 2ª época, México, Cenidi Danza/INBA, 2016.

“Viaje de estudios del Ballet Nacional”, en *Maceua*, México, marzo de 1977, mecanografiado.

Urtubéas, Dionisia, “Danza en la ciudad”, en suplemento *Revista mexicana de cultura* de *El Nacional*, México, octubre de 1977.

Wanderer, “Danza moderna”, en suplemento *México en la cultura* de *Novedades*, México, 19 de diciembre de 1949.

FOLLETOS Y PROGRAMAS DE MANO

Folleto de la Escuela de Danza Moderna del BFM, A. C., México, 1974.

Folleto *Espacios Danza*, México, 1949.

Programa de mano *Bailes, Danzas y Ballets de la Escuela de Danza del DBA de la SEP*, PBA, México, 6 y 7 de marzo de 1936.

Programa de mano del Ballet de Waldeen, PBA, México, 4 de noviembre de 1949.

Programa de mano ADM, PBA, México, 7, 10, 11 y 18 de diciembre de 1949.

Programa de mano del BMM, PBA, México, 22 de marzo de 1952.

Programa de mano del BMM, Sala Chopin, México, 21 y 28 de agosto y 4 y 11 de septiembre de 1952.

Programa de mano del Ballet Clásico 70, Teatro del BFM, México, 1970.

Programa de mano del Grupo Folklórico Experimental, Ballet Moderno Experimental y conferencia-espectáculo, Teatro del Ballet Folklórico de México, México, 9 de julio de 1974.

Programa de mano de Grupo Experimental de Danza Moderna, *Primera Confrontación Coreográfica*, Feria Nacional Potosina 1977, Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 22 de agosto de 1977.

Programa de mano del V Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea, Teatro del BFM, México, 19 de enero de 1979.

VIDEOS

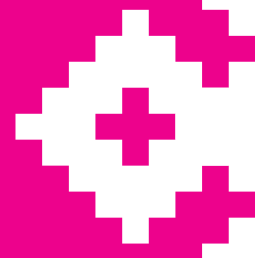
Kuri Aiza, Jaime (dir. y guionista), *Pasos en el tiempo. 50 Aniversario del BFM de Amalia Hernández* 2002, programa de televisión, Canal 22, México, 2002.

Retrato íntimo. Amalia Hernández (1917-2000), programa de televisión, XEIPN Canal 11, productora general Patricia Urias, guionista Patricia Zama, México, 2002.



Función de gala: los albores de la televisión mexicana

Fidel Romero Altamirano



EN 1952 AMALIA HERNÁNDEZ CREÓ EL BALLET DE MÉXICO —FORMADO POR OCHO BAILARINAS—, que se presentaba en la única televisora mexicana de ese tiempo, y cuyas giras por el país eran patrocinadas por la Dirección General de Turismo de la Secretaría de Gobernación. En 1958, por el canal 2 de Televisión Centro salió al aire el programa *Función de gala*, un ambicioso proyecto de la televisora que pretendía dar a conocer la danza, la música y otros aspectos de la cultura mexicana. La sección de danza estuvo a cargo de Amalia Hernández, y en esa etapa se llegaron a producir sesenta y siete programas que marcaron un hito y fueron determinantes para el futuro éxito del Ballet Folklórico de México.

Fue en 1950 cuando tuvo lugar la primera transmisión televisiva en México: el acontecimiento que se difundió fue el cuarto informe presidencial de Miguel Alemán. El gobierno mexicano entregó la concesión de la primera difusora, canal 4, a la familia O’Farrill; un año más tarde se otorga otra concesión, la del canal 2, a Emilio Azcárraga, el Zar de la XEW, La voz de América Latina.

El 21 de marzo de 1951 canal 2 inició sus transmisiones desde los estudios de Televisión Centro, ubicado en Avenida Chapultepec núm. 18.¹ Entre los primeros colaboradores del canal destaca Luis de Llano Palmer,² quien era una pieza fundamental para la realización de programas de revista musical, él y Emilio Azcárraga dieron impulso al Ballet de México de Amalia Hernández. En esa naciente etapa se impulsó la producción local, de manera muy particular con los teatros encomendados al INBA y que eran dirigidos por Salvador Novo.

Para 1955 la televisión había ganado gran popularidad, gozaba de enorme aceptación y existían cada vez más receptores. Y precisamente en ese año se constituye la empresa Televisión Mexicana, S. A. que reunía a los grupos de Rómulo O’Farrill y de Emilio Azcárraga.

Este contexto televisivo fue campo fértil para que Amalia Hernández y su recién creado Ballet Mexicano se desarrollaran, y desde 1953 la agrupación también comenzó a tener algunas participaciones en programas de revista musical en el recién creado canal 2. Desde los albores de la televisión en México, la visión de Amalia contribuyó a que este Ballet, integrado por bailarines que se habían formado en el Instituto Nacional de las Artes, encontrara en ese medio una ventana para la proyección no sólo nacional, sino también internacional.

En 1953 el grupo recibió una invitación por parte de la NBC³ para presentarse en sus instalaciones en Nueva York, posteriormente viajaron a Cuba y bailaron en CMQ Habana⁴ de La Habana. En esa ocasión, Amalia Hernández hizo las siguientes declaraciones para el periódico *Ovaciones*:⁵

¹ Gonzalo Castellot, *La televisión en México. 1950-2000*. México, Edamex, 1999, pp. 49-51.

² Luis de Llano Palmer fue esposo de Amalia Hernández.

³ La National Broadcasting Company es una de las cadenas de televisión más importantes de Estados Unidos.

⁴ Se refiere a una importante cadena cubana de radio y televisión.

⁵ Sin autor, “La televisión yanqui se lleva al Ballet Moderno de México”, en *Ovaciones*. México, 17 de agosto de 1953.



❖ Roseyra Marengo y Amalia Hernández en *Danzas sobre la música del padre Soler* (ca. 1950). Colección Viviana Basanta.



❖ Ceremonia de matrimonio civil de Amalia Hernández y Luis de Llano Palmer; testigo Emilio Azcárraga Milmo (3° de izquierda a derecha).

La respuesta del público a nuestros esfuerzos nos impulsa a tratar de mejorar cada día nuestro desempeño, por ejemplo, en la serie que tenemos en Teledos, el último programa que pasamos ensayamos otra modalidad que, según opiniones, fue feliz en su realización. Escenificamos una leyenda medieval, y al mismo tiempo que se narraba nosotros ilustrábamos con figuras de ballet.

Es más importante para el Ballet la televisión que el cine, y esto ha quedado demostrado en el hecho de que proporcionalmente a la madurez de la televisión, grupos pequeños de bailarinas ahora se ven en la necesidad de aumentar sus filas [...] Ha llegado la hora de la plasticidad y nosotros queremos aprovecharla en la divulgación de nuestro folclor.⁶

En 1955 la agrupación se trasladó a Cuba, donde se presentó con gran éxito; en esa misma gira tuvieron un acercamiento a la transmisión por televisión del Ballet Moderno de México.

⁶ *Ídem.*

Triunfo en Cuba del Ballet de Amalia Hernández

Gran labor realizó en Cuba el Ballet Moderno de México que dirige la coreógrafa y primera bailarina Amalia Hernández. Volvieron a esa hermana república como consecuencia del éxito que obtuvo el conjunto artístico hace algunos meses, comprometiéndose a otros contratos que ya cumplieron.⁷

La presentación se hizo para la televisión cubana, específicamente el canal 2 de Telemundo, y fue conducida por el mexicano Carlos Amador; además se realizaron controles remotos desde lugares históricos de La Habana y hubo una gran aceptación del público y de la crítica cubanos. Las cámaras de la televisora cubana registraron las actuaciones del Ballet en el muelle de La Habana, frente al histórico Faro del Castillo del Morro. Los bailarines que acompañaron en esa gira a Amalia Hernández fueron Josefina Lavalle –quien aparte de ser bailarina se desempeñó como segunda coreógrafa en el Ballet–, Roseyra Marengo, Colombia Moya, Hugo Romero y Florencio Illescas.

Con la asistencia de una multitud que sobrepasaba a las tres mil personas también ofrecieron una función en el recinto máximo de la Universidad: “La simpatía de aquel público –nos dijo Amalia Hernández–, sus calurosos aplausos, todavía me emocionan cada vez que lo recuerdo”. Otra actuación a cielo limpio tuvo lugar en la Plaza de la Catedral, ante la vetusta y antañona iglesia que data de una época anterior a la independencia cubana. Dichas presentaciones se anunciaban profusamente por toda la isla y se destacaban en los *shows* del pueblo.⁸

La conformación de la empresa Telesistema Mexicano, que incluía a los canales 2, 4 y 5, trajo consigo una serie de cambios que repercutieron en la estructura de la programación, uno de ellos fue el nombramiento de Luis de Llano, pionero de la televisión en México, como director general de Producción y Programación.

Insistentes rumores corren en el ambiente de la tv en el sentido de que Luis de Llano, antes subgerente de Televicentro, será nombrado director general de Producción y Programación del nuevo organismo sindical “Telesistemas Mexicanos”, s. a., que abarca a los tres canales.

Por lo tanto, De Llano se encargará de la distribución de programas, horarios, supervisión de los mismos, etcétera, y tendrá a sus órdenes a Héctor Cervera, de Canal 5, Roberto Kenny, del 2, y Aurelio Pérez, por parte del Canal 4.

Se da por hecho el nombramiento de Luis de Llano, aunque no se sabe todavía cuándo entrará en funciones como responsable.⁹

A mediados de 1955 se supo que existía la intención de producir un programa de televisión con el Ballet Moderno de México, encabezado por su coreógrafa y directora, Amalia Hernández, en el que se interpretarían danzas tradicionales mexicanas. En aquel primer momento se planeaba que el entonces joven escritor Octavio Paz desarrollara los guiones del programa junto con Amalia.

Octavio Paz, destacado poeta y literato mexicano, ha iniciado a su reciente regreso [de un viaje] por las más importantes ciudades de Europa, la elaboración de una serie de programas que serán presentados en breve tiempo ante nuestras cámaras televisoras y cuyos temas nos hablarán del auténtico colorido, historia y sabor de nuestras danzas mexicanas de épocas de la conquista española de nuestra raza.

Los programas serán televisados desde los sets de Televicentro bajo la dirección de Luis de Llano y con la asistencia de uno de nuestros mejores escenógrafos: Julio Prieto.

De este modo, los espectadores de tv México habrán de presenciar frente a sus aparatos de televisión el auténtico folklore mexicano de nuestras danzas como un mensaje de absoluto arte mexicanista producto de la imaginación poética y nacional del poeta Octavio Paz, cuya labor será digna de los más encomiables elogios.

De un momento a otro Amalia Hernández iniciará también las pláticas para fijar, de manera definitiva, la fecha, duración y número de estos programas.¹⁰

Habría de pasar más de un año para que el proyecto del programa *Función de gala* –una iniciativa del presidente de Telesistema, Emilio Azcárraga– se concretara.

⁷ Salesius Jr., “Triunfo en Cuba del Ballet de Amalia Hernández”, en *Cine Mundial*. México, 9 de abril de 1955.

⁸ *Ídem*.

⁹ Sin autor, “Que Luis de Llano tendrá nuevo cargo en ‘Telesistemas’”, en *Cine Mundial*. México, 13 de abril de 1955.

¹⁰ Sin autor, “Auténtico folklore mexicano de nuestras danzas a la tv”, en *Cine Mundial*. México, 12 de junio de 1955.

El arte de la danza es fundamentalmente electrónico. Un espectáculo sobre la base de la acción rítmica, la música y la juventud se adapta muchísimo a la televisión.

Ahora lo ratificamos una vez más. Al hacerlo celebramos además que los conjuntos coreográficos entren por la puerta grande, por la televisión mexicana, de acuerdo con el proyecto que, personalmente, ha trabajado el presidente de “Telesistema”.

La tarea como directora-coreógrafa ya está en buenas manos: la primera bailarina Amalia Hernández, a la que todos recordarán por su labor eficazísima y tenaz al servicio de la danza con su “Ballet de Arte Moderno” [sic]. Amalia, de acuerdo con don Emilio Azcárraga, ya tiene un esbozo de lo que serán los conjuntos de danza al servicio de los auditorios de televisión, a base de primeros bailarines profesionales.

Otra de las intenciones de Amalia es que una vez acoplado el programa a la televisión, estos artistas profesionales se conviertan en maestros de otros bailarines para crear más ballets. ¿Cómo se organizará y con quiénes el Ballet de la TV que, posteriormente, además de su labor artística, sirva de base, aprendizaje y estímulo para los nuevos conjuntos de danza? Amalia Hernández lo dice:

Se formará un patronato con personajes relevantes de México.

Tendré a mi cargo —dice Amalia— la dirección y la coreografía del primer Ballet integrado por profesionales.

El técnico de la TV, Héctor Cervera, asumirá la dirección general de los programas.

La dirección de escenografía se encomienda al maestro Julio Prieto, con quien cooperará el escenógrafo Robin Bond.

Vestuario: Dasha.

Dirección musical: maestro Enrico Cabiati.

Asesor folklórico: A. Saucedo.

Textos y guiones: Juan José Arreola.

Diseños de fólder: Miguel Antón.

Promociones publicitarias: Octavio Alba.

Conjuntos musicales folklóricos: en un principio figurarán los de “Tierra Blanca”, “Aguilillas”, Mariachi Vargas y el cantante Antonio Maciel.¹¹

Diecisiete bailarines, inicialmente, integrarán el primer Ballet. Ellos son, además de la primera bailarina, Amalia Hernández: Roseyra Marenco, Gisela Sotomayor, Meche Pascual, Alma Rosa Martínez, Cora Flores, Socorro Bastida, Raquel

Gutiérrez, Aurora Quesada, Colombia Moya, Evelia Beristáin, Caridad Valdéz, Hugo Romero, John Sakmari, Florencio Illescas, Ricardo Silva y José Silva.

Dos millones de pesos [de la época], aproximadamente, es el costo total de la inversión en las obras de adaptación y acondicionamiento del teatro-estudio construido por Telesistema Mexicano S. A. en el estudio “A” de Televicentro, destinado a la presentación y transmisión de programas en vivo con uno de los grupos de ballet y danza moderna más completos, sin precedentes en las señales de la televisión mexicana.

Esta nueva empresa de danza moderna y ballet, de la cual es directora la bailarina y coreógrafa Amalia Hernández, surgió acorde a la necesidad de establecer bajo el control directo de Telesistema Mexicano, S. A. grupos debidamente preparados para satisfacer las demandas de los patrocinadores y el creciente público de la naciente televisión en México; de este modo podrá contar con la presencia de todos los tipos de ballets para su posteriores programas, ya que en el repertorio del conjunto habrá desde los tradicionales ballets sobre puntas hasta las danzas místicas, folklóricas, cubanas, africanas, y aquellas que hablan de la tradición y el recio sabor de nuestras danzas modernas.¹²

El principal propósito del Ballet Folklórico de México era otorgar mayor diversidad, auge técnico y brillantez a los programas de revista musical que se transmitían en vivo por la televisión de nuestro país, todo ello con la intención de superar lo que hasta ese momento se hacía en Estados Unidos, Cuba y Europa.

El estreno, previsto para mediados de enero de 1958, contemplaba la participación de más de treinta bailarines, coreógrafos y primeras figuras del ballet, quienes en conjunto se dedicarían a elaborar la primera transmisión de una larga serie de programas que se llevaron a cabo tres veces por semana.

¹¹ Sin autor, “Comienza a realizarse un proyecto de crear un ballet consagrado a la televisión mexicana”, en *Cine Mundial*. México, 16 de octubre de 1957.

¹² *Ídem*.



❖ Amalia Hernández durante un ensayo para un programa de televisión, 1959. Archivo Cenidi Danza.



Un periodista de *Cine Mundial* ofrecía la siguiente reseña:¹³

Este programa de concierto, “México a través de los siglos”, debidamente preparado y montado por “Ballet de México”, ha sido dividido en tres partes.

La primera habla de la época prehispánica, con su conservadora tradición y simbolismo; la segunda, la escena de la Colonia con las Sonatas Españolas del Padre Soler y Villancicos de Navidad a cargo del Orfeón de Gabriela Viamonte.

La tercera funde dos tradiciones: la danza moderna y el folklóre mexicano, en las que se presenta como ejemplo una coreografía que se inicia con la Danza de las plumas, hasta rematar, en elocuente danza, en el papel de Hernán Cortés y la Malinche en nuestra historia. Las danzas se presentan regamente ataviadas y recogidas de la fuente viva de inspiración de las regiones de Michoacán, Veracruz y Papantla. Al final, una “Navidad en Jalisco” con Villancicos de Miguel Bernal Jiménez.¹⁴

El costo de esta primera transmisión sobrepasa el cuarto de millón de pesos de la época; para la primera danza, *Los Hijos del Sol*, se ha elaborado el vestuario, para una sola persona, con un valor de más de veinte mil pesos de la época. La producción, el decorado, las escenografías y todo aquello que es clave para el mejor lucimiento de este primer programa son de alcances ilimitados.

Tanto Raquel Gutiérrez como James Alvin Smith encabezan la lista de coreógrafos de revista musical que forman parte de este equipo de artistas dedicados a lograr esta empresa original y llena de profesionalismo. El elenco de bailarines y coreógrafos lo encabeza la propia Amalia Hernández, secundada por Raquel Gutiérrez, Constanza Holl,¹⁵ Mercedes Pascual, Colombia Moya, Cora Flores, Bertha Sordés, Hugo Romero, James Alvin Smith, Aurora Quezada, Concepción Ortiz, Florencio Illescas y Luis Guido.

La idea de establecer esta empresa, que bien puede definirse “con una vasta tienda de ballets mexicanos”, ha sido acogida con beneplácito por todos los artistas de México. Pintores, escultores, músicos, bailarines, directores y todos aquellos elementos que integran nuestra gran familia artística se han ofrecido para colaborar en este proyecto con la idea de dignificar la cultura y el folclor de nuestro país.

¹³ Ramón Ortiz, “Está en marcha el ambicioso plan coreográfico en TV”, en *Cine Mundial*. México, 16 de diciembre de 1957.

¹⁴ Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) fue un compositor y músico mexicano.

¹⁵ Se refiere a la bailarina Constanza Hool.



❖ Roseyra Marengo en *Danzas sobre la música del padre Soler* (ca. 1950). Colección Viviana Basanta.

Una de las causas por las cuales he aceptado mi participación en este proyecto –ha dicho Amalia Hernández– es la de evitar la disgregación de los muchos bailarines que, desorientados y a falta de nuevos medios de desenvolvimiento, se inclinan hacia otras actividades ajenas a su profesión, bien a dar clases en pequeñas escuelas que ni ellos mismos entienden, bien a desempeñar diversas actividades en los diferentes centros nocturnos.

Al hablar de este proyecto Amalia ha hecho vibrar en el sentimiento de todos los bailarines el profesionalismo, importancia y seriedad de esta carrera. Todo está bien mientras esto no quede sólo en proyectos.¹⁶

¹⁶ R. Ortiz, “Está en marcha el ambicioso plan...”, *op. cit.*



❖ José Villanueva y Alma Rosa Martínez (al frente) en *Función de gala* con una coreografía de Amalia Hernández.
Foto: Navarrete. Archivo Cenidi Danza, Fondo Alma Rosa Martínez.

BIBLIOGRAFÍA

Castellón, Gonzalo, *La televisión en México 1950-2000*. México, Edamex, 1999.

Miranda López, Raúl, *Del quinto poder al séptimo arte: la producción filmica de Televisa*. México, CONACULTA/Cineteca Nacional, 2006.

HEMEROGRAFÍA

Aulestia, Patricia, “La danza: Hojas de papel volando”, colaboración para *Cine Mundial* (1953-1963). México, 2012.

Salesius Jr., “Triunfo en Cuba del Ballet de Amalia Hernández”, en *Cine Mundial*, 9 de abril de 1955.

Sin autor, “La televisión yanqui se lleva al Ballet Moderno de México”, en *Ovaciones*, 17 de agosto de 1953.

S/a, “Que Luis de Llano tendrá nuevo cargo en ‘Telesistemas’”, en *Cine Mundial*, 13 de abril de 1955.

S/a, “Auténtico folklore mexicano de nuestras danzas a la TV”, en *Cine Mundial*, 12 de junio de 1955.

S/a, “Interesante es la experiencia musical que De Llano hace en la televisión”, en *Cine Mundial*, 24 de enero de 1956.

S/a, “Comienza a realizarse un proyecto de crear un ballet consagrado a la televisión mexicana”, en *Cine Mundial*, 16 de octubre de 1957.

S/a, Ortiz, Ramón, “Está en marcha el ambicioso plan coreográfico en TV”, en *Cine Mundial*, 16 de diciembre de 1957.

FONDOS

Fondo documental de Patricia Aulestia.

Fondo documental Gustavo de Alba de la Cineteca Nacional.

Expediente del Ballet Moderno de México, Cenidi Danza/INBA, sin fecha.



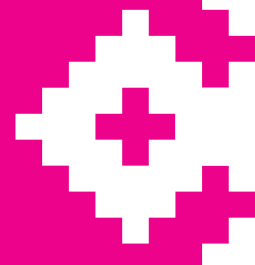


Amalia Hernández, Roseyra Marengo y Edmé Pérez en *Sones antiguos de Michoacán*, Ballet Moderno de México, 1959. Vestuario: Dasha. Foto: Navarrete. Archivo Cenidi Danza.



Proyecto educativo de la danza folclórica mexicana

Fernando Aragón Monroy



Amalia sabía que no podía mantener vivas las danzas originales de cada pueblo de México. Por ello decidió documentarlas en película. [...] Varias de estas danzas se bailaron durante más de mil años antes de la Conquista. La Escuela y el Ballet Folklórico las mantendrán vivas para el pueblo de México y el mundo.

PROGRAMA DE MANO DEL BALLET FOLKLÓRICO DE MÉXICO
PALACIO DE BELLAS ARTES, CIUDAD DE MÉXICO, S/F

EL BALLET FOLKLÓRICO DE MÉXICO FUE PARA AMALIA HERNÁNDEZ UN ESPACIO DE CREACIÓN que le permitió concretar una particular mirada de la danza, algunas veces cuestionada pero que para la artista siempre fue clara. Su idea de la danza se volvió tema de discusión en la escenificación de la danza tradicional e impactó en la educación que se recibe hasta nuestros días en las escuelas oficiales, universidades y academias de danza folclórica de este país.

Amalia Hernández sabía que su obra se concretaría sólo con bailarines que contaran con una sólida formación técnica y experiencia en otros géneros dancísticos, situación que dio paso a otra de sus grandes creaciones: la Escuela de Ballet Folklórico de México, “la Escuela de Amalia”.

Tanto la compañía como la Escuela de Ballet Folklórico nos ofrecieron una idea distinta de educación en la danza, un tema del que se habla poco en la biografía de Amalia Hernández.

El presente documento trae a la escena el paso de Amalia Hernández por la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública (SEP), lugar donde tal vez se gestaron su espíritu nacionalista y su idea de la danza, la cual seguramente desarrolló en la Academia de la Danza Mexicana.

La Escuela del Ballet Folklórico de México y sus proyectos académicos y artísticos; los espacios para la formación que generó en el interior de sus compañías (el grupo experimental, las dos compañías: la residente y la viajera), y la formación de espectadores son los temas que se tocan aquí para hablar de Amalia Hernández y su proyecto educativo.



Expediente - CCCXLII - año 1935

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA.
DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES.
ESCUELA DE DANZA.

ALUMNA ASISTENTE

Boleta de Inscripción N° 115.

Nombre del alumno Amalia Hernández.

Lugar de nacimiento México, D.F.

EDAD 17 años.

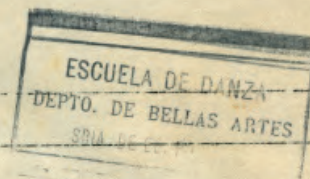
Domicilio Guadalupe 94.

Padre (O TUTOR) Lamberto Hernández.

Madre Amalia Navarro de Hernández.

Domicilio mismo.

Año que cursa principiantes.



México, D.F., a 24 de Enero. de 193 5.

Firma del padre o tutor.

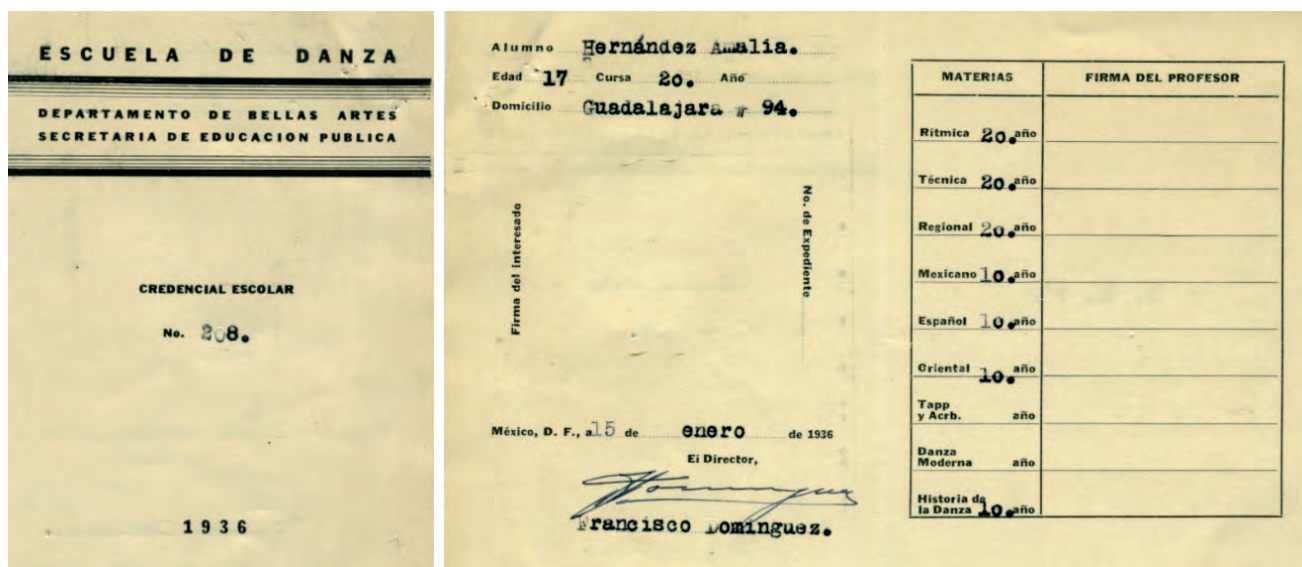
Amalia Navarro de Hernández

Firma del solicitante.

Amalia Hernández

OBSERVACIONES:

2-VII-25/-cc.-



❖ Credencial escolar a nombre de Amalia Hernández, con la firma del director Francisco Domínguez, 1936. Archivo histórico de la ENDNGC/INBA.

Amalia y su paso por la Escuela de Danza de la SEP

Amalia Hernández nació en el año de 1917 en la Ciudad de México. Fue hija de Lamberto Hernández y Amalia Navarro. A los diecisiete años —el 24 de enero de 1935—, ingresó a la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes de la SEP. De acuerdo con la información de su expediente escolar, la última vez que se inscribió fue en el año de 1936.

En el lapso que duró su estancia en la Escuela de Danza de la SEP, dirigida entonces por el músico Francisco Domínguez, Amalia Hernández Navarro concluyó por lo menos dos años de cinco años de formación. Cursó las asignaturas de Rítmica Musical, Ballet, Danza Moderna, Baile Español, Baile Oriental, Baile Mexicano y Baile Regional, y tuvo como maestros a Gloria Campobello e Hipólito Zybin.

Durante el tiempo que Amalia Hernández estudió en la Escuela de Danza las propuestas de formación dancística respondieron en gran medida a necesidades estéticas, culturales, económicas y sociales, y mantuvieron siempre un carácter nacionalista. Por ello los bailes mexicanos se tornaron importantes y la técnica clásica sería el medio que contribuiría a esos fines. Esta situación, de acuerdo con la investigadora Roxana Ramos, abrió un nuevo debate para encontrar la diferencia entre bailes mexicanos o mestizos y bailes regionales o aborígenes, “siendo estos últimos la parte medular de la escuela”.¹

El proyecto educativo de Domínguez como director de la Escuela de Danza de la SEP se construyó a través de cuatro ejes fundamentales: bailes mexicanos, técnica de danza clásica, danza moderna y trabajo de

laboratorio, sin duda áreas fundamentales del trabajo coreográfico que caracterizó la labor de Amalia Hernández en sus más de cincuenta montajes dancísticos y en su proyecto pedagógico, que adquirió forma no sólo con la creación de la escuelas del Ballet Folklórico de México (1968) y del Ballet Clásico 70 (1971), sino también a través de los grupos representativos de ese centro y de las clases que cotidianamente recibían los integrantes del grupo experimental y de las compañías, tanto la residente como la viajera.

¹ Roxana Ramos. *Una mirada a la formación dancística mexicana*, pág. 104.



❖ Fachada de la Escuela del Ballet Folklórico de México. Imagen tomada del libro *Agustín Hernández Arquitecto*. México, Limusa, 2002.



“Funcional edificio tiene la Escuela del Ballet Folklórico”

La escuela de folklore ha sido creada para la educación de bailarines, y el grupo experimental de folklore con la idea de tener un repertorio auténtico montado de investigadores de cada estado de nuestro país. Este material quedará como fuente de información e inspiración de futuros coreógrafos, compositores y diseñadores.²

La Escuela del Ballet Folklórico de México (EBFM) constituye la principal referencia para hablar del proyecto educativo de Amalia Hernández. Sabemos que dicha escuela tuvo su antecedente a principios de los años sesenta con la conformación de grupos infantiles y juveniles que recibían “lecciones de danza” en el cuarto piso del Palacio de Bellas Artes, lugar que albergaba al Ballet Folklórico de México. Sabemos también que la intención inicial de ese proyecto era la “preparación de bailarines para cubrir los compromisos de las compañías, así como por este medio difundir y enriquecer la danza folklórica en nuestro país”.³

En este proyecto no sólo se formaron bailarines de danza folklórica, sino también de otras áreas, como el ballet⁴ y la danza contemporánea, además de ofrecer talleres, cursos y diplomados de danza tradicional dirigidos a niños, adolescentes, jóvenes, adultos y personas mayores.

Una de las personas invitadas para dirigir la escuela fue la actriz Clementina Otero. Marinela Barrios Otero escribe al respecto:

Doña Amalia, siempre inquieta e insaciable, se adentró también en la danza moderna. Por ello le dice [a Clementina Otero] que se encargue de dirigir la Escuela de Danza Moderna, de reciente creación, y la Escuela de Danza Folklórica. [...] Llegó al majestuoso edificio del Ballet Folklórico, construido por Agustín Hernández en las calles de Violeta, y quedó asombrada por la magnificencia de la arquitectura, por lo monumentalmente sobrio y elegante [del inmueble].⁵

² Escuela del Ballet Folklórico de México. Boletín informativo, sin fecha. Documento proporcionado por la investigadora del Cenidi-Danza Elizabeth Cámara García.

³ *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*. México, Fomento Cultural Banamex, 1994, pág. 120.

⁴ En el año de 1971 Amalia Hernández creó la Escuela de Ballet Clásico, compañía dirigida por la coreógrafa mexicana Nellie Happee.

⁵ Marinela Barrios Otero. “Clementina Otero (1909-1996). Vida

Asimismo, tenemos conocimiento de que, en el año de 1966, fue el arquitecto Agustín Hernández el encargado de dirigir la construcción de la escuela de Amalia Hernández en la calle de Violeta, esquina Riva Palacio, en la Colonia Guerrero de la Ciudad de México, y que el diseño que caracteriza el edificio “retoma elementos inspirados en el pasado prehispánico de México mediante formas trapezoidales y escalonadas que recuerdan el talud y el tablero, ambos recursos estructurales y estéticos presentes en la arquitectura propia de las pirámides mayas”.⁶ La escuela contaba con dos salones de danza, un teatro y un área para oficinas.⁷

Sobre ello, Agustín Hernández recuerda: “Amalia era una mujer con una conciencia espacial increíble: toda su coreografía era espacio y movimiento, y en ello me inspiré para hacer la escuela”.

Fue el 26 de marzo de 1968 cuando el presidente Gustavo Díaz Ordaz la inauguró, en una ceremonia a la que acudió el director general de Bellas Artes, José Luis Martínez Rodríguez, ambos acompañados por Amalia Hernández.

En dicha ceremonia –que tuvo lugar en el teatro de la escuela– se presenciaron dos obras de ballet: una de la coreógrafa Tamara Golovanova, del Ballet de Moiseyev de la URSS, y la otra de Alley Nelly. En esa ocasión bailaron integrantes del recién creado Ballet de los Cinco Continentes,⁸ así como alumnos de la escuela.

Durante la inauguración del evento el entonces presidente Díaz Ordaz expresó:

La más cordial y efusiva felicitación para la gran bailarina y coreógrafa mexicana Amalia Hernández por esta nueva y magnífica realización. [...] Ya había tenido ella grandes triunfos en México y en el extranjero presentando su maravilloso y deslumbrante Ballet Folklórico. Ahora concreta otra de sus grandes inquietudes artísticas en esa bella y funcional escuela que he tenido el privilegio de visitar esta mañana.⁹

y pasión por el teatro y la danza”. Inédito. Texto elaborado para el Centenario del Natalicio de Amalia Hernández, agosto de 2017.

⁶ *El Ballet Folklórico...*, pág. 122.

⁷ En 1974 se construyen tres salones más, donde se llevan a cabo clases y ensayos. A esta zona se le conoce como “el edificio anexo”.

⁸ Recién creado para los Juegos Olímpicos que se celebrarían en el país.

⁹ *El Universal. El Gran Diario de México*, 27 de marzo de 1968, págs. 1 y 13.

“Yo estudio en Amalia”

Cuando la señora Amalia piensa en crear esta escuela, lo primero que tenía en mente era formar a sus bailarines, en contar con un espacio para que trabajara la compañía, sus clases y sus ensayos, y posteriormente abrió la posibilidad de que funcionara como escuela donde se pudiera aceptar desde niños. A la señora Amalia le gustaban los grupos infantiles porque sentía que era el semillero. Había grupos de niños y luego ya de jóvenes, de los cuales se hacía una selección para que entrara al grupo experimental, ese grupo estaba formado por alumnos de la escuela y externos con cierto nivel. [...] La gente que acude llega con mucha ilusión, llega gente de todos lados de la Ciudad de México y se ponen la camiseta de “estar en la escuela del Ballet Folklórico”.¹⁰

Desde su creación, la dirección de la Escuela del Ballet Folklórico de México estuvo siempre a cargo de Amalia Hernández, hasta el día de su fallecimiento, en el año 2000. Durante ese extenso periodo, la coordinación académica estuvo en manos de las siguientes personas: Nellie Happee, quien se desempeñó como directora de la Escuela del Ballet Clásico, coordinadora artística del Ballet Folklórico de México (1965-1967) y asesora educativa de la institución (2002); Clementina Otero de Barrios (1968-1996), quien fue una de las grandes promotoras de la creación del Teatro de la Danza y directora del Departamento de Danza del INBA; Viviana Basanta (1996-2000), hija de Amalia Hernández y directora del Ballet México en Movimiento; Francisco Bravo Puebla (2000-2013), egresado de la Academia de la Danza Mexicana y fundador de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, quien desde 1981 se había desempeñado como profesor frente a grupo y como coordinador académico, y Renato Levi García Moreno, egresado de la Academia de la Danza Mexicana, y profesor y director del Centro de Educación Artística Frida Kahlo del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), quien fue invitado por Viviana Basanta para fungir como director de la escuela, puesto que ocupa desde el año 2013 hasta la fecha.

Los profesores que han trabajado y laboran actualmente en la Escuela del Ballet Folklórico de México han sido invitados a trabajar directamente por parte de los directores en turno, pero siempre con el visto bueno de su fundadora o de alguno de sus herederos. En su mayoría son egresados de las escuelas del INBA, cuentan con una sólida formación técnica y su visión de la danza folklórica se apega más a una concepción tradicional.

¹⁰ Francisco Bravo Puebla. Entrevista con Fernando Aragón. Ciudad de México, 22 de marzo de 2017.



❖ Clementina Otero de Barrios en el vestíbulo de la Escuela del Ballet Folklórico de México, 1984.



❖ Noemí Marín y Tizoc Fuentes interpretando una polca. Archivo Cenidi Danza.



❖ Tizoc Fuentes. Archivo Cenidi Danza.

Promueven el aprendizaje de bailes y danzas,¹¹ y saben cómo brindar elementos y experiencias a niños, jóvenes y adultos para acercarse a esta expresión artística, así como para vivir los procesos educativos y creativos con el cuidado y el gusto que demanda el ejercicio de la misma.

Efectivamente, los maestros son egresados de las escuelas de Bellas Artes, lo que es una garantía. Cuando yo invitaba a un maestro le pedía su currículo, su preparación, y observaba su trayectoria. Generalmente todos eran licenciados o algunos titulados como profesores [...] y hasta la fecha, creo que continúan haciéndolo. La línea de trabajo que se lleva en la Escuela del Ballet

¹¹ Danzas con fines rituales o sagrados. Son aquellas danzas de origen indígena que dan cuenta del sincretismo cultural al reflejar alguna de las tres grandes influencias en nuestra cultura: la indígena, la negra y la española. Ejemplo: danza de diablos de la costa de Guerrero y Oaxaca, pascolas y venado de Sonora, entre otros. Bailes de pareja o mestizo: es un baile que da cuenta del mestizaje en nuestro país y que actualmente se baila con fines de socialización, por ejemplo, las poleas, el son jarocho y sones de tarima, entre otros.

Folklórico de México es como la que se lleva en las escuelas del INBA. Todo mundo piensa que la escuela del Ballet Folklórico lleva la línea de las compañías [residente y viajera]. Ésa es otra labor, y los alumnos que son seleccionados tienen que aprenderse el repertorio, la técnica y el trabajo de proyección. Sin embargo, su formación como alumnos es otra, mucho más apegada a la línea tradicional.¹²

Los profesores han sido pieza fundamental en el desarrollo del proyecto educativo de Amalia Hernández. Con base en su formación y experiencia, aplican programas de trabajo que permiten a la población asistente a la EBFM adquirir conocimientos sólidos en el campo de la danza tradicional mexicana. Los alumnos que acuden a esta escuela viven el orgullo de “estudiar en Amalia”, como comúnmente lo expresan cuando refieren que estudiaron ahí o lo están haciendo en la actualidad.

Entre los coordinadores y docentes que han pisado las aulas de la Escuela del Ballet Folklórico de

¹² Francisco Bravo Puebla...



❖ Ceremonia de clausura de la Semana Cultural en el marco del 30 Aniversario de la Escuela del Ballet Folklórico de México. Archivo del profesor Jesús Ortiz Martínez.

México destacan tres grandes generaciones: la que fue impulsora de este proyecto educativo, donde podemos reconocer a los profesores Tizoc Fuentes y Noemí Marín, quienes dieron estructura académica a la Escuela de Danza Folklórica al definir como niveles de estudio Iniciación, Principiantes e Intermedios, así como al plantear la propuesta de contar con un grupo experimental que sirviera como puente para ingresar al Ballet Folklórico. Una segunda generación, que dio paso a la formalización de programas educativos y en la que figuran Francisco Bravo, Antonio Pérez y Francisco Vega M. Y una tercera, integrada por egresados de la Escuela Nacional de Danza Folklórica y la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, entre los que podemos mencionar a Rosario García, Jesús Ortiz, Carlos Islas, Francisco Morales, Jessica Lezama, Bárbara Jalil, Juan Piedras, Paula Espinosa y Karim Eduardo Cruz.

Inicialmente los programas educativos se orientaron a la formación de bailarines en las áreas de contemporáneo, clásico y folclor. Como se mencionó al inicio, el objetivo era difundir y promover la danza a través de cursos y talleres dirigidos a diferentes poblaciones, “así como preparar bailarines capacitados para cubrir las exigencias de las compañías. Inicialmente, bajo la dirección Clementina Otero, se organizaban por niveles: Iniciación, Principiantes e Intermedios”.¹³

Sobre lo que se enseñaba hacia el año de 1981, Francisco Bravo señala:

Quando yo entré a la escuela, la materia eje era la danza contemporánea. Los alumnos de la es-

cuela y los bailarines tomaban clases de danza contemporánea. Les daba clases la maestra Roseyra Marengo, también bailarina y muy buena maestra. Nosotros continuamos con ese plan y posteriormente se crearon las carreras.¹⁴

En el año 2002 y bajo la gestión de Francisco Bravo se crearon dos carreras. Una de ellas es la de Bailarín Profesional en Danza Mexicana, dirigida a jóvenes de diecisiete a veinticinco años que cuenten con las aptitudes para el ejercicio profesional de la danza folklórica, tales como complexión, estatura (1.65 m mujeres y 1.70 m hombres), habilidades técnicas, conocimiento de repertorios (géneros y estilos) y expresividad. La carrera se cursa en tres años, tiempo durante el cual los estudiantes reciben las “materias” de Técnica y Repertorio de Danza Folklórica. Estas asignaturas se organizan con base en repertorios, que van de menor a mayor de dificultad en su ejecución y permiten a los estudiantes acercarse a la danza y los bailes de nuestro país, conocer diversos géneros y estilos presentes en la danza tradicional, así como las regiones musicales en que se divide el país para su estudio musical y dancístico, y Ballet Clásico, lo mismo que Bailes de Salón (primer año), Danzas Afro (segundo año) y Danza Jazz (tercer año). Al final de dichos estudios se otorga un diploma emitido por la misma institución.

A diferencia de los estudios anteriores, la carrera de Ejecutante de Danza Folklórica Mexicana se ofrece a adolescentes y jóvenes de hasta treinta años de edad interesados en bailar. No requiere de un examen de admisión, como ocurre en la formación profesional, y

¹³ Para los directivos y docentes de la escuela siempre quedaba claro que los alumnos avanzados eran los que reunían las aptitudes para incorporarse a las compañías.

¹⁴ Francisco Bravo Puebla...

se cursa durante tres años, a lo largo de los cuales los alumnos reciben las materias de Técnica y Repertorio de Danza Folklórica, y Ballet Clásico. “También existe la opción de realizar uno o dos años más en la escuela, de acuerdo con la capacidad del alumno, para recibir el nombramiento de maestro.”¹⁵

Sobre la oferta educativa de la Escuela del Ballet Folklórico de México, Carlos Antúnez, coordinador de la compañía viajera del BFM, reflexiona:

...sigue habiendo un sector que no puede dedicarle toda una mañana o toda una tarde al estudio de la danza, y la escuela de Amalia tiene horarios reducidos, como la escuela del Departamento del Distrito Federal. [...] Otro de los beneficios que tiene la escuela es que mucha gente llega pensando que la meta es la compañía: “Estudio en la escuela los años que sean y luego a la compañía”, y en el camino va descubriendo que no sólo se necesita danza para llegar al ballet de Amalia, sino también características físicas. Pero también van descubriendo que hay muchas maneras de celebrar la danza en México: bailándola, enseñándola e incluso viéndola.¹⁶

Durante todo el año se brindan talleres de danza folclórica mexicana, jazz, danzas afro y bailes de salón dirigidos a niños, adolescentes y jóvenes, adultos y adultos mayores. Asimismo, se imparte el Diplomado en Instructor de Danza Folklórica Mexicana, integrado por tres módulos que se cursan durante otros tantos veranos y en el cual se dan las materias de Metodología; Repertorio de la Danza Folklórica I, II y III; Etnografía I; Música Aplicada a la Danza Tradicional Mexicana I y II; Historia de la Danza en México I, y Taller de Coreografía y Vestuario.

Cada programa que ofrece la EBFM está organizado con base en la dificultad que guardan los repertorios. Los primeros niveles de cada uno de ellos facilitan el acercamiento a la danza tradicional, mientras que los semestres más avanzados, tanto de los talleres como de los estudios profesionales y el diplomado, exigen a los estudiantes un mejor desempeño técnico y manejo del género o estilo.

Al final de cada ciclo semestral de estudios los alumnos presentan sus prácticas escénicas en teatros que la institución elige para ello. Esta actividad permite evaluar los resultados del proceso educativo, a la par que favorece la formación de públicos y difundir el proyecto educativo y artístico de la institución.¹⁷

¹⁵ *El Ballet Folklórico...*, pág. 124.

¹⁶ Carlos Antúnez. Entrevista con Fernando Aragón. Ciudad de México, 6 de abril de 2017.

¹⁷ Al final de este documento se anexan programas de estudio elaborados en el año 2002 y que actualmente aplica la Escuela del

Hoy en día existe en el BFM una apuesta distinta para es-
cenicificar la danza tradicional. Sobre este tema, su actual
director menciona:

...la formación técnica es básica, y de ahí mi pos-
tura. [...] creo que el mercado al que ingresan
nuestros egresados demanda una forma de esce-
nicificar la danza; darles otros discursos a los es-
tudiantes basados en guiones y no en repertorio.
Eso mismo hizo Amalia.¹⁸

El trabajo académico de la institución se fortalece con
las evaluaciones que los profesores llevan a cabo a fin
de mejorar el trabajo que la escuela ofrece. Al respecto,
Rosario García –la profesora de mayor antigüedad en la
escuela– señala:

Lo que me agrada mucho es que no se haga una
selección como en las escuelas profesionales. Eso
sólo se hace en la carrera de bailarín profesional.
[...] Es un reto enorme porque trabajas con todo
tipo de niños, y [tratas de] dar buenos resultados
de enero a junio, más si buscas calidad.¹⁹

Actualmente la escuela cuenta con doscientos ochenta
alumnos, entre los inscritos en los programas educati-
vos y los que asisten a los talleres, diplomados o cursos
específicos.²⁰

Además de la Escuela de Danza Moderna, Amalia
Hernández fundó la Escuela de Ballet Clásico (1971-
1974). Este proyecto educativo –también albergado en
el edificio de la calle de Violeta– ofreció de 1970 a 1973
un programa educativo que se propuso

...capacitar bailarines adolescentes que ya tengan
una base formativa y que, según sus condiciones,
talento y desempeño, en poco tiempo puedan
profesionalizarse para formar parte del medio
dancístico mexicano y en especial del Ballet Clá-
sico 70.²¹

Ballet Folklórico de México.

¹⁸ Renato Levi García Moreno. Entrevista con Fernando Aragón. Ciudad de México, 8 de abril de 2017.

¹⁹ Rosario García. Entrevista con Fernando Aragón. Ciudad de México, 5 de abril de 2017.

²⁰ Información proporcionada por el profesor Renato Levi García Moreno, director de la escuela. Ciudad de México, Escuela del Ballet Folklórico de México, 8 de abril de 2017.

²¹ Escuela del Ballet Folklórico de México. Boletín informativo, agosto de 1970.



- ❖ Cuerpo de baile del grupo representativo infantil de la Escuela del Ballet Folklórico de México. Festival de Infantes del Mundo en Quebec, Canadá, 2008. Archivo personal del profesor Jesús Ortiz Martínez.
- ❖ Viviana Basanta, directora artística, con el Grupo representativo juvenil de la Escuela del Ballet Folklórico de México, Ciudad de México, 2017. Archivo personal del profesor Karim Eduardo Cruz Hernández.
- ❖ Alumnos del Grupo representativo de la Escuela del Ballet Folklórico de México, Martes Culturales, Teatro de la Escuela, 2017.

Esta escuela abrió sus puertas el 6 de septiembre de 1971, y Nellie Happee fue su directora durante los cuatro años que permanecieron en las instalaciones de la EBFM. Los “cursos que se ofrecieron eran de técnica de danza clásica y moderna, danzas preclásicas o de carácter, observación de videos y películas, y prácticas escénicas, ya fuera con el Ballet Clásico 70 o en el teatro de la escuela”.

Hacia una extensión del proyecto educativo de la Escuela del Ballet Folklórico de México

En el año 2008 la EBFM fue invitada a participar en un festival de danza en Canadá, para lo cual el director en turno y algunos de sus profesores integraron una compañía con la que niños y adolescentes representaron a la escuela. El profesor Jesús Ortiz Martínez fue nombrado director de ese grupo de estudiantes. La escuela cuenta además con el Grupo Representativo, integrado por jóvenes.

Actualmente están a la cabeza del citado grupo el director de la escuela y un profesor de la planta de maestros.²² Lo conforman estudiantes avanzados que se incorporan por invitación del propio director.

La apuesta escénica del grupo representativo de la EBFM busca mostrar un trabajo técnico sólido a través de un guión escénico. En sus presentaciones, la agrupación muestra los niveles de desempeño técnico y expresivo de los estudiantes que la integran, así como la idea de escenificación que se propone la institución fundada por Amalia Hernández.

Sus presentaciones, dentro y fuera del país, no sólo promueven la danza tradicional mexicana, sino también una manera de entender la formación en ese campo y, más aún, la idea de educación dancística profesional de una de las exponentes de la danza folclórica mexicana más reconocidas en el mundo: Amalia Hernández.

A la par de este proyecto de extensión académica, en 1976 se crearon los “Martes Culturales”, en los que artistas visuales y plásticos, actores, bailarines y músicos ofrecieron espectáculos gratuitos para la gente de la comunidad cercana a la escuela. Hoy en día esa tradición se mantiene, y no sólo permite difundir la cultura, sino que también es una vía para acercarse a la escuela que fundó Amalia Hernández.

Entre los personajes que participaron en la primera época de los “Martes Culturales” encontramos a las bailarinas Valentina Castro y Graciela Henríquez, el pintor Antonio López Mancera e integrantes del Ballet Clásico 70.

²² Desde el año 2014 el trabajo dancístico lo realiza el profesor Carlos Islas, egresado de la Escuela Nacional de Danza Folklórica.

Una compañía profesional con escuela

Amalia Hernández es una mujer trazada por un nacionalismo y una búsqueda de lo auténtico y definitorio de la cultura mexicana [...] en un proceso dinámico, basado en la investigación de campo y en la recreación de elementos académicos y coreográficos, y esos elementos permean su propuesta, que los directores y maestros de la EBFM imprimirán en cada clase y en cada montaje dancístico.

MARGARITA TORTAJADA

El ingreso a las compañías del BFM –tanto la residente como la viajera– se da por invitación y a través de un proceso de selección en el que se valoran aptitudes físicas y técnicas de los aspirantes. Una vez que éstos han sido aceptados se incorporan al “grupo experimental”, donde reciben una preparación acorde con las necesidades de la compañía y de los mismos prospectos. Básicamente se trabaja sobre el repertorio del Ballet Folklórico de México, y los candidatos elegidos fungen como suplentes al principio. En contraste, el trabajo de las compañías no sólo se basa en el aprendizaje del repertorio, sino también en el entrenamiento corporal que cada coordinador considera necesario, para el cual toma como base aspectos muy concretos de la danza, como la técnica de zapateado y técnicas complementarias que favorecen el desempeño de los bailarines en el foro. Al respecto, el maestro Carlos Antúnez señala:

La formación que reciben los bailarines se basa en las necesidades técnicas de cada bailarín, pues algunos de ellos no cuentan con una formación académica y otros son bailarines de otras áreas. Las clases que se reciben son de ballet clásico, danza contemporánea y flamenco o técnica de zapateado.²³

Amalia Hernández nunca impartió clases formalmente. Sin embargo, tuvo una gran visión para elegir a quién invitaba y qué trabajo técnico se requería fortalecer para responder a su proyecto artístico. Esa visión trascendió a los directores que dirigen ambas compañías, quienes hoy en día continúan su trabajo de la misma manera en que lo hizo la fundadora del Ballet Folklórico de México.

Amalia Hernández, una mujer que no dio clases pero hizo escuela

Amalia era una mujer que había viajado bastante y había visto escuelas. Eso la llevó a ver que las cosas hay que hacerlas bien, y la única manera de llegar a eso es con una buena escuela. Las escuelas son la base.

NELLIE HAPPEE

Los estudiantes que se forman en las carreras, diplomados, cursos y talleres que ofrece la EBFM; los bailarines del grupo experimental que aspiran a incorporarse a las compañías (viajera y residente), y los mismos bailarines que se desempeñan laboralmente en el BFM desarrollan una mirada muy particular hacia la danza folclórica mexicana. Dicha visión tiene que ver con un apego a lo tradicional, una sólida formación técnica, un sentido estético que corresponde a la propuesta escénica del mismo ballet y un peculiar orgullo de pertenencia. Sobre ello, Carlos Antúnez apunta:

Esta mirada de Amalia Hernández buscó innovar sobre las expresiones populares valiéndose de técnicas y formas modernas [...] para construir una identidad propia y, en el caso de la danza, además, para consolidar un arte y una profesión.²⁴

En este marco se distinguen cuatro dimensiones del proyecto educativo de Amalia Hernández, que, a cien años de su natalicio, trascienden en el tiempo y constituyen referentes necesarios para entender la escenificación de la danza tradicional mexicana y sus apuestas educativas.

La primera de ellas alude propiamente a la escuela, pensada originalmente como “semillero” del Ballet Folklórico de México, y como espacio para la difusión y promoción de este arte en diversas poblaciones de niños, adolescentes, jóvenes, adultos y adultos mayores a través de sus distintas propuestas formativas (cursos, talleres y diplomados).

La segunda tiene que ver con las prácticas escénicas que ofrece la institución y que brindan al espectador una especial forma de conceptualizar y de ver la danza a través de la selección de repertorios y montajes escénicos. Esta segunda dimensión se enfatiza con la creación del grupo representativo de la escuela, que tiene presentaciones dentro y fuera del país.

La tercera dimensión del proyecto educativo de Amalia Hernández se relaciona con la formación que reciben los bailarines –tanto del grupo experimental

²³ Carlos Antúnez. Entrevista con Fernando Aragón. Ciudad de México, 6 de abril de 2017.

²⁴ *Ibíd.*, pág. 211.

como de las dos compañías que integran el BFM—, lo mismo en las clases que en los procesos creativos, y a través de experiencias escénicas dentro y fuera del país mediante las cuales se genera la formación de públicos.

La cuarta dimensión se refiere a los registros documentales y escritos que existen alrededor de Amalia Hernández, la escuela y el ballet, pues a través de ellos se proyecta una forma de entender, de crear y de enseñar danza tradicional y mexicana.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y PÁGINAS ELECTRÓNICAS

Bastien van der Meer, Kena. “Amalia Hernández”. En *Cuadernos del Cid-Danza*, núms. 4, 5, 6 y 7. México, INBA, 1985, págs. 16-19.

Cardona, Patricia. *La danza en México en los años setenta*. México, UNAM, 1980.

“Charlas de danza”. Cenidi-Danza José Limón. Invitada: Amalia Hernández. Conductora: Rosa Reyna. Ciudad de México, 9 de julio de 1985. Transcripción: Felipe Segura. Captura de texto, y elaboración de índices y notas: María Teresa Nava Sánchez.

Dallal, Alberto. *La danza en México. Primera parte*. México, UNAM, 1995.

Delgado, César, coord. *Diccionario biográfico de la danza mexicana*. México, CONACULTA, 2009.

Flores Guerrero, Raúl, y Miguel Covarrubias. *La danza en México*. México, UNAM, Difusión Cultural, 1980. (Col. Textos de Danza.)

Tortajada, Margarita. “Amalia Hernández. De la tierra a la danza”. En *Iconos mexicanos*. México, Smurfit Kappa, 2012, págs. 210-215.

“La Escuela”. En *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*. México, Fomento Cultural Banamex, 1994, págs. 90-98.

“La Escuela del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández”. En *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, 2a. edic. México, Fomento Cultural Banamex, 2013, págs. 120-130.

“Funcional edificio tiene la Escuela del Ballet Folklórico”. *El Universal. El Gran Diario de México*. Año LII, 27 de marzo de 1968, primera plana. UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Hemeroteca Nacional.

“La Escuela”. En el sitio web *El Ballet Folklórico de México*:

<http://www.balletfolkloricodemexico.com.mx/escuela-de-ballet/>.

Fecha de consulta: 10 de abril de 2017.

ENTREVISTAS

INÉDITAS, REALIZADAS POR FERNANDO ARAGÓN MONROY EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Valentina Castro (profesora de Técnica de Danza Contemporánea del Ballet Folklórico de México). Centro Cultural Los Talleres, Coyoacán, Ciudad de México, 18 de marzo de 2017.

Nellie Happee (profesora del BFM y asesora de la EBFM). Centro Cultural Los Talleres, Coyoacán, Ciudad de México, 18 de marzo de 2017.

Cora Flores (bailarina del primer Ballet Folklórico de México). Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, 16 de marzo de 2016.

Francisco Bravo Puebla (ex director de la Escuela del Ballet Folklórico de México). Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, 22 de marzo de 2017.

Rosario García (profesora de mayor antigüedad de la EBFM). Escuela de Iniciación Artística Núm. 4, Ciudad de México, 5 de abril de 2017.

Carlos Antúnez T. (coordinador de la primera compañía del Ballet Folklórico de México). Colonia Roma, Ciudad de México, 6 de abril de 2017.

Renato Levi García Moreno (director de la EBFM de 2013 a la fecha). Escuela del Ballet Folklórico de México, Ciudad de México, 8 de abril de 2017.

Anexo

Programas de estudio elaborados en el año 2002

Institución: Escuela del Ballet Folklórico de México

Nombre del programa educativo: Bailarín Profesional de Danza Mexicana

PRIMER AÑO

Técnica específica

Chihuahua: polka, redova y schotis, ritual tarahumara.

Michoacán: Tierra Caliente, Danza de viejitos, Danza paloteo.

Distrito Federal: Danza azteca.

Yucatán: jaranas

Nayarit: Sones mestizos.

Guerrero: Tixtla.

Veracruz: Huasteca.

Coahuila: polkas.

Sinaloa: sones de tambora.

TERCER AÑO

Tabasco: Zapateos.

Veracruz: Son de Sotavento, Son ranchero, Danza de negritos de Papantla.

Guerrero: Sones de Tierra Caliente.

Michoacán: Danza de cúrpites, Danza de paloteo.

Puebla: Danza de Migueles, Danza de quetzales, Danza de tocotines.

Oaxaca: Danza de negritos colmilludos.

Sinaloa: Sones de tambora.

Tamaulipas: Huapangos, polka, redova, schotis.

Oaxaca: Danza de la pluma.

SEGUNDO AÑO

Baja California Norte: Calabaceado.

Colima: Sones colimotos y Danza apache.

Guerrero: Sones de Tierra Caliente

Veracruz: Sotavento.

Puebla: Danza de Migueles, Quetzales,

Danza de matlachines.

Michoacán: Danza de paloteo.

Nuevo León: Centro.

CARACTERÍSTICAS

Duración de la carrera: 6 semestres

Edad: 17 a 25 años

Materias:

Técnica y Repertorio de la Danza Folklórica Mexicana

Danza Clásica

Bailes de Salón, Danza Afro y Jazz.

Requisitos: aprobar examen de admisión (valoración física y dancística).

Documento que otorga: diploma (sin valor curricular).

Inicio de cursos: Mes de enero

Propuesta de repertorios para el nivel profesional

PRIMER AÑO

Chihuahua

Guerrero: Tixtla

Campeche

Colima

Michoacán: Tierra Caliente

Huasteca: SLP o Hidalgo

Chiapas

Coahuila

Danza apache

Danza de viejitos

Danza de quetzales o migueles

Danza de negritos Puebla

SEGUNDO AÑO

Nuevo León

Guerrero: Tierra Caliente

Yucatán

Jalisco

Nayarit

Huasteca Veracruz

Veracruz Sotavento

Baja California Norte

Danza de concheros y azteca

Danza de paloteo

Danza de matachines

Danza de negritos Oaxaca

TERCER AÑO

Tamaulipas

Tabasco

Sinaloa

Huasteca Tamaulipas

Veracruz ranchero

Danza de bárbaros

Danza de cúrpites

Danza de la pluma

Danza de negritos Papantla

Institución: Escuela del Ballet Folklórico de México

Nombre del programa educativo: Ejecutante de Danza Folklórica Mexicana

PRIMER AÑO

Colocación corporal.
Posición básica para danza folklórica.
Ejercicios de coordinación en ritmos de 2/4, 3/4, 4/4, 6/8.
Terminología aplicada a los ejercicios de técnica general.
Técnica específica para el repertorio programado.

REPERTORIO

El cubano (Campeche).
Jarabe mixe (Oax).
Las chiapanecas (Chiapas).
La jota tapatía (Jalisco).
Las calabazas (BC Sur).
El palomo (Guerrero).
Jarabe tapatío (Jalisco).
Cerro del Diente (Tamaulipas).

TERCER AÑO

Nuevo León: Región Centro.
Coahuila: contradanza de Arteaga, polka, jarabe, danza de ojo de agua.
Guerrero: sones de tarima (Tixtla).
Sinaloa: sones de tambora.
Yucatán: jaranas 3/4 y 6/8.
Veracruz: huapangos, sones de Sotavento.
Distrito Federal: Danza azteca.
Tlaxcala: danza de cuchillos.
Michoacán: Danza de viejitos.
Michoacán: sones de Tierra Caliente.

SEGUNDO AÑO

Técnica específica.
Aguascalientes.
Baja California Sur: bailes de alzada.
Campeche: jarabes y jaranas.
Colima: Sones colimotes.
Chihuahua I: polka, redova, schotis.
Hidalgo: huapangos.
Jalisco: sones y jarabe largo.
Nuevo León: bailes de tamborileros.
Oaxaca: Pinotepa (chilenas), Jarabe del valle, Jarabe mixteco, Sones del Istmo, Jarabe ejuteco.
Puebla: Jarabe poblano, Danza de quetzales.
San Luis Potosí: huapangos y Danza de varitas.

Duración: 6 semestres

Edad: 13 a 30 años

Materias básicas:

Técnica y Repertorio de la Danza Folklórica.
Danza Clásica.

Institución: Escuela del Ballet Folklórico de México

Nombre del programa educativo: Talleres Regulares para Niños y Adolescentes

INICIACIÓN A LA DANZA (6 A 8 AÑOS)

Danza de matlachines (SLP).
Sones mazatecos (Oax.).

ELEMENTAL 1

Sones de Pochutla (Oax).
Jarabe mixe (Oax).
Yalalteca (Oax).
Sones de Betaza (Oax).
Danza de malinches (Oax).
Cuadrillas de Valparaíso (Zac).
Chiapanecas (Chiapas).
El sapo (Chiapas).
Ritual tarahumara.
Picotas.
Boda en Chicontepec.
Concheros.

ELEMENTAL 2

Bailes de Aguascalientes.
Bailes de alzada (BCS).
Bailes de Campeche.
Sones de Colima.
Repertorio de Chihuahua (polka, redova, schotis).
Cuadrillas de Durango.
Bailes de jalón (Dgo).
Chilenas (Oax., Gro).
Son Jalisco.
Danza de sonajeros (Jal).
Danza del pescado (Mich).
Bailes de tamborileros (NL).
Sones antiguos (Yuc).
Danza de las cintas (Yuc).
Cuadrillas de Tlaxcala.
Flor de piña (Oax).

Institución: Escuela del Ballet Folklórico de México

Nombre del programa educativo: Talleres Sabatinos para Niños y Adolescentes

INFANTIL I (6 A 9 AÑOS)

Técnica general.
Oaxaca: Sones mazatecos.
San Luis Potosí: Danza de matlachines.
Zacatecas: Cuadrillas de Valparaíso.
Campeche: cubano, cucaracha, pavo.
Técnica general.
Sones de Betaza.
Sones de Yalalag.
Danza de aguadoras.

INFANTIL II (10 A 12 AÑOS)

Técnica general.
Oaxaca: sones de Pochutla.
Jalisco: sones mestizos.
Chiapas: sones mestizos.
Chihuahua: Ritual tarahumara.
Veracruz: Boda en Chicontepec, Danza de Montezón.
Tamaulipas: picotas.
Yucatán: sones antiguos.
Estado de México: Danza de concheros.

Institución: Escuela del Ballet Folklórico de México

Nombre del programa educativo: Talleres Sabatinos para Adolescentes y Adultos

NIVEL “A”

Técnica general.
Oaxaca: Región de Tuxtepec y Región de la Sierra.
Campeche: sones, jarabes y jaranas.
Chiapas: bailes mestizos.
Michoacán: Danza del pescado.
Querétaro: huapangos.

NIVEL “C”

Técnica específica.
Aguascalientes: sones mestizos.
Yucatán: jaranas 3/4 y 6/8.
San Luis Potosí: huapangos.
Michoacán: Tierra Caliente (sones).
Nuevo León: Región Centro.
Sinaloa: sones de tambora.
Tlaxcala: cuadrillas y Danza de cuchillos.

NIVEL “B”

Técnica específica.
Baja California Sur.
Colima: sones colimotes.
Zacatecas: baile de Mexicapán.
Nuevo León: bailes de tamborileros.
Hidalgo: huapangos.
Guerrero: sones y chilenas.
Durango: bailes de jalón y cuadrillas.
Jalisco: Danza de sonajeros y sones mestizos.
Estado de México: Danza de concheros.
Puebla: Danza de quetzales.

Institución: Escuela del Ballet Folklórico de México

Nombre del programa educativo: Taller Regular de Adultos

Puebla: jarabe poblano, sones antiguos.
Zacatecas: baile de Mexicapán.
Durango: cuadrillas y bailes de jalón.
Guerrero: sones Costeños y chilenas.
Hidalgo: huapangos.
Nuevo León: bailes de tamborileros.
Yucatán: jaranas 3/4 y 6/8.
Baja California Sur: bailes de alzada.
Oaxaca: chilenas de Pinotepa.
Sinaloa.

Institución: Escuela del Ballet Folklórico de México

Nombre del programa educativo: Talleres Sabatinos de 31 a 45 años

Oaxaca: Región de la Sierra.
Región de la Costa (Pochutla).
Querétaro: huapangos.
Guerrero: chilenas.
Zacatecas: baile de Mexicapán.
Durango: cuadrillas, bailes de Jalón.
Campeche: sones, jarabes y jaranas.
Yucatán: sones antiguos y jaranas 3/4.

Institución: Escuela del Ballet Folklórico de México

Nombre del programa educativo: Talleres Sabatinos para Adultos Mayores de 45 años

Chiapas: bailes mestizos.
Campeche: sones, jarabes y jaranas.
Oaxaca: Región del Istmo.
Yucatán: jaranas 3/4, sones antiguos.
Estado de México: Danza de concheros.
San Luis Potosí: huapangos, danza de matlachines.
Jalisco: sones: *Las copetonas, El jabalí, Las indias*.
Aguascalientes.

Institución: Escuela del Ballet Folklórico de México

Nombre del programa educativo: Diplomado en Pedagogía de la Danza Folklórica

PRIMER MÓDULO

Metodología y Repertorio de la Danza Folklórica I
Etnografía I
Música Aplicada a la Danza I

SEGUNDO MÓDULO

Metodología de la Danza Folklórica I
Historia de la Danza en México
Música Aplicada a la Danza II

TERCER MÓDULO

Taller de Coreografía
Vestuario
Metodología de la Danza Folklórica II
Maquillaje

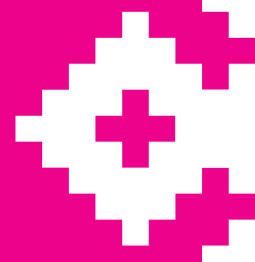


❖ Amalia Hernández. Foto: D. Pedroza. Colección Viviana Basanta.



Voces en torno a Amalia Hernández

Elizabeth Cámara García



Testimonios

Desde sus orígenes, las filas del Ballet Folklórico de Amalia Hernández contaron con la participación de bailarines profesionales de alto nivel, e incluso podría asegurarse que un muy importante número de integrantes del gremio dancístico de los años cincuenta y sesenta participaron en algún momento en el espectáculo, desempeñando papeles y puestos acordes con su experiencia, talento y formación original.¹

Visionaria que supo recrear el folclor. Cora Flores²

Bailarina de larga trayectoria dentro del ballet clásico, Cora Flores disfrutó en la misma medida de bailar danza folclórica. Ella formó parte del primer grupo que Amalia Hernández reunió para formar el Ballet Folklórico de México que se presentaría en la Sala Principal del Palacio de Bellas Artes. Elegante en su atuendo, que constituye un sello de su estilo, nos platica acerca de las experiencias vividas en el entonces recién creado conjunto. “Yo estuve en Ballet Folklórico desde el principio. Felipe Segura, que era mi director en Ballet Concierto [junto] con Sergio Unger, nos habló del proyecto, aunque para ser sincera, a ninguno de nosotros se nos hubiera ocurrido tener nada que ver con folclor.”

Amalia Hernández se acercó a Bellas Artes para proponer que el pequeño grupo creado para la televisión³ bailara en el proscenio para los turistas que visitaban la famosa cortina de cristal en la Sala Principal.

Quería que después de la presentación del telón de Tiffany, en proscenio se bailaran danzas mexicanas, pero Celestino Gorostiza, en ese momento director de Bellas Artes, le hizo la contrapropuesta de que creara un conjunto más grande de bailarines para que dieran una función completa.⁴ Entonces, según nos platicaba Felipe Segura, Amalia recurrió a él para que entre ambos armaran un programa, la primera parte [correspondería al género] de ballet con coreografías de corte nacionalista que formaban parte del repertorio de Ballet Concierto:⁵ el reconocido *Huapango*, de Gloria Contreras, con música de José Pablo Moncayo, *Café Concordia*, que Felipe hizo con vales mexicanos, y *La noche de los mayas*, de Guillermo Keys, con música de Silvestre Revueltas. La segunda

¹ Las entrevistas que forman este apartado se apegan a un criterio exclusivamente cronológico.

² Cora Flores en entrevista realizada por la autora, Ciudad de México, 3 de marzo de 2017. La maestra Flores fue intérprete por muchos años de la coreografía *Zapata*, de Guillermo Arriaga. Participó en el Taller Coreográfico de la UNAM, institución en la que actualmente imparte clases, y colabora con el Cenidi Danza.

³ Véase en este libro el artículo “Función de gala...” referente al trabajo de Amalia Hernández en la televisión.

⁴ La idea consistía en establecer un acuerdo con los hoteles y ofrecerles una función por la mañana a los visitantes, para que el resto del día pudieran recorrer la ciudad.

⁵ En aquel momento Ballet Concierto, dirigido por Felipe Segura, estaba formado por quince bailarines.



❖ Cora Flores en *Danza azteca*, coreografía de Amalia Hernández, Ballet Folklórico de México (ca. 1959-1961). Archivo Cora Flores.

parte sería de folclor y correría a cargo de Amalia. Los bailarines clásicos que en ese momento nos integramos al proyecto éramos: Yolanda Rodríguez, Martha García, Isabel Salcedo, Socorro Bastida, Angélica López, Julio Martínez, Tomás Seixas, Jorge Cano y yo; de la Royal Academy, Dulce María Silvera y Pepe Villanueva,⁶ sumados a los que ya bailaban con Amalia. Todos nos entusiasmos de ir a bailar folclor. No sé qué sucedió, pero al final se creó un programa sólo con cuadros de folclor. Varios bailarines clásicos nos quedamos como parte del grupo de esa primera generación del Folklórico, sin que ninguno antes hubiera zapateado, pero Amalia supo aprovechar que estuviéramos formados en ballet.

Cora recuerda que en el primer cuadro del repertorio, *Azteca*,⁷ las bailarinas, tomadas de las manos, cantaban una canción dedicada al sol. Gradualmente lo dejaron de hacer y empezó a formarse el coro del Ballet con arreglos de Ramón Noble. “En algún momento del programa Amalia salía a proscenio con una guitarra y cantaba música del padre Soler; poco a poco, a sugerencia de Gorostiza, esa participación fue desapareciendo.”

En una ocasión —no sabe por qué motivo— Felipe Segura le pidió a Cora que lo acompañara a la casa de los papás de Amalia, y estando ahí la sorprendió ver que el señor, vestido con uniforme militar, tomara la guitarra y cantara, “lo que me hace pensar que el gusto por la música era algo familiar”.

Al parecer, al principio Amalia se apoyó en Felipe y en su experiencia para que los bailarines que no procedían del ballet clásico adquirieran disciplina, lo que ayudó mucho al funcionamiento de Ballet Folklórico, pues fueron buenos hábitos que se instauraron desde entonces.

No teníamos maestros, pero todos hacíamos nuestro calentamiento y llegábamos listos a la función. Con el tiempo todo fue cambiando, porque luego ya hubo quien se ocupó de eso. Tampoco teníamos quien nos entrenara, posteriormente hubo maestros entrenadores y ensayadores, pero al principio no. Pasaba igual con todo lo que tenía que ver con el vestuario, que se colgaba conforme lo dejábamos de usar. Anita Junquera, que formaba parte del personal de Ballet Concierto, se ocupaba de ver que nadie dejara vestuario tirado, y fue así como se adquirieron formas de organización que venían de Ballet Concierto.

⁶ José Villanueva fue el primer varón en México que egresó de la Royal Ballet School of London.

⁷ En el programa impreso para el Festival de las Américas en Chicago, en 1959, el cuadro aparece con el título *Los hijos del sol. Danzas rituales aztecas*. Archivos propiedad del Cenidi Danza.



❖ Cora Flores en *Revolución*, coreografía de Amalia Hernández, Ballet Folklórico de México (ca. 1960-1962). Archivo Cora Flores.

Empecé a sentir cada vez más gusto por el folclor, aprendí a quererlo y a respetarlo. Recuerdo cuando se hizo la gira, primero a Canadá y luego a Chicago,⁸ a donde nos acompañó Felipe; vimos cómo recibían el folclor de México y nos aplaudían desahoradamente. La percepción de México como país ha cambiado mucho, por ejemplo, en ese entonces bajábamos del avión, nos preguntaban de dónde veníamos y aun sin vernos bailar nos aplaudían mucho. Después de esa gira Felipe dejó el Ballet Folklórico y se regresó a Ballet Concierto, muchos se fueron con él. Yo seguí con ambos grupos, porque podía bailar el domingo en la mañana con Amalia [en tanto que] me entrenaba con Felipe y daba las funciones que se programaban con él. Era una compañía que fue creciendo y creciendo.

Por primera vez los bailarines tuvieron un salario semanal. En otros grupos, como el propio Ballet Concierto, sólo se les pagaban las funciones; afortunadamente no se exigía exclusividad.

Al principio Amalia bailaba como solista en las Sonajas de *Sones antiguos de Michoacán*; en *Fiesta en Veracruz* a veces interpretaba *El tilingo*; en el cuadro *Revolución* era la Juana Gallo “que bailaba con su gran personalidad y presencia en el escenario”, y en las *Danzas rituales aztecas* “tocaba el tambor desde lo alto de la pirámide que servía de escenografía”.

En el programa que se escenificó en los Juegos Panamericanos de Chicago también se incluían los cuadros *El cupido*, *Los quetzales*, *El venado* y *Navidad en Jalisco*. Posteriormente al repertorio se agregaron las coreografías *Tonanzintla* “con ángeles y demonios, que éramos Isabel Salcedo y yo”; *Boda en Tehuantepec*, “donde la primera novia fue Martha García, y luego la llegué a bailar yo”; Yucatán, “en la que a veces participaba Amalia”;

⁸ Ambas giras se realizaron en 1959.

las polcas para *Revolución*, que “por primera vez Amalia nos las montó a Pepe Villanueva y a mí”, y Juana Gallo, “que luego nos la montó a Martha García y a mí”.

Todo lo montó Amalia [...] Sobre *El venado* ella nos platicó que fue a un concurso anual de danza que se hacía en Sonora,⁹ donde ganó Jorge Tyler. Entonces lo invitó a venir a [la Ciudad de] México a bailar su danza [...] En el primer salto que daba para entrar al escenario le sacaba a la gente una exclamación, era una especie de animal salvaje bailando, lo hacía de manera natural, sin haber tomado clase nunca. Durante las funciones recibía grandes aplausos. Amalia les montó [la danza de] los pascolas a bailarines del Ballet.

En 1960 ofrecimos numerosas funciones en el Palacio de Bellas Artes. En ese entonces los bailarines éramos: Artemisa Barrios —en quien Amalia se apoyaba para montar y para enseñar los zapateados—, Socorro Bastida, Norma López,¹⁰ Colombia Moya, Dulce María Silvera, Silvia Lozano, Martha García, Angélica López, Dolores Castillo, Yolanda Rodríguez, Isabel Salcedo y yo. El grupo de los varones estaba compuesto por Armando Medina, José Villanueva, Carlos Manuel Navarrete, Gabriel Loyo, Tomás Quiroga, Alfonso Sánchez, Bernardo Díaz, Ramón Benavides, Carlos Olmedo, Enrique Bobadilla, Rodolfo Velázquez, Jorge Tyler y Enrique Martínez.¹¹

Posteriormente el grupo se preparó para salir de gira a Europa. En un determinado momento se involucraron personas de la iniciativa privada, como José María Dávila¹² y el empresario Moni de Swan,¹³ así como el propio Instituto Nacional de Bellas Artes y otras instancias de gobierno, que en conjunto hicieron sugerencias sobre el programa que Ballet Folklórico de México planeaba interpretar en el Premio de las Naciones. Ahí se midieron con grupos de China, Japón, la India, la Costa de Oro de África, Berlín Oriental y la Unión Soviética

⁹ Se refiere a los concursos de Internados Indígenas que llevaba a cabo la SEP como parte de su programa de alfabetización.

¹⁰ Norma López Hernández (1938-2011), hija de Amalia Hernández y Rafael López Malo; a partir del fallecimiento de su madre, en el año 2000, se hizo cargo de la dirección artística del Ballet.

¹¹ Véase programa de lujo que Cora Flores data en 1961. Archivo Cora Flores.

¹² José María Dávila fue el empresario que mandó construir el Teatro de los Insurgentes con la idea de crear una sala de grandes dimensiones distinta a las edificaciones medianas que había en la ciudad. El inmueble se terminó en 1953 bajo la dirección del arquitecto Alejandro Prieto. Dávila viajó con Ballet Folklórico de México a Europa. www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye16/art_hist_05.html

¹³ También aparece escrito como Mony de Swaan.

(Moscú), además de agrupaciones provenientes de Londres, Nueva York y Roma... Y ganaron.

Por cierto, el premio lo recibí yo en propia mano, Amalia me eligió, no sé por qué. Se entregó en el Teatro Sarah Bernhardt. Al mismo tiempo, el premio que se otorgó a lo mejor del arte teatral lo recibió Marcello Mastroianni, quien me dio un beso. ¡Qué lástima que en ese entonces no había celulares para presumir que estuve en el escenario junto a él! [...] Amalia estaba en primera fila en la sala [...] Única vez en que México ha recibido el Premio de las Naciones.

Después de París estuvimos en Alemania y en Italia y nunca pensamos que viviríamos lo que vivimos. Era un furor hacia el Ballet y hacia México.

A los muchachos los detenían las mujeres, hablo de bailarines y de músicos. Las alemanas se morían por los del mariachi. Nos daban regalos, íbamos por la calle y nos aplaudían. Estando en París, Ma. Luisa González y Raúl García, a quien apodaban *Chanoc* —y que por cierto sabía mucho de folclor y en ese entonces hacía los tocados—, decidieron casarse, y De Swan, el empresario, propuso que lo hicieran en la catedral de Notre Dame. Alquiló una carroza con caballos y nos pidió que fuéramos con vestuario de la compañía. Caminamos por la calle detrás de la carroza, era una forma de llamar la atención para que la gente fuera al teatro a vernos. El coro cantó en la boda.

La estrategia publicitaria, sumada a la calidad del espectáculo, funcionó y lograron tener llenos completos.¹⁴

Al preguntarle a Cora Flores si el Ballet Folklórico de México había adoptado el modelo del Ballet Moiséyev ella manifiesta:

En esa época, en el Teatro Metropolitano pasaban películas del Moiséyev, yo las vi muchas veces. Te puedo decir que corporalmente todo el trabajo era en cuclillas y el peso siempre hacia abajo, con Amalia no; por ejemplo, el trabajo de las faldas que ella inventó era otra cosa, era mover por arriba y con aire. Con respecto al uso de coros yo no sé si fue idea de Amalia o fue sugerencia de Gorostiza, que intervenía mucho en la configuración del Ballet, pero era una forma de dar tiempo a los cambios de escenografía y de vestuario. Reitero que no sé si fue idea de uno o del otro el invitar a Ramón Noble e incluir el coro, pero no creo que su trabajo tuviera nada que ver con el de otros grupos.¹⁵

¹⁴ La temporada duró un mes en el Palais Chaillot. Archivos propiedad del Cenidi Danza.

¹⁵ En lo que se refiere a este tema, Viviana Basanta considera

Para mí sólo hay cuatro personajes en la danza mexicana: Felipe Segura, Guillermina Bravo, Amalia Hernández y Gloria Contreras, los cuatro han aportado a la danza, lo que nadie más ha hecho. A Amalia le tengo gran cariño, admiración y respeto. Supo delegar en distintos colaboradores la responsabilidad de la organización del grupo: primero en Felipe, pero después fueron Guillermo Keys, Nellie Happee, Evelia Beristáin, Rosa Reyna, Norma López, Carlos Casados o José Villanueva (quien hasta la fecha colabora con el Ballet) los que se encargaban del trabajo que implicaba ensayar, limpiar repertorio, suplir lugares. En cuanto podía Amalia delegaba responsabilidades, al principio bailó un buen rato, y cuando dejó de hacerlo ella siguió montando, pero siempre tenía a alguien detrás que se encargaba de ensayarlo.

Desde un inicio el Ballet Folklórico de México contó con músicos originarios de cada región, ya fueran conjuntos huastecos y jarochos, la marimba y los mariachis. Se dice que Amalia se iba a Tamaulipas y traía gente, lo mismo de Veracruz, Jalisco o Tehuantepec; “al parecer, a la marimba la trajo Ramón Noble”. “Puedo asegurar que los músicos se ufanaban, particularmente los de Veracruz, de ser de allá.”

El apoyo que recibió Amalia de Bellas Artes es innegable, pero también es cierto que siempre hubo resultados, y como la agrupación llenaba el teatro empezaron a programarse más funciones, no sólo los domingos, sino también los miércoles por la noche.

En esos años (1959-1961), el presidente de la república, Adolfo López Mateos, incluyó la promoción de la cultura mexicana como parte de su política exterior, fue así que Amalia se convirtió en su mejor embajadora y tarjeta de presentación en todos los proyectos de acercamiento a los países que visitó: Canadá, Alemania, Francia, Chile, Indonesia, Filipinas, Japón, la India y Belice, entre otros.

Estando en París acudieron a la función personalidades como Maurice Chevalier o Cantinflas, que fueron a felicitarnos. Notas de periódico hubo muchísimas. A nuestro regreso nos fue a visitar el presidente Kennedy y su esposa Jacqueline, y te puedo asegurar que cualquier otro personaje del extranjero que visitaba México por cualquier motivo, se acostumbraba que nos fueran a ver a Bellas Artes.

Hay que mencionar que por envidia o por celo hubo quienes durante mucho tiempo destrozaron a Amalia, pero también la copiaron. La gente muy ortodoxa la criticó, pero sus méritos

son innegables. Fue una persona con gran visión para rehacer un folclor que a todo el mundo le encantara, pero sobre todo le admiro que se atreviera a hacerlo sin importarle las críticas. Admiro que fue capaz de rehacer el folclor con el éxito y la aceptación que tuvo y que sigue teniendo.

Yo personalmente le estoy profundamente agradecida por el apoyo que siempre me brindó. Mi mamá y la mamá de Amalia se hicieron amigas. Mi mamá iba a todas las funciones, lo mismo que la mamá de Amalia, y les abrían el palco presidencial para que vieran cada domingo el Ballet. Pero independientemente de esta anécdota debo decir que le tengo muchísimo agradecimiento por lo que me apoyó, siempre con deferencias, y sobre todo hoy es justo reconocer y subrayar que se trataba de una persona con una gran creatividad y un enorme talento coreográfico.

No creo que nadie me haya enseñado tanto como la señora Amalia. Rafael Zamarripa¹⁶

El integrante de Ballet Folklórico de México (BFM) que a mi juicio más ha logrado proyectarse como artista con reconocimiento internacional, Rafael Zamarripa Villanueva, nos ofrece deliciosas anécdotas de momentos memorables compartidos con Amalia Hernández, desde que la conoció hasta ya muy avanzado su camino por los escenarios de la danza y el mundo de la escultura y las artes plásticas en general.

Su ingreso a BFM fue en 1962 y participó en las giras que la compañía realizó desde entonces hasta 1966 aproximadamente, visitando Canadá, Estados Unidos, Centro y Sudamérica, Europa, la URSS, países escandinavos, Australia y Nueva Zelanda.¹⁷

Conocí a la señora Amalia Hernández en un pasillo de la Escuela de Artes Plásticas en Guadalajara. Ahí nos reuníamos los sábados un grupo de jóvenes a bailar por gusto [...] y nos dijeron: “hoy viene una persona muy importante, vénganse preparados, con sus zapatos boleados, para recibirla”. Llegamos a la hora indicada y [todos] empezaron a bailar menos yo, porque no llegó mi pareja; la señora se acerca y me pregunta: “¿y tú no bailas?”, por ahí andaba una perso-

¹⁶ El presente testimonio es resultado de la entrevista realizada por la autora a Rafael Zamarripa Villanueva en el *lobby* de la Sala Miguel Covarrubias en Ciudad Universitaria, el 1 de octubre de 2016, tras impartir una clase magistral. El artista plástico, coreógrafo y director artístico, originario de Guadalajara, Jalisco, fundó el Ballet de la Universidad Autónoma de Guadalajara, y posteriormente el de la Universidad de Colima, compañías con las que ha viajado con gran éxito por todo el mundo. Su obra escultórica puede admirarse en importantes sitios públicos de Guadalajara y de la ciudad de Colima.

¹⁷ Véase *Homenaje Una vida en la danza*, Cuaderno 29. México, Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 1994, p. 69.

que ni el movimiento escénico, ni la dinámica del espectáculo se parecen.



❖ Amalia Hernández con Rafael Zamarripa (ca. 1962-1966).
Archivo Rafael Zamarripa.

na que bailaba muy bien y me dice: “¿por qué no nos ‘requemamos’ un son?”, y pues bailamos. A la señora le gustó como bailé, y desde ese día me dijo que ya pertenecía a la compañía y que me iba [a ir] con ella a México, pero como yo no sabía quién era le respondí que no podía porque yo estudiaba escultura, y no iba a dejar la escultura por irme a bailar.

“¿Cómo de que no? –me dijo–, mira, te prometo que si vienes con nosotros vas a conocer todo el mundo y cuando vayamos a Roma yo te voy a dejar estudiando con el escultor que tú quieras.” Eso me tentó muy fuerte. Por la noche fui a ver el Ballet y quedé muy impresionado, pensando en que no iba a poder hacer lo que hacían los bailarines profesionales, pues hasta entonces la danza había sido para mí sólo una distracción. En el intermedio de la función en el Teatro Degollado me subí al escenario y levanté una bambalina para curiosear, ella me vio y me dijo: “¿ya ves que sí te interesa?, tú te vienes con nosotros”. Me presentó a la compañía como el nuevo integrante, pero resultó que dando una úl-

tima bailada en Guadalajara me resbalé con una corcholata y se me rompió el tobillo, por lo que ya no pude acompañarlos al concurso mundial.¹⁸ A su regreso, ya restablecido, me lancé a México.

Los [bailarines] de la compañía decían que yo sólo sabía bailar el jarabe, que no entendían para qué me había llevado Amalia, pero de todos modos ella me aceptó y de todos modos me quedé, y viaje por muchos años con ellos.

Poco tiempo después de haber ingresado, durante una gira yo iba leyendo *El lobo estepario*, de Hermann Hesse, y lo dejé en el asiento (del autobús o del avión) para apartar mi lugar, Amalia lo vio y preguntó quién lo estaba leyendo, le respondí que yo, y creo que desde ahí empezamos a identificarnos, así inició nuestro acercamiento. En las giras me invitaba [a los sitios de interés] a donde iba: “¿Ya fuiste a ver esta exposición Zama?”, y la visitábamos, por ejemplo, subimos juntos a las pirámides de Tikal,¹⁹ en fin, a dondequiera que viajamos había alguna actividad a la que íbamos juntos: “vente hijo, vente hijo”. Así empezó a surgir un mutuo aprecio. No creo que haya nadie que me haya enseñado tanto como la señora.

Algunas giras las hicimos con Nellie Happee como coordinadora²⁰, supliendo a Amalia, con quien también tuve un acercamiento muy fuerte.

Un compañero del coro y yo éramos los responsables de que el vestuario se repartiera en los camerinos, entonces, si me sobraba tiempo, me iba a cabina a aprender cómo trabajaba Louisa Guthmana, a quien [Amalia] trajo de Nueva York para que le ayudara con la iluminación; eso lo hacía pensando en que me iba a servir con mi grupo en Guadalajara.

La señora llegó a tenerme mucha confianza, pues tomaba dinero con el puño y me lo daba para que yo pagara las comidas [...] “Doña, ¿se acuerda cuánto dinero me dio?”, le pregunté un día, pensando en qué tonto había sido por no sustraer algunos billetes [Zamarripa se ríe]. “Sí, no creas que no lo conté antes y lo conté después, cuando me dabas lo que quedaba.” No sé si era cierto o no, pero nunca le fallé.

No fueron muchos los años que laboró con Amalia Hernández, pero siempre que viajaron juntos tuvo un trato especial con él y siempre le mandaba a Guadalajara una carta y su pensión, que llegó sin falta mientras trabajó con ella.

¹⁸ Rafael Zamarripa se refiere al Festival del Teatro de las Naciones que ganaron en París, Francia, en 1961.

¹⁹ Alude a la gira que se realizó por Centro y Sudamérica en 1966.

²⁰ Nellie Happee se hizo cargo de la compañía de 1965 a 1967.

Durante los años que realizó giras con BFM, al regreso volvía a Guadalajara para dirigir a su grupo.

Que había otra salida importante, [Amalia] me hablaba, llegaba a prepararme y me iba nuevamente de gira; una vez, estando en Trieste, Italia, yo pregunté por la señora y me dijeron que había ido a Roma, cuando llegó me avisó que ya estaba arreglada mi beca para quedarme a estudiar. Yo estaba sorprendido, porque no creí que fuera a cumplir su oferta. Luego, la compañía se subió a un avión para volver a México y yo [me] quedé solo en Roma, sin saber el idioma, a estudiar con Sandro Tagliolini [escultor que envió una obra para la Olimpiada Cultural de 1968, misma que está colocada en el Paseo Escultórico, al sur de la Ciudad de México].

Al principio no me quería porque decía que los mexicanos comíamos y dormíamos, *niente di lavoro*, y no me veía con buenos ojos, pero finalmente aprendí mucho.²¹

Cuando Amalia murió yo estaba en Colombia. Viajar desde allá es muy difícil y no pude llegar a tiempo, me dolió enormemente. Recuerdo que antes de irme pasé a verla a su oficina del Folklórico y me dijo: “Te tengo un regalito, pero te lo voy a dar en una ocasión muy importante, para que te acuerdes de mí”, y ya no la volví a ver, no la alcancé. Cuál fue mi sorpresa cuando pocos años después me habló Viviana, su hija, para decirme que buscando algo en un alhajero encontró una medalla de oro con mi nombre, y pensé: “La doña me cumplió hasta después de muerta”; la guardo con mucho cariño.

Para concluir, Zamarripa agrega:

También recuerdo a los músicos, los del coro además eran mis amigos, algunos de ellos de Guadalajara, con ellos viví recién llegado a México, compartíamos un cuartito en una casa de la colonia Roma donde había un piano [...] [ahí] llegaba a cantar el también paisano Rufino Montero, con quien aprendí de ópera.

Cuando digo Amalia Hernández siento una enorme felicidad, un enorme agradecimiento, con ella aprendí tantas cosas de la vida. Pocas mujeres de su estatura.

²¹ Zamarripa comenta que Tagliolini le pidió cien dibujos de iglesias romanas y le dio ocho días para hacerlos. Rafael pensó que lo que en realidad quería era mandarlo de vuelta a México, y entonces él aceptó el reto. Para realizar esa tarea se le ocurrió comprar unas plumas de bambú con tinta china. Empezó a dibujar sentado en una fuente y accidentalmente le cayó agua al dibujo, lo afortunado fue que el resultado final del escurrimiento se veía como un efecto intencional. “Le llevé sus cien dibujos y me aceptó.”

La ecuatoriana que se quedó en México. Entrevista a Patricia Aulestia²²

En 1962 el Ballet Folklórico de México llegó a Chile (donde en aquel momento residía Aulestia), y en esa época Patricia bailaba en el Ballet Nacional de ese país. La visita del Folklórico fue un acontecimiento que los marcó.

La agrupación de Amalia Hernández arribó en su mejor momento. El año anterior habían ganado el primer lugar en el Festival Mundial del Teatro de las Naciones, en París. “Era la compañía más bella que tuvo Amalia. Primero, todos eran gente alta, cada uno con su biotipo, muy mexicanos. Ella convivió con nosotros, fue una mujer que nos abrió los brazos y en todas las funciones que se dieron estuvimos presentes.”

Un bailarín destacado del grupo de Amalia, José Luis Cervantes, asumió el papel de vocero, lo cual les permitió mantener el vínculo con Ballet Folklórico, que en ese momento “representaba todo un fenómeno de la escena y un orgullo para los latinoamericanos [...] Ese primer programa era de una sencillez, con un ritmo maravilloso que había logrado Amalia con la asesoría de Gorostiza”.

A través de Cervantes se enteraban de los triunfos del Folklórico a lo largo de toda América Latina, y de cómo para la gente de danza de los países sudamericanos Amalia fue “convirtiéndose en un icono que respetaban como pionera de todo un movimiento dancístico”.

El cuadro sobre la Revolución Mexicana fue todo un impacto, lo mismo que *El venado*, Veracruz y, por supuesto, Jalisco; se bailaba sin tanta piedad alta y sin tanto *cambré* como se hace ahora.

En 1966 vine y conocí personalmente a Amalia y a Nellie Happee durante una de las reuniones que acostumbraba hacer los fines de semana. Amalia abría su casa para recibir a gente del arte y de la cultura en México y ofrecía viandas mexicanas, ¡el salpicón no lo puedo olvidar! Desde temprano hasta la noche recibía a mucha gente, bailarines, promotores, funcionarios.²³

Ahí se planteaban o se cristalizaban ideas. En esas reuniones se concertaban muchos proyectos, como las giras de Ballet Folklórico.

Patricia volvió a México en 1968 a la cabeza del Ballet Nacional Ecuatoriano, su país de origen. Había montado un repertorio basado en el folclor, pero con un lenguaje propio de la danza contemporánea.

²² Patricia Aulestia en entrevista realizada por la autora en las instalaciones del Cenidi Danza, Ciudad de México, 20 de marzo de 2017. Bailarina y coreógrafa de origen ecuatoriano que realizó su formación en Chile. Junto con Guillermo Arriaga fundó el CID-Danza, hoy Cenidi Danza, donde actualmente es investigadora.

²³ Patricia Aulestia comenta que desde entonces se planteó la idea y se preparó el terreno para iniciar los proyectos con vistas a celebrar las Olimpiadas de 1968.



❖ Patricia Aulestia en *Screenplay*, coreografía de Job Sanders, Ballet Clásico 70, 1971. Archivo Patricia Aulestia.



✦ Patricia Aulestia y Amalia Hernández. Archivo Patricia Aulestia.

Desde entonces empezó a viajar constantemente de Ecuador a México, hasta que en 1970, por razones políticas, cuando se cerró el Congreso de Ecuador, donde “tenía una representación, el propio presidente Velasco Ibarra”²⁴ le recomendó salir del país; fue así que regresó a México y lo convirtió en su lugar de residencia desde ese momento. Aulestia llegó a nuestro país con su esposo de aquel tiempo, Alberto Kuhn, gerente del ballet, y con diez bailarines, entre ellos Amparo Cuadrado, Carlos Argüello, Carlos Quimbe, Enrique Constante y Liberman Valencia, quienes empezaron a incorporarse al Ballet Folklórico de México, al Ballet Clásico 70, a la Academia de la Danza Mexicana y con Magda Montoya en la UNAM.

²⁴ José María Velasco Ibarra (Quito, 19 de marzo de 1893-30 de marzo de 1979) fue presidente de Ecuador por elección popular en cinco ocasiones, en dos de ellas se autoproclamó dictador. Completó su mandato constitucional en una ocasión. www.biografiasyvidas.com/biografia/v/velasco_ibarra.htm. <https://velascoibarra.wordpress.com/>

A partir de ese año se integró como bailarina al Ballet Clásico 70.²⁵ “Pensé que venía de paso y necesitaba entrenarme, me acerqué al Clásico 70 e ingresé en 1971.” Era un grupo de solistas. Al poco tiempo Job Sanders llegó a trabajar con BC70 y le montó un dueto con Carlos López: *Interplay*; además bailó *Screenplay*, también de Sanders, y *Juegos*, de Graciela Henríquez. Empezó a recibir un sueldo fijo, “lo cual para ese entonces era muy bueno, pero a mí para nada me alcanzaba, pues ayudaba a los ecuatorianos que llegaron conmigo; el monto del salario era de \$1 400.00”. Fue entonces que habló con Amalia para proponerle que la dejara ocuparse de la prensa.

Por aquel entonces Amalia recibía muchas críticas de quienes opinaban que lo que hacía no era folclor, por ello consideró pertinente contar con alguien que contrarrestara los dichos de sus detractores. Patricia elaboró su primer boletín y el primer medio que visitó fue *Cine Mundial*, dirigido por Octavio Alba, quien sería

²⁵ Véase más adelante el apartado “En paralelo. Amalia Hernández presenta...”.

su futuro esposo, amigo de Luis de Llano²⁶ y con quien Amalia Hernández había estado casada. Así comenzó Aulestia su etapa de promotora; Amalia también le encargó ocuparse de todo lo relacionado con la publicidad y la difusión: carteles, programas, boletines, notas para los medios impresos y audiovisuales, así como de la distribución de boletos.

Martes Culturales

En 1975 dieron inicio los Martes Culturales en el Teatro del Ballet Folklórico de México, una idea inteligente de Amalia, cuyo objetivo era que la danza creciera y que los bailarines no sólo fueran buenos ejecutantes, sino también gente informada sobre música, teatro, artes plásticas, poesía. Esos martes se reunían creadores e intérpretes con personalidades de la política de esa época.

Con gran habilidad Amalia se ponía en contacto con los directores de los grupos que venían a presentarse a México, como el de Alwin Nikolais, para que dictaran alguna conferencia, e incluso para que impartieran cursos; hacía esto con la idea de promover que la danza moderna transitara a técnicas y estilos más contemporáneos. El músico Manuel Enríquez se presentó con frecuencia en aquellos Martes Culturales, al igual que José Antonio Alcaraz con espectáculos como *Todtentanz* o *Quadrivium*, Carlos Jiménez Mabarak, y otros creadores o intérpretes de la música y la danza del siglo veinte, como Graciela Henríquez o Bodil Genkel. Entre los invitados extranjeros destacan artistas de la talla de Murray Louis y John Cage.

Hernández también sabía cómo convocar a personalidades de la vida pública que ocupaban cargos en la Secretaría de Educación o a directores de Bellas Artes, como Miguel Bueno, Luis Ortiz Macedo, Sergio Galindo y Juan José Bremer.

Hacia finales de los años setenta, con la creación del Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), Patricia Aulestia estima que comenzó una nueva etapa para la danza, encabezada por Salvador Vázquez Araujo. “Vázquez Araujo, que acudía a los Martes Culturales, me invitó a incorporarme a Bellas Artes para apoyarlos primero con la ópera y luego con la danza.” De esta manera, a inicios de la década de los ochenta Aulestia dejó paulatinamente de trabajar para Ballet Folklórico de México. Al parecer, las presentaciones de los Martes Culturales continuaron, siempre incluyendo a artistas con nuevas propuestas en torno al arte contemporáneo.

²⁶ Luis de Llano Palmer, exiliado español radicado en México que incursionó en la televisión mexicana en su primera etapa, medio en el que Amalia Hernández participó alrededor de 1952. Véase en este libro el artículo “Función de gala...” referente al trabajo de Amalia Hernández en la televisión.

Acerca de una grata y breve experiencia. Elizabeth Cámara²⁷

Aunque mi tránsito por Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández fue breve, éste dejó significativa huella. Por aquel entonces, principios de los años setenta, los estudiantes de la carrera de folclor de la Academia de la Danza Mexicana consideraban que ingresar al Folklórico –para quienes estábamos formados dentro de la tradición más purista en la danza popular mexicana– era algo semejante a un acto de traición, y de manera aún más severa, implicaba casi “mancillar nuestro legado dancístico nacional”.²⁸

Escasísimas opciones para desarrollarse como bailarín existían al egresar de la escuela (un fenómeno que, por cierto, hasta la fecha sigue sucediendo). Yo cursaba el último año de mi formación profesional como docente y bailarina de danza mexicana, recuerdo entonces cómo, animada por la intrépida y valiente decisión de una de mis compañeras, abracé el proyecto de enlistarme en las filas de la famosa compañía. Me entusiasma la idea de bailar todas las semanas en el Palacio de Bellas Artes –¿quién más ofrecía eso?–; por otro lado, ninguna otra opción en la danza folclórica, fuera de los géneros clásico o contemporáneo, implicaba un ingreso para quien, como yo, aspiraba a vivir de esta profesión. Fue así como tras aprendernos algunos bailes del repertorio del Folklórico, con la ayuda de Roseyra Marengo, Isabel Salcedo y Carlos Casados, audicioné y fui aceptada para formar parte de la Segunda Compañía. En ese momento no ambicionaba más, pues ello me permitiría concluir el último año de la carrera y participar como becaria en el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN), dirigido por Josefina Lavalle, y cuya sede se encontraba en la planta alta del edificio que en ese tiempo ocupaba la Academia, en la Plaza Ángel Salas del Centro Cultural del Bosque. Esto último era de vital interés para mí, pues debido a mi formación en el gusto por las tradiciones dancísticas de México, las actividades del FONADAN me brindarían la oportunidad de conocer las danzas y a los danzantes que semana a semana llegaban desde diversos lugares del país, tesoros que se mostraban en la explanada del Museo Nacional de Antropología.

Mi tiempo estaba ocupado al máximo, pues asistía a los ensayos y a las funciones de Ballet Folklórico, por las tardes acudía a mis clases de la Academia, y entre todos aquellos compromisos, cumplía con toda dedicación mis tareas como becaria del FONADAN. Lejos de vivir esta experiencia como una contradicción, me parecía algo

²⁷ Bailarina y maestra de danza mexicana y de danza contemporánea, se formó en la Academia de la Danza Mexicana y en el Centro Superior de Coreografía. Es historiadora por la UNAM e investigadora del Cenidi Danza.

²⁸ Postura encabezada por el maestro Marcelo Torreblanca, notorio activista en contra del Ballet Folklórico de México y docente en la Academia de la Danza Mexicana, quien además formaba parte del equipo del FONADAN.



❖ Norma López Hernández en *Veracruz*, directora de la compañía residente. Archivo Cenidi Danza.

natural, porque me permitía estar simultáneamente en dos mundos que en ese momento eran irreconciliables.

Todo era gozoso, desde el ingreso al edificio de Violeta con su enorme muro de cristales que permite el paso de una maravillosa luz solar, o entrar a los entonces modernísimos salones de clase para continuar aprendiendo el repertorio que nos transmitían nuevamente Roseyra, Isabel y Carlos, todos generosos y gentiles. Los ensayos en el teatro de la Escuela del Ballet o en el Palacio de Bellas Artes, que corrían a cargo

de Norma López, eran una verdadera experiencia y un enorme aprendizaje, sobre todo si se toma en cuenta que —me apena decirlo— en la escuela aprendíamos un reducido número de bailes por año.

Siempre me he puesto a pensar qué era lo más agotador: bailar cuadro tras cuadro durante las casi dos horas que duraba el espectáculo, o cambiarse de vestuario, y cuando digo cambiarse de vestuario significa desde tocado, sonaja (en su caso) y cualquier otra parafernalia, como aretes, collares, pulseras y, por supuesto, vesti-



❖ Elizabeth Cámara en *Navidad en Jalisco*, Ballet Folklórico de México, 1974. Foto: Roberto Aguilar. Archivo Elizabeth Cámara.

do, zapatos y, en su caso, rebozo. En mi posición, que era la de una bailarina regular, recuerdo que al terminar el cuadro de *Zafra* de Tamaulipas, en cuanto salía por el costado derecho del escenario debía caminar hacia el otro extremo por detrás del telón de fondo, y mientras avanzaba me iba despojando del vestuario, desde cuera tamaulipeca hasta botines, de manera que al terminar ese corto recorrido, con la ayuda del personal de vestuario, ya tuviera puesto otro vestido, los botines con las agujetas atadas y el tocado listo para entrar a bailar *Las polkitas* del cuadro *Revolución*. Al rememorarlos actualmente reconozco con admiración el trabajo de diseñadores y de realizadores de vestuario que con gran ingenio buscaban la manera de adaptar las prendas de tal forma que en un instante, y casi de un solo movimiento, quedaran puestas enagua, falda y blusa juntas, como sucede hasta la fecha con el vestuario de Veracruz, por ejemplo.

Jamás volví a bailar en una agrupación en la que, como en las mejores compañías del mundo, previo a la función te entregaran tus distintos vestuarios, tu bolsa de zapatos y una caja de accesorios para llevarlos al camerino, en el que existía un ambiente alegre y lleno de camaradería; por cierto, no en todos los casos era así pues, según entiendo, la competencia entre algunos miembros del Ballet por obtener determinados papeles era bastante encarnecida. También recuerdo que nuestro ingreso causó cierto malestar, éramos un grupo de chicas, las más jóvenes en el Ballet, egresadas o por egresar de la Academia; no entiendo si la causa era nuestra corta edad o que teníamos formación profesional, que no era el caso, en aquel momento, de todos los que recién ingresaban.

Tulio de la Rosa coordinaba los ensayos y las funciones de Ballet de las Américas. Qué maravilla ofrecer funciones todos los lunes en el Teatro Hidalgo y usar ese magnífico vestuario ante un auditorio que disfrutaba con júbilo del espectáculo; llamaban mi atención los que portábamos para bailar Alaska (el cual, por cierto, era un horno), el de Perú, de Argentina o de Cuba, entre otros; algunos se habían adquirido en el propio país y otros se confeccionaron en México con materiales y accesorios que se consiguieron en los sitios de origen del variado repertorio.

Era un ir y venir entre la Academia de la Danza, FONADAN y el Ballet Folklórico. En mi carrito les daba aventón a mis compañeras, de Paseo de la Reforma a Violeta, en jornadas que podían durar desde las ocho de la mañana hasta las diez de la noche, incluidos sábados y domingos, pero eso no importaba, el cansancio se superaba con el estímulo de la aventura cotidiana.

De las personas con las que conviví, a quienes más recuerdo son, por supuesto, a mis maestros: Roseyra Marengo, Carlos Casados e Isabel Salcedo, pero también a Martha García y a Alma Rosa Martínez, ambas amigables y sencillas. Sin duda a Tulio de la Rosa, pues

nuestros caminos se han vuelto a cruzar a lo largo del tiempo, como maestro de ballet en el Centro Superior de Coreografía (CESUCO), dirigido por Lin Durán; en el programa de descentralización de la enseñanza de la danza impulsado por el INBA, proyecto al que me invitó a participar, y por último en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (Cenidi Danza del INBA).

Amalia para mí era una especie de mito, pues la mayor parte del tiempo que permanecí en la compañía ella estuvo de gira, si no mal recuerdo en Australia. En sus visitas a México, una o dos veces nos ensayó. Sentía una mezcla de temor, distancia y admiración por ella, la veía como a uno de esos personajes a los que crees que no te puedes acercar, ya sea porque existe una distancia real o imaginaria debido a lo que representa su obra, por ser la constructora de un proyecto que se recibe con aplausos y reconocimientos en todos los lugares donde se presenta.

Ahora bien, si por un lado la experiencia fue gozosa y plena, no estuvo exenta de matices, los más pedrestres, que tenían que ver con algunos compañeros a los que nosotras, “las estudiadas”, veíamos como improvisados y superficiales. Mi particular afán “intelectualista” era lo que quizá tamizaba la situación. Otra circunstancia, dolorosa, fue que al falsear el pie en una función sufrí una lesión en la rodilla, lo cual me obligó, tras mi breve estancia, a abandonar la compañía.

Desde entonces y hasta hoy, mi admiración por Amalia ha sido constante porque considero que logró crear un espectáculo en el que volcó su talento artístico, conocimientos y capacidades organizativa y administrativa. Poseía saberes adquiridos de los distintos géneros y disciplinas que estudió: ballet, danza moderna, danza folclórica, danza española y música. Se nutrió del movimiento de la danza moderna nacionalista mexicana y absorbió los conocimientos sobre la escena de Waldeen y Seki Sano. Supo rodearse de gente talentosa, conocedora de nuestras tradiciones, miembros de la escena musical y dancística, artistas e intelectuales. Además, tuvo la sensibilidad para crear un espectáculo que posee un ritmo que lleva al espectador por un recorrido de color, sonido y emociones matizadas, que lo mantiene en vilo desde el inicio hasta el fin. Esto lo digo a pesar de mi cercanía con FONADAN y sus integrantes, o quizá justo por eso.

Después, por algún tiempo, y aun con la certeza de estas maravillosas cualidades, viví en una especie de conflicto con respecto a su trabajo; las razones fueron que ingresé a trabajar a la Dirección de Arte Popular, dirigida por Alberto Beltrán; el peso que finalmente ejerció mi formación —que hoy llamaría conservadora—, en el sentido de inclinarme a favor del “auténtico folclor mexicano”, y el estar rodeada de personas muy críticas hacia lo que se catalogó como un espectáculo que no mostraba el verdadero folclor de nuestro país, pues

presentaba a un mexicano siempre festivo y sonriente. Hoy día, y desde hace tiempo, considero que se trata de juicios severos e injustificados, particularmente porque ella tuvo la inteligencia de firmar su trabajo, así que aun tratándose de un espectáculo inspirado en las tradiciones dancísticas populares mexicanas, asumió que ella lo adaptaba a la escena y lo ajustaba a las necesidades del espectáculo mismo. Por otro lado, tanto ella como el equipo de músicos, vestuaristas y escenógrafos, entre otros colaboradores, siempre se apoyaron en la investigación de campo (en las comunidades de las que provenía el repertorio original), bibliográfica o artística, hasta construir un modelo escénico tan poderoso que ha sido clonado, copiado, calcado, falseado hasta el infinito, siempre con menor calidad y éxito que el que ella creó.

Los puristas de la danza folclórica mexicana jamás lograron montajes con la calidad escénica que posee Ballet Folklórico de México, básicamente porque entre la tradición viva y la escena media un universo que no puede ignorarse, la escena exige conocimientos diversos acerca de la utilización de recursos técnicos, y una lógica espacio-temporal que excluye, por razones obvias, muchos elementos de la manifestación de origen. Ella lo sabía y jamás tuvo la pretensión de decir que su repertorio era la versión “auténtica” y “legítima”, e incluso, con conocimiento de causa, se dio la libertad de construir secuencias de movimiento surgidas de su propia inspiración creativa sobre la base de música tradicional. A diferencia de quienes, ostentándose como parte de la corriente que pugna por el rescate (una corriente con sus propios valores, por supuesto) y privilegia el pretendido respeto por lo “puro”, en ocasiones muestran montajes que, amén de no ser la manifestación original, hacen gala de sus escasos conocimientos sobre la escena con resultados que carecen de adaptación al contexto escénico.

Por todo lo anterior, mi admiración y mi respeto a la señora Amalia Hernández, y mis votos para que en el futuro surjan propuestas que trasciendan ese modelo que, criticado o admirado, todavía no ha podido superarse.

Trazos en la construcción de un perfil

Con independencia de los testimonios vertidos en páginas anteriores, así como de cada una de las entrevistas citadas y otras más, se ha realizado un ejercicio para tratar de delinear el perfil de la personalidad de Amalia Hernández, tarea sin duda compleja, cuya intención es conocer al personaje, conscientes de las múltiples aristas y facetas que lo caracterizan, y de la insuficiente información para lograrlo; creemos, sin embargo, que será posible aportar algunas pistas para acercarnos a la persona de carne y hueso.

Cora Flores, traza líneas¹

La bailarina de danza clásica que inició su carrera en Ballet Concierto –agrupación dirigida por Felipe Segura–, e integrante de Ballet Folklórico de México por alrededor de cinco años a partir de 1959, nos habla de la figura y la personalidad de Amalia Hernández.

Era una mujer muy guapa, atractiva, la recuerdo con su mechón blanco, de buen carácter. Persona amable que permitía la convivencia, la cercanía, pero a pocos [les] brindaba su amistad. Se trataba de alguien con gran personalidad, creativa, con talento coreográfico, pocas veces la vi enojada.

Generosa con la danza en México, pocos han hecho tanto por su desarrollo en todos los géneros, como cuando creó Ballet Clásico 70; lo mismo que el apoyo [que les otorgaba] a sus bailarines, como en el caso de Juan Antonio Rodea, quien gracias a ella pudo irse a Nueva York con Louis Falco.

En una ocasión –única, por cierto– que audicioné para una comedia musical, *Brigadoon*,² obtuve el papel de Maggie, uno de los roles protagónicos. Fue algo muy emocionante para mí que estuviera mi nombre en la marquesina.

Creí poder cumplir con ambos compromisos, porque en ese momento las funciones con Ballet Folklórico eran sólo los domingos en la mañana, y las de *Brigadoon* eran en la noche. De pronto, por desgracia para mí, surgió una gira con Amalia de dos o tres días al interior de la República. Como en *Brigadoon* no tenía suplente, significaba que debía renunciar a la obra. Entonces hablé con Amalia para pedirle permiso de no ir a la gira, [le dije] que no se preocupara porque ya había hablado con mis compañeras para que

¹ Cora Flores en entrevista realizada por la autora, Ciudad de México, 3 de marzo de 2017.

² Con coreografía de Agnes de Mille, el empresario Robert Lerner trajo esta obra a México (información proporcionada por Cora Flores).

cubrieran mis lugares. Aparentemente aceptó, pero al día siguiente me llamó por teléfono para decirme que el presidente Adolfo López Mateos había dicho que iba a mandar a unos policías por mí para ir a la función. Mi mamá se enteró y [muy] asustada no dejaba de llorar. Entonces pensé con mucha tristeza que no haber ido a la gira significaba quedar fuera del Folklórico, sin embargo, la siguiente semana, para mi sorpresa, Amalia me llamó diciéndome: “Tienes función mañana, aquí te espero”. Ahí concluyó el asunto.

Años después, cuando viví la experiencia de ser directora de la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica,³ pensé en Amalia y entendí la responsabilidad que representa lidiar con los problemas y las necesidades de tantos bailarines, músicos, personal técnico y de vestuario, etcétera, y al mismo tiempo tratar de conservar el nivel de calidad que se requiere.

Se trataba de una persona totalmente fuera de lo común. El arte le encantaba [a Amalia], recuerdo que un día, durante una gira en Nueva York y de visita en el Museo Metropolitano, fue tal su entusiasmo que, ante el asombro de todos, empezó a bailar y a correr descalza y vestida con una túnica, gritando que estaba feliz. En otra ocasión, en París, nos pidió que portáramos los trajes del vestuario de las distintas coreografías del programa para [asistir a] una rueda de prensa, a mí me tocó ir con el traje del Istmo. Con toda tranquilidad Amalia afirmó que quienes bailábamos esa coreografía habíamos bordado nuestros vestuarios; algunos periodistas, sorprendidos, pidieron permiso para acercarse a ver y a tocar los bordados.

Siempre la recordaré con mucho cariño. Para ella mi absoluta admiración y agradecimiento por todo lo que me dio, así como por sus grandes e innumerables enseñanzas.

Isabel Salcedo y Rodolfo Velásquez, dibujan recuerdos⁴

Isabel Salcedo y Rodolfo Velásquez, casados por más de cincuenta años, miembros del Ballet Folklórico de México desde que se creó para presentarse en el Palacio de Bellas Artes, al alimón comentan cómo se proyectaba y se internacionalizaba la imagen de México a través del Ballet, y recuerdan:

“Amalia tenía una personalidad que... ¡bueno!, apenas entraba y ¡‘aguas’! Ella tocaba el tambor en el cuadro azteca, y nada más con el primer tamborazo ya sabíamos cómo venía [risas]”. Ambos admiraban su gran fortaleza.

Si nos equivocábamos se enojaba mucho, mucho. No se nos tenía que caer el arete, no debíamos fallar en un paso, mucho menos caernos, pero al mismo tiempo, si alguno de nosotros tenía problemas nos ayudaba en todo. Por ejemplo, se enteró de que Rodolfo le iba a donar un riñón a su hermano, y aunque ya no estaba en la compañía se lo llevó hasta Canadá para que lo revisara un médico. De ese tamaño era con nosotros. La quisimos mucho y la señora también nos apreciaba bastante. Para mí fue como una segunda madre. Amalia Hernández tenía una enorme visión para crear cosas increíbles. Se iba a los pueblos a ver las danzas, incluso Rodolfo llegó a ir con ella. Ya con la idea concebida decía: “A ver, haz este movimiento o haz este otro, o haz este paso así o así”, de ahí sacaba lo que le gustaba, y así iba creando poco a poco. También les explicaba el argumento de cada danza, y de cada una hacía una historia.

Como bailarina-coreógrafa era excepcional. Me encantaba cómo matizaba y hacía historia de la coreografía, nos hacía sentir sensacionales, nos involucraba hasta vivir los personajes. Además, sabía adaptar danzas que normalmente duran cuatro o cinco horas, rescatando lo esencial sin que perdieran su sentido.

A decir de los entrevistados era una excelente anfitriona. “Nos invitaba a su casa de Acapulco, sacaba su guitarra, ofrecía tequila y empezaba a tocar. Le gustaban las canciones del tiempo de la Revolución y podía pasar horas cantando.”

Rodolfo fue colaborador del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN), organismo creado durante el régimen del presidente Luis Echeverría. Es significativo que quien formó parte de ambos mundos, Ballet Folklórico y FONADAN, y con la perspectiva que aporta el filtro de los años, comenta: “lo que trabajó la señora” no es un folclor puro, sino que “se trata de una transcripción adaptada a su propio estilo, pero siempre basándose en las danzas tradicionales. Marcelo Torreblanca estaba en contra, y al final entendió que el trabajo de Amalia fue muy importante, que ella abrió caminos”, concluye.

³ Cora Flores fue directora de la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica de 1987 a 1991.

⁴ Isabel Salcedo y Rodolfo Velásquez en entrevista realizada y transcrita por Andrea Tirado, colaboradora de la Maestría en Investigación de la Danza del Cenidi Danza, Ciudad de México, 2015.

José Villanueva, delinea su imagen⁵

Integrante de Ballet Folklórico de México (BFM) por más de cincuenta y seis años, debutó en la agrupación el 4 de noviembre de 1960. Actualmente es el coordinador a cargo de los solistas. Egresado de la Royal Ballet School de Londres, bosqueja sus propios trazos para delinear el perfil de Amalia.

Era el ángel y el demonio, era la mamá y la suegra. Por un lado era estricta y tremenda, y por otro era maternal; podía ser el militar enérgico y podía ser la Madre Teresa de Calcuta. Sabía encontrar el lado débil de cada persona y sacarle provecho. Era admirada o era odiada.

Percibía la danza en todo lo que la rodeaba. Se inspiraba en todo: en la gente, en los animales; le fascinaba ver el cielo, la naturaleza, las hojas que caen de los árboles, ver cómo danzan antes de caer al suelo. Me decía: “Mira estos campos de trigo, mira cómo parecen oro, mira cómo va avanzando el trigo”. Todo lo pensaba en movimiento, en coreografía. Por ejemplo, si íbamos a un museo me decía: “¿Ves este cuadro? Fíjate en esta línea que está como danzando y aquí desaparece, pero acá vuelve a aparecer. Es como una coreografía”.

En Yugoslavia veíamos campos de amapolas rojas, en Holanda los tulipanes, y se inspiraba en los diferentes colores: “Esto hay que usarlo para una coreografía”. Su inspiración era constante. Me acuerdo de que un día, durante el estreno de uno de sus ballets, en vez de verlo estaba observando una cúpula. Le pregunté: “Señora, ¿no está viendo su coreografía?”, y me contestó: “Espérame, estoy pensando en la que sigue”. Tenía una inspiración increíble.

Siempre iba leyendo algo, aprendiendo algo, era muy culta, todo lo que fuera arte le interesaba. Tocaba la guitarra, un poco de piano, y le gustaba cantar con voz de María Félix.

Tenía una gran presencia, en cuanto aparecía todo el mundo se ponía firme, pero siempre fue muy atenta y respetuosa. Le gustaba mucho llegar de improviso para ver cómo estaban funcionando las cosas. Eso lo aprendió del presidente López Mateos.

Trabajaba al mil por ciento y lo hacía rápido, pero si era posible no ponía ensayo el día que había funciones, pensaba que los bailarines debían estar despejados.

Me gustaba su honestidad, su energía, su amor a lo que hacía, su disciplina, su inteligencia, su sabiduría, su sentido del humor y su sencillez. No he conocido a una persona con tantas capacidades como ser humano.

Villanueva concluye pensando que al final de su vida pasó del nivel terrenal al espiritual, a sentir más directamente la relación con Dios.

Nellie Happee, perfila⁶

De acuerdo con el testimonio de Nellie Happee, Amalia Hernández era una persona generosa, “si veía que alguien tenía algún talento especial lo apoyaba, lo mismo que si alguien a quien ella apreciaba se enfermaba”.⁷

Inteligente, coqueta y muy trabajadora. La primera vez que viajé con la compañía me pidió que me sentara junto a ella. Se puso un velo negro sobre la cara, que usaba para dormir, pero después de un rato lo alzó y empezó a decirme cuáles eran las suplencias y los cambios, así como los ensayos. Los viajes implicaban una organización muy compleja que había logrado articular gracias a su gran capacidad. Al llegar al destino marcado siempre estaban armados los elencos, organizada la distribución de habitaciones y repartidas las tareas adicionales, como encargarse de meter y sacar de los baúles el vestuario de la compañía y llevarlo a los camerinos en cada teatro al que llegábamos, o de embarcar las maletas del elenco —que se recogían por la noche de la puerta de las habitaciones de todos los que viajábamos— para enviarlas a la siguiente plaza. A quienes hacían ese trabajo les daba un sobresueldo.

Mujer culta y preparada, siempre dispuesta a conocer manifestaciones del arte e informarse; durante las giras, si no había ensayo o función acostumbraba visitar museos y asistir a teatros.

Cuando Amalia invitó a Nellie a coordinar Ballet Folklórico, Happee le manifestó que no creía poder con el trabajo, pues no sabía de folclor, a lo que Hernández le respondió: “Mira Nellie, tú sabes dirigir, además, vas a conocer muchos teatros y vas a viajar mucho”, “me supo seducir”. La primera experiencia de Nellie fue una gira de tres meses a Estados Unidos y a Canadá.

Amalia iba convaleciente de una operación y en Canadá se fue a que la revisaran, yo me quedé con las setenta y ocho personas del Ballet, entonces reuní a la compañía y les dije: “Ustedes saben que no conozco el espectáculo, necesito que me ayuden porque esto tiene que salir adelante”, y

⁶ Nellie Happee en entrevista realizada por la autora, Ciudad de México, 16 de noviembre de 2016. Bailarina y coreógrafa de gran trayectoria; además de encabezar el Ballet Clásico 70, fue directora de la Compañía Nacional de Danza, con la que montó obras tan significativas como *Carmina Burana* y *¡Esquina bajan!*

⁷ Nellie relata: “Yo tuve una tifoidea mal atendida; [Amalia] me fue a visitar y me llevó a ver a su médico, me hospedó en su casa hasta que mejoré [...] siempre tuvo deferencias conmigo, la recuerdo con mucho cariño”.

⁵ José Villanueva en entrevista realizada por Andrea Tirado.

que sale adelante; se portaron de maravilla conmigo, por eso quiero tanto a los folclóricos. Con ellos también fui a la Unión Soviética, países escandinavos, Polonia, Checoslovaquia, Nueva Zelanda y Australia, experiencias que no olvido y que compartí entre 1965 y 1967.

En la gira a Australia me dijo que tenía algunos asuntos que atender y nuevamente me quedé sola con los setenta y ocho miembros del Ballet. Pasaban los días y ella no regresaba [...] un día sonó el teléfono a la una de la mañana [...] “¡Ay, Nellita!” [sólo de ella he admitido que me digan Nellita] [...] se oía muy lejos y le pregunté que dónde estaba, me dijo que en Yucatán.

En ese momento, efectivamente, Amalia trabajaba en el montaje de un cuadro de Yucatán y había partido hacia allá en busca de inspiración, pero regresó a Australia. “En las giras, sobre todo si eran muy largas, la mitad del sueldo se les pagaba [a los bailarines] en el viaje y la otra mitad a la familia, era una manera de evitar que gastaran todo durante la gira.”

Yo la vi fuertemente enojada sólo en dos ocasiones: una, cuando recién nos habíamos mudado a la escuela, debido a un incidente en el salón donde ensayaba el coro, porque todos empezaron a correr por el polvo que salió de los ductos del aire acondicionado; y otra en Praga, donde nos dieron un teatro muy chico; aventó el micro y me dijo: “Me tengo que ir a Italia”, y efectivamente se fue a ver lo de un contrato.

Para concluir, Nellie manifiesta que Amalia supo rodearse de la gente adecuada, personas que la ayudaron a construir una imagen y un estilo de espectáculo, me refiero a diseñadores, iluminadores, músicos, técnicos y artistas que colaboraron con ella para crear un programa lleno de contrastes que mantenía al público siempre atento al pasar de una atmósfera a otra.

Rafael Zamarripa, esculpe

Uno de los personajes más importantes del arte en el México contemporáneo, Amalia Hernández, quien colocó a nuestro país en las marquesinas de los mejores teatros del mundo y fue una digna y exitosa representante del folclor mexicano, también ha sido la mujer más genial que el coreógrafo y artista plástico Rafael Zamarripa conoció en toda su vida:

Admiraba sus bellísimas piernas, su manera de bailar [*El tilingo lingo*], su forma de tocar los tambores en las danzas aztecas. La admiraba porque supo rodearse de personas importantísimas que la ayudaron en las distintas labores artísticas relacionadas con los montajes de sus ballets.

No sé por qué todo el mundo le tenía miedo a la señora Amalia, yo la veía sola en la mesa de los restaurantes y me decía: “¿Cómo es que nadie se viene a sentar con ella?”. Yo me acercaba, le pedía permiso para sentarme y platicábamos de todo lo que se me ocurriera, así surgió la costumbre de cenar o de comer juntos; platicábamos mucho, mucho, y no me enfadaba, y creo que a ella tampoco [...] Yo la cuidaba, hicimos una maravillosa amistad. Mucho de lo que soy se lo debo a ella. De Amalia aprendí todo, le debo muchísimo. Platicábamos de cosas que tenían que ver con la vida, con el arte, con la escena, de las ciudades, de los museos.

De la mujer de fuerte personalidad, respetada por propios y extraños, Zamarripa añade:

Si tuviera que hablar de otros rasgos de la personalidad de Amalia, recuerdo que en una gira nos mandaron en unos camiones llenos de cucarachas; cuando llegamos al sitio a donde íbamos a actuar mandó llamar al empresario y le soltó una bofetada: “Vea cómo viene mi compañía”, porque las muchachas efectivamente iban asustadas y llenas de ronchas.

Nuestra cercanía disminuyó a partir de que empezó a meditar y a ir a su centro espiritual, al cual por cierto la acompañé en varias ocasiones.

Patricia Aulestia, moldea⁸

La ecuatoriana-mexicana asegura que Amalia Hernández fue un personaje de enorme sensibilidad y con capacidad para impulsar el proyecto adecuado en el momento justo.

Era una mujer gentil, que sabía abrir los brazos para recibirnos, que sabía lo que quería y sabía priorizar para lograr lo que vislumbraba. Dio trabajo a mucha gente durante mucho tiempo. Desarrolló la imagen de México en el mundo, en lo dancístico y en lo artístico. Amplió criterios, nos hizo crecer, y no sólo me refiero a la gente de danza sino incluso a los funcionarios, a quienes sabía convocar, involucrar [...] Exigente como la que más, nos pedía el máximo.

Diversas anécdotas nos dan una idea de su disposición para apoyar y ser solidaria, aquí un ejemplo: a raíz del golpe de Estado perpetrado por Augusto Pinochet en Chile, Patricia Aulestia relata que Octavio Alba, su esposo –director de *Cine Mundial*–, y Amalia Hernández, entre otros, solicitaron a Mario Moya Palencia,

⁸ Patricia Aulestia en entrevista realizada por la autora en las instalaciones del Cenidi Danza, Ciudad de México, 20 de marzo de 2017.



❖ Patricia Aulestia en su coreografía *Madre india*, de Ecuador, Ballet de las Américas. Archivo Patricia Aulestia.

secretario de Gobernación⁹ en ese entonces, su intervención para que trajeran a Rodolfo Reyes,¹⁰ que estaba concentrado en el Estadio Nacional de Santiago de Chile, como muchos otros artistas e intelectuales que se identificaban con el gobierno de Salvador Allende. Gracias a esa petición se logró su rescate.

Patricia piensa que “comprometió a muchos pueblos de América para crear ballets folclóricos como el que ella ideó”, y a partir de esa época, gracias a su influencia, surgieron otras agrupaciones de ese género.

Viviana Basanta, esboza¹¹

Sobre los rasgos particulares que caracterizaron a Amalia, su hija Viviana señala: “Ella conocía mucho de música, además sabía tocar piano y guitarra. A eso se añadía que tenía un profundo interés en los rituales, ya fueran del repertorio mexicano o de otras partes del mundo. Para montar sus coreografías observaba y observaba, y luego lograba sintetizar, extraer elementos relevantes de cada lugar, los cuales después plasmaba en escena”.

Como refieren todos aquellos que conocieron a Amalia Hernández y convivieron con ella, Viviana confirma que su madre iba con mucha frecuencia a ver grandes espectáculos.

“Era una persona muy preparada, le gustaba asistir a ver grandes obras, por ejemplo en Nueva York, y pienso que tomaba cosas de aquí y de allá. Conocía de danza moderna, lo que estaban haciendo Alwin Nikols y Murray Louis, que eran sus amigos, estaba muy cerca de los grandes espectáculos del mundo y todo le servía de inspiración”.

⁹ Mario Moya Palencia fue secretario de Gobernación durante el régimen presidencial de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976).

¹⁰ Rosario Manzanos, en *Proceso*, 7 de septiembre de 2008. La periodista relata el incidente de esta manera: “El coreógrafo y promotor cultural chiapaneco, reconocido por su militancia en la izquierda, cuenta por primera vez a un medio de comunicación su experiencia en el Estadio Nacional de Santiago de Chile, en donde permaneció tres meses y medio. Ahí vivió la ignominia de la tortura y fue testigo del asesinato de miles de personas. ‘Era septiembre de 1973 y Salvador Allende acababa de ser depuesto [...] Aquí en México se publicó la noticia de que yo había sido fusilado’. Se hizo un gran escándalo y monseñor Samuel Ruiz empleó el recurso de *habeas corpus* solicitando que su cadáver fuera presentado. A él se unieron los escritores Óscar Oliva, Juan Bañuelos, Jaime Labastida, y Amalia Hernández, entre otros. ‘Les debo la vida’”.

¹¹ Viviana Basanta en entrevista realizada por la autora, Ciudad de México, 8 de marzo de 2017. Viviana Basanta, hija menor de Amalia Hernández, es bailarina y coreógrafa; colaboró con ella desde muy joven, no sólo como bailarina del BFM, sino también como coordinadora y directora artística, cargo que ocupa hasta la fecha.

Agustín Hernández y Salvador López, recuerdan¹²

El prominente arquitecto Agustín Hernández –hermano de Amalia–, cuya obra arquitectónica se inspira en las profundas raíces del arte prehispánico, es autor de sobresalientes edificaciones como el Colegio Militar, la Escuela del Ballet Folklórico de México, la casa de Amalia Hernández, al igual que de su Centro de Meditación de Cuernavaca; en esta entrevista comparte remembranzas con su sobrino, Salvador López, actual director del Folklórico, acerca de Amalia Hernández:

Agustín Hernández afirma:

Le teníamos miedo, era un general, nos regañaba. Yo le decía: “Tú ya no eres Amalita, eres [A] malota”. Ese carácter que tenía. ¡Cómo la quise, caray!

Mi mamá platicaba que era tan salvaje de chica que un día se estaba “tragando” una jerga, [risas]. En otra ocasión estábamos comiendo y ella, ¡bárbara!, quería irse [porque] había quedado de verse con alguien. Mi papá le dijo: “¡No! No te levantas”, entonces, enojada, agarró un centro de mesa enorme lleno de agua y lo volteó, nos dejó a todos batidos y se fue.

Una vez le dijo a mi papá: “Papi, estoy haciendo un balletito, te invito, me presento en la Sala Chopin”. Y mi papá le contesta: “¡Amalia, tú vas a acabar en los cabarets!”. ¿Y sabes qué le contestó? “¡Sí papá, pero de Las Vegas!”.

De Amalia me gustaba su alegría de vivir, su creatividad. Tenía una mente ágil, ¡era bárbara!

Salvador López rememora:

En una gira, al pasar por la aduana llevaban un tambor con los llamados “huesos”, [que son] semillas secas con las que se bailan algunas danzas, y al preguntar[les] qué eran [a Amalia] se le ocurrió decir que eran huesos humanos: “Seguimos la tradición prehispánica [...] es que somos antropófagos”.

Cuando llegamos a la aduana de Tokio con la cabeza que se usa para bailar la Danza del Venado nos preguntan: “¿Y qué tipo de venado es?”. Y Amalia contestó: “Pues es un venado que corretean los tarahumaras; los matan y se los comen, y yo me quedo con las cabezas”. Los de la aduana le dicen: “¡Pero es ilegal!” y ella responde: “No, no se preocupe, nosotros nos comemos

¹² Agustín Hernández y Salvador López (hermano y nieto de Amalia Hernández, respectivamente) en entrevista realizada y transcrita por Andrea Tirado, colaboradora de la Maestría en Investigación de la Danza del Cenidi Danza, Ciudad de México, 2015.

también a las personas, nada más que no podemos traer sus cabezas”. A mi abuela “le valía”.

En una ocasión Uruchurtu¹³ le dijo: “Óigame Amalia, usted debe estar en el partido,¹⁴ la vamos a lanzar para senadora”. “Ay no, muchas gracias, licenciado”. “Qué ¿no le gusta la política?”, le preguntó, y su respuesta fue: “No, a mí me gustan los políticos”.

Siendo presidente Echeverría, su esposa¹⁵ le hizo una petición: “Oye Amalia, quiero que nos hagas un ballet para las señoras”, y ella contestó: “Yo no hago coreografías para viejitas panzonas”.

Recuerdo que en cierto momento la citó un funcionario para avisarle que le iban a quitar funciones, ella entró a su oficina y [muy] enojada le dio dos bofetadas. Salió y me dejó ahí [yo tenía como dieciocho años]. No se dejaba, para nada... ¡tremenda!

Ella decía: “Yo no vivo del pasado, vivo del futuro, y las personas más inteligentes de este país somos Agustín [su hermano] y yo”.

Un día mi abuela me dijo: “Me voy a ir un año a Cuernavaca, ahí te encargo el Ballet”. Y se fue a un monasterio a meditar, antes de que tuviera el templo.¹⁶

En paralelo. Amalia Hernández presenta...

Gracias al éxito internacional recibido a través de los reconocimientos obtenidos en el Festival de las Américas, que se organizó con motivo de los III Juegos Panamericanos (Chicago, 1959), y en el Teatro de las Naciones (París, 1961), y de las innumerables giras, con la calurosa acogida de la prensa y del público, Amalia Hernández se convirtió en la aliada de la política cultural del presidente de México, Adolfo López Mateos, a quien se le denominó el presidente viajero. Ballet Folklórico de México no sólo era el espectáculo anfitrión de las personalidades y los jefes de estado que visitaron nuestro país por ese entonces, sino que, como parte de la política del presidente de dar a conocer a México en el mundo, el Folklórico lo acompañó a lo largo de sus recorridos por los Estados Unidos, Canadá, Europa, Centro y Sudamérica, Asia y Oceanía.

Como parte de esa política, López Mateos promovió la candidatura de México¹ ante el Comité Olímpico Internacional, y en 1963, en Lausana, Suiza, obtuvo la sede para realizar las XIX Olimpiadas en 1968. Faltaban varios años para que se llevara a cabo el importante evento, sin embargo, desde su creación el Comité Olímpico puso énfasis y gran interés en promover lo que se conoció como las Olimpiadas Culturales de 1968, a las que se invitó a artistas de todas las disciplinas a participar, entre ellos a lo mejor de las artes escénicas de ese momento. Por supuesto, Amalia Hernández formaba parte de los planes. Con escasos documentos a la mano que prueben a partir de cuándo empezó a trabajar con vistas a participar en los festejos olímpicos, es factible pensar que desde el surgimiento de la idea, a lo largo de sus viajes empezó a contactar con destacados coreógrafos que conocía a su paso por el mundo, así como con bailarines e investigadores cuyos perfiles muestran coincidencia con el de ella en cuanto a forma-

¹³ Ernesto P. Uruchurtu, jefe del Departamento del Distrito Federal de 1952 a 1966, durante los regímenes de Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz. https://es.wikipedia.org/wiki/ernesto_p_uruchurtu

¹⁴ Se refiere al Partido Revolucionario Institucional (PRI).

¹⁵ Se refiere a Ma. Esther Zuno de Echeverría y a las señoras que formaban parte del grupo de danzas regionales conocido como Las Palomas de San Jerónimo (nota de la autora).

¹⁶ Se refiere al Centro de Meditación que Amalia Hernández fundó en Cuernavaca.

¹ México había experimentado más de dos décadas de indicadores macroeconómicos favorables, etapa que se denominó el “milagro mexicano”, lo que convertía a nuestro país en un candidato adecuado para aspirar por la sede. El 28 de mayo de 1963 López Mateos ordenó por decreto presidencial la creación del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada (COO). Se creó la Comisión Ejecutiva dirigida por Clark Flores, Agustín Legorreta se encargó de las finanzas, y Pedro Ramírez Vázquez de la construcción de las instalaciones olímpicas. El 28 de junio de ese año, el nuevo presidente de la república, Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), designó a su predecesor como presidente del organismo. Tras la dimisión de Adolfo López Mateos por motivos de salud, Ramírez Vázquez ocupó la presidencia del comité. Una de las primeras medidas del nuevo presidente del COO fue anunciar el programa cultural como parte de una estrategia para reactivar el apoyo nacional a los Juegos Olímpicos. www.com.org.mx/ciclo-olimpico/mexico-1968/. https://www.ecured.cu/Juegos_Olímpicos_de_México_1968



❖ Programa de mano Cinco Continentes en el Programa Cultural de la xix Olimpiada, 1968.

ción artística y dancística profesional, y el interés por las tradiciones de sus respectivos lugares de origen o de procedencia. La idea fue crear un ballet que abarcara ejemplos de los cinco continentes a fin de llevar a escena el folclor de sus respectivos países, que al mismo tiempo cumplieran con rasgos escénicos propios de espectáculos de talla internacional. Es así como en paralelo a la actividad de Ballet Folklórico de México se trabajó en la conformación del Ballet de Cinco Continentes, y de manera simultánea con montajes, ensayos y producción del Ballet de las Américas; ambos proyectos se presentaron durante las Olimpiadas, pero cabe destacar que el Ballet de las Américas sobrevivió casi una década más.

Con el bosquejo de lo que se deseaba, a través del Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos² se

invitó a diferentes países a armar el programa de Cinco Continentes, y se estableció que previamente Amalia Hernández asistiría a festivales de danza de Europa y Asia. Más adelante se seleccionarían a los coreógrafos por la calidad de su trabajo. Las visitas propuestas por el Comité debían realizarse en junio y julio,³ y el itinerario de visitas se haría siguiendo las indicaciones de las embajadas de los distintos países involucrados, y de acuerdo con las sugerencias hechas por personalidades como el compositor Ígor Stravinski, George Balanchine (director del New York City Ballet), Homer Thomson (jefe del Instituto de Estudios Avanzados de Princeton),

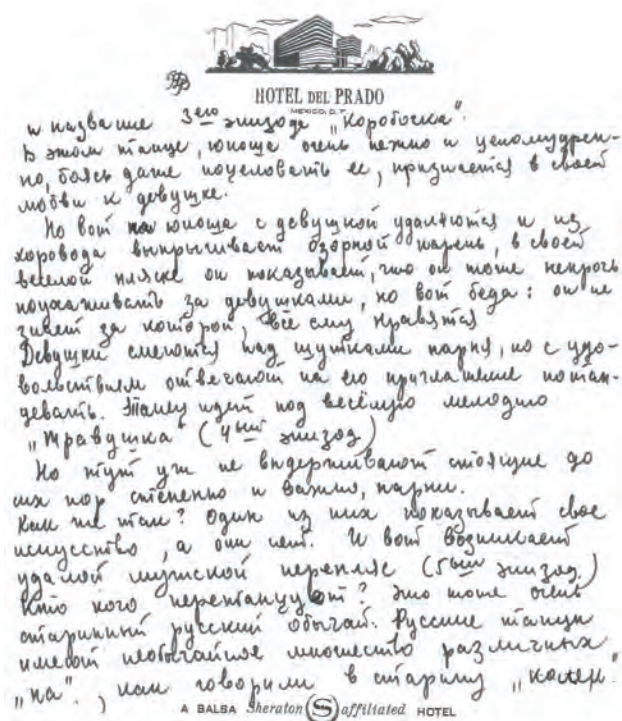
por el licenciado Adolfo López Mateos, quien al enfermar otorgó esa responsabilidad al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

³ El documento consultado no especifica el año al que se hace referencia, probablemente 1966.

² Dicho Comité Organizador estuvo encabezado inicialmente



❖ El empresario Sol Hurok con Amalia Hernández y músicos del Ballet Folklórico de México, Rancho El Paricutín. Archivo Cenidi Danza.



❖ Nota manuscrita de Tamara Golovanova, figura del Ballet Moiséyev, sobre el montaje de la *Suite de danzas rusas antiguas* para el Ballet Cinco Continentes.

Richard H. Howland (director del Instituto Smithsoniano), el empresario Sol Hurok,⁴ y el novelista André Malraux. El Ballet de Cinco Continentes se presentaría durante septiembre, octubre, noviembre y diciembre de 1968. Los montajes debían iniciar en agosto de 1967 para que todos estuvieran listos en julio de 1968. La visita de cada uno de los coreógrafos no podía ser mayor a un mes, con ensayos de tres a cinco días a la semana, y duración de tres horas cada uno.⁵

El Comité Organizador de la XIX Olimpiada asumió la responsabilidad de cubrir los gastos de traslado de cada coreógrafo desde su país de residencia hasta México, al igual que el hospedaje, los alimentos y todos los gastos del montaje, que incluían escenografía, vestuario y música (orquestal, instrumental o grabada). Los gobiernos de los países invitados cubrirían los respectivos salarios de los coreógrafos.

⁴ Sol Hurok (1888-1974), empresario ruso-estadunidense que llevó al Ballet Folklórico de México por todo el mundo.

⁵ *Idem.*

Ballet de los Cinco Continentes. Entrevista a Viviana Basanta⁶

Después de varios intentos para reunirme con Viviana, finalmente se da el encuentro para hablar del tema sobre el cual existe poca documentación en archivos, el Ballet de los Cinco Continentes que Amalia Hernández creó en el momento en que el Ballet Folklórico de México tenía mayor proyección y ocupaba un lugar privilegiado dentro de la cultura y el arte en México.

Viviana inicia de manera directa: “Desafortunadamente podría decir que es un repertorio que prácticamente se perdió, primero porque se bailó casi sólo durante sus presentaciones en 1968, y luego porque no se filmó. Sólo hay unas cuantas fotos, yo tengo algunos recortes de periódico”.

El Ballet Cinco Continentes fue montado para la Olimpiada Cultural. El gobierno federal le pidió [a Amalia Hernández] encargarse de llevar a cabo el montaje. Ella decidió qué era lo que se montaba y a quién se invitaba. Vinieron coreógrafos de distintos lugares del mundo, que quizá había conocido durante el Festival de las Naciones de París o en las giras que realizó durante esos años a distintos países. La maestra rusa venía del Moiséyev, vinieron también de la India, de Turquía, de África. Entre los coreógrafos invitados estuvo Alvin Ailey⁷ representando a los Estados Unidos. Los coreógrafos hacían la propuesta del repertorio y su vestuario, que en algunos casos se hizo o se compró en el lugar de origen.

Los criterios del orden y la conformación del programa los estableció la propia Amalia Hernández. Ella estipulaba de antemano cuánto tiempo debía cubrir cada cuadro —por lo general entre diez y quince minutos—, bajo qué condiciones y en cuánto tiempo debía montarse. Se realizaron contratos formales⁸ con cada uno de los coreógrafos, donde se determinaban además su salario y el tiempo de estancia en México.

⁶ Viviana Basanta en entrevista realizada por la autora, Ciudad de México, 8 de marzo de 2017.

⁷ Alvin Ailey (enero de 1931-diciembre de 1989) fue un coreógrafo afroamericano que fundó el Alvin Ailey American Dance Theater en la ciudad de Nueva York. Creador que popularizó la danza moderna, fue un activista a favor de los derechos civiles de los ciudadanos norteamericanos de raza negra y revolucionó la participación afroamericana en la danza de concierto. Ailey se inspiró en sus recuerdos de infancia en Texas, su música, su sensualidad, y al mismo tiempo en su sufrimiento, todo ello acompañado con música de *blues*, *spirituals* y *gospel*, para crear su obra más popular y aclamada por la crítica, *Revelations*, pieza que montó para el Ballet Folklórico.

⁸ Los contratos se encuentran en los archivos personales de Amalia Hernández.

Al respecto, Viviana comenta:

Los bailarines de Ballet Folklórico de México, que eran muy preparados y versátiles, entrenados en distintas técnicas, se adaptaban a las exigencias de los coreógrafos. Ellos montaron, pero mi mamá fue la que estructuró los programas, dijo hasta dónde incluir y qué iba y qué no, en qué orden, creando la onda de energía que se necesitaba para mantener al público atento.

Podría afirmar que si Amalia Hernández poseía talentos, el que a mi juicio destaca era justamente el que tiene que ver con el ritmo escénico, especie de intuición, algo fundamental que desarrolló paulatinamente y a lo largo del tiempo ha sido un atributo característico en sus montajes y direcciones. “Tenía un ojo clínico para medir cuándo el público ya no iba a prestar atención y utilizaba recursos distintos para captar su interés, decidía hacer una transición que retuviera la atención del espectador.”

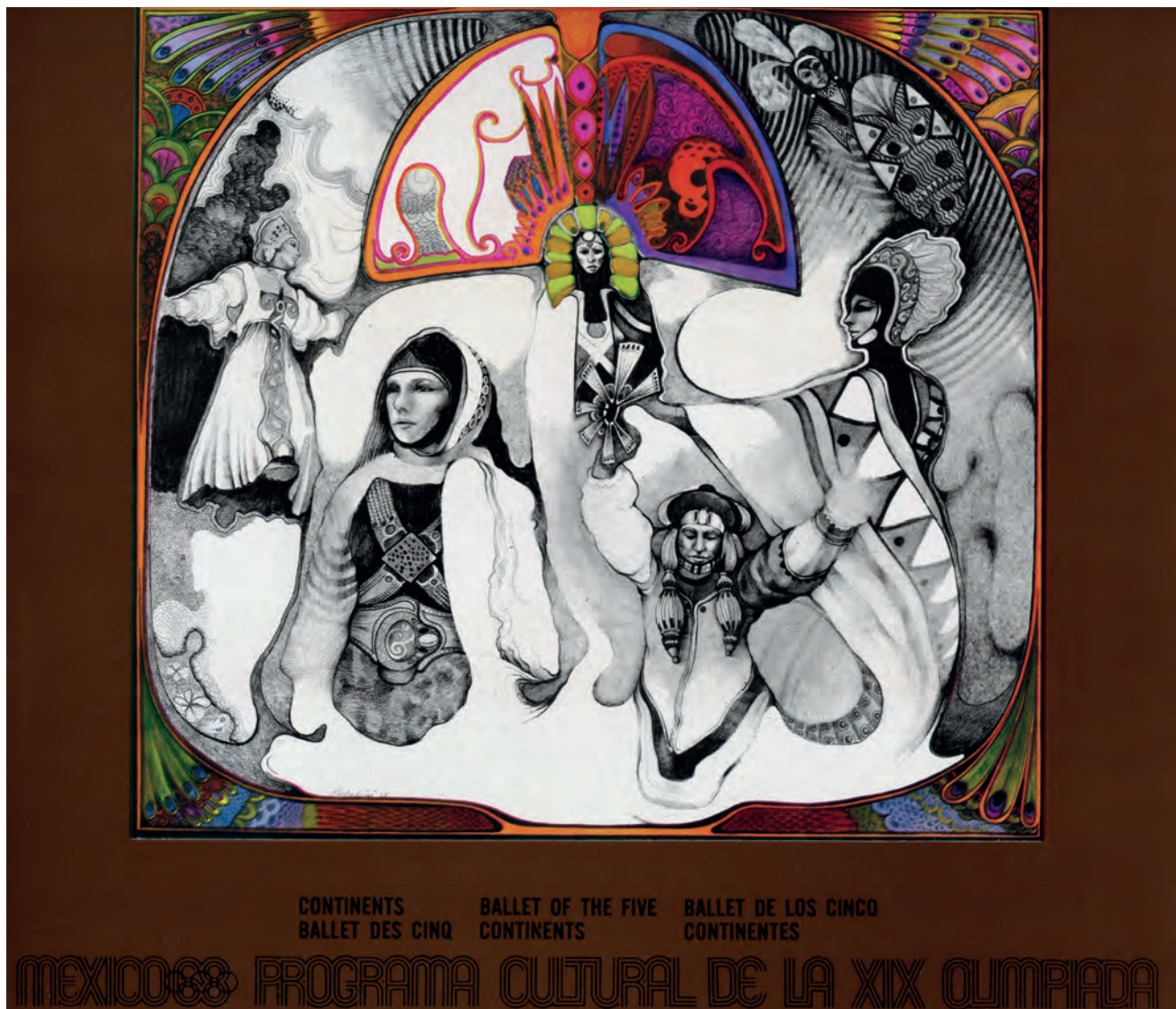
El programa⁹ se presentó por primera vez el 19 de enero de 1968 en el Palacio de Bellas Artes, con la asistencia del presidente Gustavo Díaz Ordaz, posteriormente se ofreció una temporada durante septiembre, tanto en el Palacio de Bellas Artes como en el Teatro del Bosque. El primer programa comenzaba con el Ballet Griego, coreografía de Loukia,¹⁰ acompañado por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Luis Herrera de la Fuente. Enseguida el Ballet Esquimal de Canadá con coreografías de Michel Cartier.¹¹ En tercer lugar, como ejemplo característico de América Latina, se presentó el Ballet de Perú, a cargo de la coreógrafa mexicana Rosa Reyna. Por su parte, la URSS estuvo representada por la coreógrafa Tamara Golovanova.¹² En quinto sitio apareció el Ballet Azteca, con coreografía de Amalia

⁹ Programa proveniente del archivo de Ballet Folklórico de México.

¹⁰ Loukia. Originaria de Atenas, Grecia. Estudió en la Escuela Palucca, de Dresde, Alemania, en 1935. Fue contratada como coreógrafa y bailarina solista en el Teatro Nacional de Atenas, y más tarde por la Ópera Nacional de Atenas. Fue la primera bailarina griega en dar forma teatral a las danzas folclóricas de ese país. En 1951 formó su escuela de ballet y en 1952-1953 viajó por toda Europa dando recitales. Desde el inicio de su carrera trabajó las antiguas tragedias griegas, creando coros para las obras dirigidas por Rondiris (documentos proporcionados por Viviana Basanta).

¹¹ Para hacer el montaje Amalia Hernández invitó a Michel Cartier, de Montreal, Canadá. Su interés por la etnología, el arte primitivo y la danza esquimal lo llevaron a crear el Ballet de Feux Follets en 1952, en 1954 promovió la creación del movimiento folclórico en Quebec, y en 1961 el ballet *Mosaico canadiense* (documentos proporcionados por Viviana Basanta).

¹² Tamara Golovanova. Primera bailarina y coreógrafa del Ballet de Ígor Moiséyev, nació en Moscú, Rusia, y en 1941 ingresó al Moiséyev. Por sus méritos relevantes fue considerada artista emérita de la Federación Rusa y laureada con el Premio Estatal de Primer Grado de la Unión Soviética (documentos proporcionados por Viviana Basanta).



❖ Portada del programa de mano Ballet Folklórico Internacional (ca. 1970-1974).

Hernández, y el espectáculo finalizaba con el Ballet Africano de Ofundo Robert LeHouse,¹³ que interpretaba danzas de Chad, Nigeria y Mali.

El segundo programa incluía en primer término al Ballet de Colombia, encabezado por la mexicana Josefina Lavalle, el Ballet de Turquía con coreografías de Güngör Kecec,¹⁴ y el Ballet de Australia de Beth Dean.¹⁵

¹³ Ofundo Robert LeHouse. Reconocida autoridad del folclor africano y un excelente bailarín.

¹⁴ Güngör Kecec, originario de Erzurum, Turquía, desde niño estuvo ligado a las tradiciones populares de su país y comenzó a bailar danzas folclóricas, así como a interpretar el tambor y diversos instrumentos musicales. Estudió ingeniería mecánica en la Universidad de Estambul. Bailarín de la compañía Ibsan Mermerci Lisesi, se le considera como uno de los más talentosos bailarines y coreógrafos turcos (documentos proporcionados por Viviana Basanta).

¹⁵ Beth Dean nació en Denver, Colorado, estudió ballet en su ciudad natal. En 1928 se trasladó a París, donde continuó su formación en la Ópera de París. Trabajó con Nicholas Legat y el Ballet Ruso de Montecarlo de René Blum. A su regreso a Estados

Después del intermedio se presentaba el Ballet de la India, a cargo de Mrinalini Sarabhai,¹⁶ para concluir con el Ballet de los Estados Unidos de Alvin Ailey.

Unidos actuó en varios musicales y en la zarzuela *El rey del vals*, donde conoció a Victor Carell, un cantante australiano con quien se casó en 1944. Dean y Carell llegaron a Australia en 1947 y en 1953 emprendieron un viaje de estudio que duró ocho meses a diversas comunidades aborígenes australianas para observar la danza indígena y las actividades ceremoniales. Este material se utilizó en una serie de presentaciones y conferencias sobre el baile del Pacífico y los maoríes (documentos proporcionados por Viviana Basanta).

¹⁶ Mrinalini Sarabhai. Originaria de Madrás, India, realizó sus estudios en Shantiniketan y en Suiza, en 1948 fundó su Academia de Danza, Drama y Música en Ahmed, y efectuó varias giras por el mundo. Ha recibido reconocimientos y honores en la India y fuera de ella (documentos proporcionados por Viviana Basanta). Algunas notas biográficas e información de los ballets pueden leerse en ciertos programas de mano, archivos propiedad del Cenidi Danza.

Este espectáculo se remontó en los primeros años de la década de los setenta, y al observar el programa de presentación se confirma lo dicho por Viviana, pues en él se menciona que tomando en consideración la gran calidad creadora de las obras realizadas por los artistas involucrados en el montaje, se decidió volver a presentar al público el espectáculo con el nombre de Ballet Folklórico Internacional, con una selección de los ballets que tuvieron más éxito. Para presentar el cuadro representativo de México posteriormente se añadieron Los quetzales de Puebla y el Ballet de España. En la nota del programa se lee: “Los ballets folclóricos nos enseñan la personalidad y la plástica de los distintos pueblos del mundo y las diferentes formas de manifestar sus emociones”.

Para bailar Cinco Continentes los bailarines tenían que tener un gran entrenamiento, pues los estilos de cada país requerían y exigían preparaciones muy particulares. Mantener los estándares para bailar Rusia y la India, por ejemplo, bailado al mismo tiempo era muy complicado.

Yo era muy chica por aquella época y no bailé Cinco Continentes, pero sí me sabía los pasos, incluso una de mis primeras tareas en el Ballet fue justamente rescatar el repertorio que no estaba bailándose en escena, y me tocó rescatar entonces Cinco Continentes, y también Américas, así remonté Rusia, Turquía, India, Grecia y África.

Respecto a los coreógrafos de Cinco Continentes, los conocía, lo mismo que los lugares de donde venían. Recuerdo que la maestra hindú llegaba con mucho tiempo de anticipación, entre las cosas que hacía era prender incienso, preparaba el espacio, era todo un ritual. Enseñó un lenguaje de manos muy complicado. También en el caso de la maestra griega, esto quiere decir que además de ser profesionales de la danza estaban muy ligadas a su cultura tradicional.

Turquía también era muy complicado, con pasos en cuclillas, requería de mucha energía, lo mismo que África, cuyo solo lo hizo Jorge Tyler;¹⁷ era un solo muy difícil, con un trabajo corporal que requería de mucha movilidad y elasticidad en la espalda. La maestra del Moiséyev no se tocaba el corazón y les exigía como a los propios bailarines rusos, además, cada uno de los coreógrafos quería dar lo mejor de sí mismo.

Por aquella época la efervescencia de Ballet Folklórico de México era mucha: se organizaban diversas giras que duraban incluso meses, se emprendían diferentes proyectos simultáneos, y el propósito original de Cinco

Continentes se había cumplido al presentarse durante las Olimpiadas, de tal forma que ante las múltiples tareas y compromisos se fue dejando de bailar.

Los repertorios daban para mucho, lo que era muy difícil era ensayar todo al mismo tiempo: Folklórico de México, Américas y Cinco Continentes, y mantener los niveles artísticos y de calidad deseados. Fueron trabajos muy exitosos, con futuro, pero no había tiempo para mantenerlos.

El ahora denominado Ballet Folklórico Internacional, con cambios, se volvió a presentar el 18 de julio de 1971 en el Festival Internacional de Danza en el Palacio de Bellas Artes. La dirección general le correspondía a Amalia Hernández y la dirección artística a Norma López con el siguiente programa:¹⁸

GRECIA. Coreografía: Loukia, Escenografía: KL. Klonis, Música: Constantine Kydoniatis. 1. Cuarta Oda Olímpica de Píndaro, 2. Partenio, 3. Géranos, 4. Pírrica, 5. Maquellaricox, 6. Tasakonicos, 7. Sirtos, Pentozali y Sousta. Se trata de danzas reconstruidas a partir de la mitología o rescatadas de sitios y tradiciones aún presentes en lugares griegos, como el Peloponeso o Creta.

INDIA. Coreografía: Mrinalini Sarabhai (basada en un texto de Rabindranath Tagore, 1891). Tasher Desh (El reino de los naipes), Música: Geelali Ahnedabad.

Cuento que en 1933 el autor convirtió en obra de teatro y en 1937 en ballet.

AUSTRALIA. Coreografía: Beth Dean, Escenografía: Russell Drydale, Diseños y vestuario: Dcadonde Dawing, Argumento: Victor Carell (basada en “Kukaitcha. The Emn Nan”, del libro *Desnudos nacimos*).

ESPAÑA. Coreografía: Amalia Hernández, Música: Padre Soler (basada en un romance español, música de amor), Vestuario: Dasha.

RUSIA.¹⁹ Coreografía: Tamara Golovanova, Música: Suite de danzas rusas antiguas.

1. Apertura de las doncellas, 2. Joroved o baile a coro, 3. La cajita, 4. El pastito, 5. Baile de los mancebos y final.

MÉXICO. Danza de los quetzales, Coreografía: Amalia Hernández, Vestuario: Dasha.

TURQUÍA. Coreografía: Güngör Kecec. Bitlis Oyunlar (Danzas de Bitlis, lugar de Turquía oriental). 1. Agir Küvenk, 2. Harkusta, 3. Meyroke, 4. Papori.

GUATEMALA. Coreografía: Farnesio de Bernal.

¹⁷ En los primeros programas de Ballet Folklórico de México el apellido aparece escrito como “Tiller”.

¹⁸ Información proporcionada por Patricia Aulestia. Consultar el programa en los archivos propiedad del Cenidi Danza.

¹⁹ En algunos documentos aparece como *Suite de las danzas rusas antiguas*.



BALLET FOLKLORICO DE MEXICO

Presenta en su Teatro

Función en HONOR

MARGARITA LOPEZ PORTILLO

Directora General de Radio, Televisión

Cinematografía de la

SECRETARIA DE GOBERNACION

Jueves 24

20.00 Horas

México, D.F. Febrero de 1977.

ÁFRICA (Chad, Nigeria y Mali). Coreografía: Ofundu Robert Le’House, Escenografía: Robin Bond.

1. Invocación, entrada y danza de Glaou, 2. Toffi, 3. Danza Magbaga (Nigeria).

Tiempo después, en 1977, se ofreció una función en honor a Margarita López Portillo, en aquel momento directora general de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, y para tal ocasión volvió a reunirse el Ballet de los Cinco Continentes. En ese programa se presentaron los ballets de Turquía y de Rusia.

“El vestuario se conserva en la medida de lo posible. Había cosas muy bellas de los respectivos lugares”. Usar ese vestuario representaba un “plus” para quienes participaron.

Otras voces

En la búsqueda de más información sobre un tema poco documentado, estas entrevistas revelaron que:

PATRICIA AULESTIA:²⁰ “Fue un acontecimiento mostrar el Ballet de Cinco Continentes, fue un regalo, especialmente porque pudimos ver danza de todo el mundo. Era un espectáculo único en su género”.

TULIO DE LA ROSA:²¹ “De Cinco Continentes sólo vi ensayos de India, Turquía, Rusia, Grecia; ensayaban con un vestuario maravilloso que debe haber sido una gran inversión. Imagínate pagar a todos los coreógrafos, tanto avión, tantos hoteles, vestuario y toda la producción”.

MARTHA GARCÍA:²² afirmó que el convivir con tantos coreógrafos extranjeros en un ambiente creativo, con diferentes técnicas, idiomas, estilos, música bellísima, le permitió crecer como ser humano y como bailarina.

Ballet de las Américas. Entrevista a dos voces

No conforme con la creación del Ballet de los Cinco Continentes, Amalia Hernández pensó en crear uno dedicado sólo al folclor americano. A diferencia de lo planeado con el de Cinco Continentes, para el montaje del Ballet de las Américas Hernández comisionó a distintos coreógrafos mexicanos destacados que viajaron a varios países para investigar sus danzas y su música folclórica, y regresaron con material para concretar sus propuestas coreográficas.²³

²⁰ En entrevista realizada por la autora, Ciudad de México, 20 de marzo de 2017.

²¹ En entrevista realizada por la autora, Ciudad de México, 27 de enero de 2017.

²² En entrevista realizada por la autora, en *Homenaje Una vida en la danza*, Cuaderno 34. México, Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 1998.

²³ De acuerdo con una nota manuscrita sin fecha se pensaba distribuir los montajes de la siguiente manera: Guatemala, Farnesio de

Con la finalidad de organizar el trabajo se pensó que cada coreógrafo tendría una estancia mínima de quince días en el país correspondiente, de preferencia durante sus festivales. Los montajes contarían con la asesoría del Instituto Interamericano Indigenista —encabezado por Demetrio Sodi—, además de consejeros locales, de las embajadas y de sus respectivos órganos dedicados al estudio del folclor local, asimismo se incluiría un ejemplo de pintura del país correspondiente. El espectáculo sería montado con la compañía residente del Folklórico, con la idea de presentarse una vez al mes en Bellas Artes; las utilidades de las funciones, después de pagar gastos, se destinarían al montaje en Estados Unidos y Canadá. Los materiales producto de las recopilaciones física y documental serían donados al Instituto Nacional de Antropología. El pago a los coreógrafos ascendería a \$10,000.00 y el subsidio oficial se asignaría al montaje del espectáculo, lo cual incluía vestuario, escenografía, utilería e instrumentos musicales. Las coreografías de Panamá y Venezuela se presentarían ante las autoridades de Relaciones Exteriores, del Instituto Nacional de Bellas Artes y los señores embajadores de América Latina.²⁴

Durante las XIX Olimpiadas de México, el Ballet de las Américas debutó en el Palacio de Bellas Artes en 1968²⁵ con un programa que incluía:

BALLET DE COLOMBIA. Coreografía: Josefina Laval. Música: Rafael Elizondo. Prólogo: el mito, Procesión y ceremonia, Danza de Eldorado, Danza de los guerreros, Danza de Eldorado con las doncellas, Danza del collar y Gran final

BALLET DE PANAMÁ. Coreografía: Aurora Agüeria. Danza mejorana, Danza tuna, Danza punto, Danza de tamborito, Danza de cumbia

Bernal; Costa Rica, Martha Bracho; Panamá, Aurora Agüeria; El Salvador, Evelia Beristáin; Honduras, José Villanueva; Perú, Rosa Reyna; Venezuela, Evelia Beristáin; Argentina, Roseyra Marengo; Bolivia, Guillermina Peñalosa; Brasil, Raquel Gutiérrez; Colombia, Josefina Laval. En ese momento, el cuadro de Nicaragua no había sido asignado a ningún coreógrafo. De las propuestas mencionadas no aparecieron en programa Brasil, El Salvador y Honduras (documento proporcionado por Viviana Basanta).

²⁴ El documento consultado indica que la presentación se llevaría a cabo el viernes 14 de octubre en Bellas Artes, pero no especifica el año, aunque se calcula que hace referencia a 1967. En el mismo documento se informa que el Ballet de Argentina está en proceso, y que se terminó la investigación para el montaje de Honduras (documento proporcionado por Viviana Basanta).

²⁵ Programa de mano impreso con el logotipo de las Olimpiadas, diseñado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Véanse los archivos propiedad del Cenidi Danza.



❖ Programa de mano Ballet de las Américas en el Programa Cultural de la XIX Olimpiada, 1968.

BALLET DE BOLIVIA. Coreografía:
Guillermina Peñalosa. Diablada de Oruro²⁶

BALLET DE COSTA RICA. Coreografía:
Martha Bracho

BALLET DE MÉXICO. Coreografía: Amalia
Hernández. Danza de los quetzales de Puebla

BALLET DE ARGENTINA. Coreografía: Roseyra
Marenco. Zamba “La Lopez Pereira”, Danza
del pericón, Malambo

BALLET DE GUATEMALA.

Coreografía: Farnesio de Bernal

BALLET DE CUBA. Coreografía: Rodolfo Reyes.
Misa yoruba, Misterio Abakuá, Comparsas de
carnaval.

En años subsiguientes, de este primer repertorio sólo se continuaron bailando Argentina y Cuba, y en un segundo momento se agregaron Nicaragua (de Roseyra Marenco) y Perú (de Rosa Reyna); de Cinco Continentes se sumaron el Ballet Esquimal de Canadá y el de Alvin Ailey de los Estados Unidos.

²⁶ De acuerdo con el documento enviado por Guillermina Peñalosa a Amalia Hernández, fechado el 22 de septiembre de 1966, la coreógrafa ya se encontraba investigando las danzas bolivianas (documento proporcionado por Viviana Basanta).

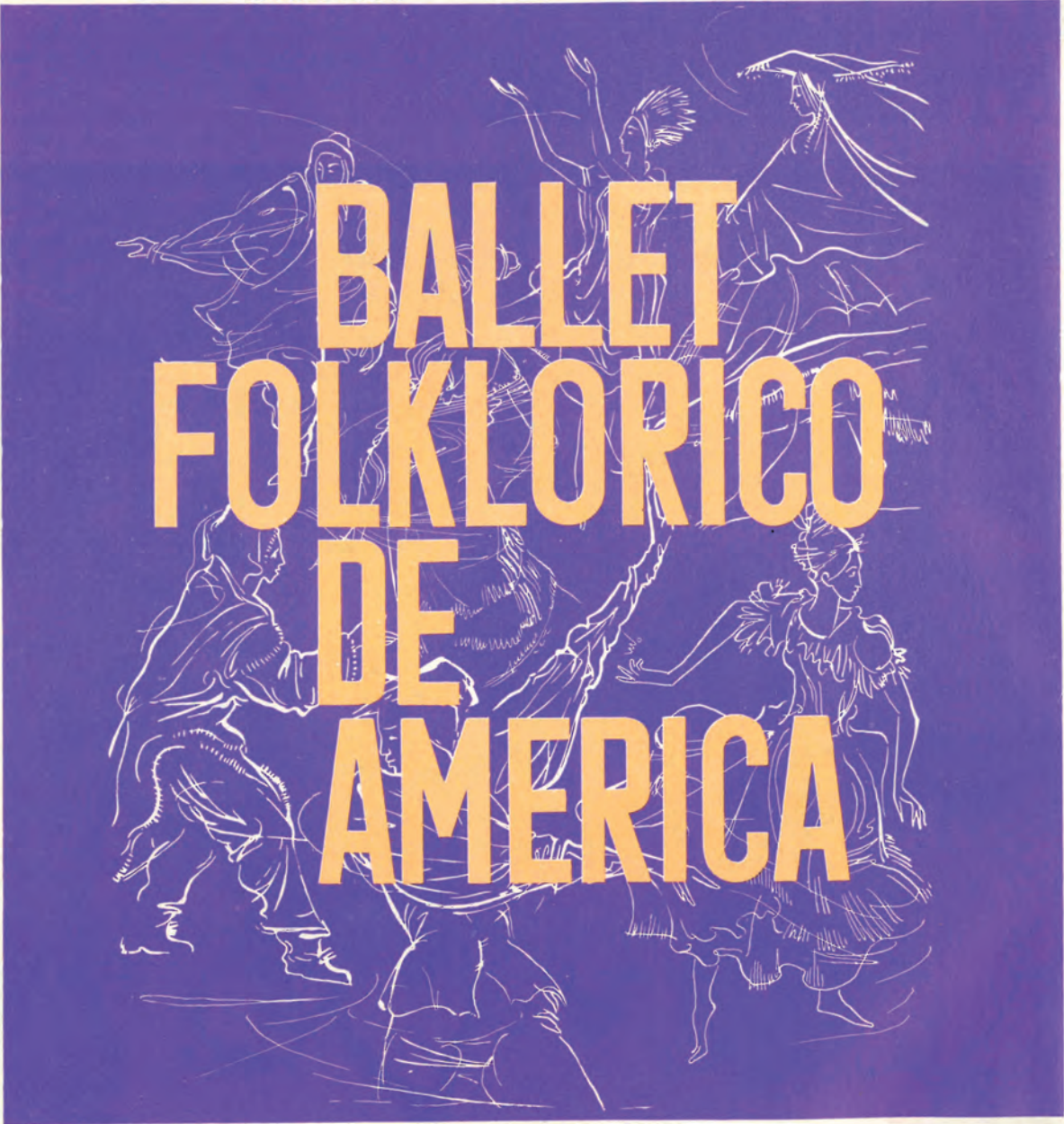
Ahora

BALLET FOLKLORICO DE AMERICA

AMALIA HERNANDEZ • NORMA LOPEZ HERNANDEZ

Directora General

Directora



BALLET FOLKLORICO DE AMERICA

FUNCIONES: JUEVES 8.30 p. m.

Precios de \$ 10.00 a \$ 30.00

Reservaciones: Tel. 529-05-09

TEATRO DEL BOSQUE

Boletos en taquillas

Tulio de la Rosa.²⁷

Coordinador de Ballet de las Américas

La entrevista a Tulio revela las experiencias y las opiniones de quien fuera coordinador de ensayos y funciones de Ballet de las Américas.²⁸

Yo llegué a Ballet Folklórico porque Nellie Happee me presentó con Amalia Hernández. Era 1969 y lo primero que hice fue dar clases de clásico tres veces a la semana, y ser parte del equipo de coordinadores; en ese momento estaban Carlos Casados, excelente persona, Rosa Reyna y José Villanueva. Yo me iba a encargar de la segunda compañía, que tenía bailarines de personalidad muy diferente a los que yo había tratado, eran gente brava. Gracias a un incidente con uno de los chicos me gané al grupo, porque al principio me veían con cierto recelo.

En esa época la preocupación de Amalia era la danza, pero la danza en general, por eso formó Ballet Clásico 70. Me tocó ver a gente que invitaba para que dieran distintas técnicas, trajo a Alwin Nikolais, las clases se abrían a la comunidad dancística en general para que vieran y cambiaran criterios, conocieran otras cosas, por ello mis respetos, no tenía ninguna necesidad de meterse en esos asuntos.

Había elementos masculinos que no se ponían ni de casualidad mallas, los elementos femeninos muy contentos, me encontré con gente como Roseyra Marengo, Martha García, Isabel Salcedo, no se perdían mis clases, y otros muy valiosos, pero era un mundo que yo desconocía.

Amalia tenía una mano derecha: Norma López, una memoria, un vigor y una manera extraordinaria para tratar con sus bailarines, encontré una organización extraordinaria. A Amalia por entonces casi no se le veía, siempre andaba viajando, sólo llegaba para ciertas cosas.

Norma me dejó una lista para que ensayara folclor, con los nombres de quiénes iban a suplir a quiénes. Mis primeros ensayos los llevé con Carlos Casados al lado, pues yo no tenía ninguna

experiencia sobre el Folklórico, era muy afable y, sobre todo, un pilar para la compañía.

Poco tiempo después se le asignó la coordinación de Ballet de las Américas. El repertorio ya estaba montado. “Había obras que me encantaban. De México me tocó que viniera una persona de Chiapas como informante. Fue el único repertorio que yo manejé de México.”

Durante las funciones corregía y reportaba lo que pasaba, igual reportaba a los que no iban a clases. Dimos funciones en el Teatro del Bosque, en el Teatro Hidalgo, en la Feria del Hogar, ahí hacíamos varios días y dos funciones al día. ¡Qué labor! Por primera vez vi un sitio que no estaba afectado por la burocracia, la gente trabajaba y vamos que trabajaba, respondiendo profesionalmente a las necesidades. Había que cuidar el vestuario, los tocados, funcionaba como cualquier compañía en el mundo, la gente aprendía, era una escuela para todos, particularmente para los bailarines.

A Tulio de la Rosa le tocó que con Américas se hiciera una temporada muy larga en el Teatro Hidalgo: “Yo no me ocupaba de nada administrativo, mi labor era la de ensayar y asistir a la función. Llegaba con anticipación para ver que todo estuviera en su lugar y los bailarines llegaran a tiempo. Los cambios eran a mil por hora”.

Durante el tiempo en el que Tulio de la Rosa se desempeñó como coordinador de Américas, el programa estaba conformado por:²⁹

BALLET AZTECA. Coreografía: Amalia Hernández. Los caballeros tigres, Los sacerdotes, Las doncellas, Los guerreros, Danza final

BALLET DE NICARAGUA. Coreografía: Roseyra Marengo. La gritería, La gigantona, La pelota bailona, La perra renca, El zopilote, Las palomas

BALLET ESQUIMAL DE CANADÁ. Coreografía: Michel Cartier. Danza de las mujeres enmascaradas, Encantamiento del Shamen, Cacería en el aire, Caza de la morsa

BALLET DE MÉXICO. Chiapas. Coreografía: Amalia Hernández

BALLET DE PERÚ. Coreografía: Rosa Reyna.³⁰ Valicha, Carnaval, Peraschay-Coro, Llamarada

²⁷ Bailarín y maestro de origen venezolano, en su larga trayectoria también fue investigador fundador del CID-Danza (actualmente Cenidi Danza). Como antecedentes a su participación en Ballet de las Américas, Tulio de la Rosa refiere que cuando terminó el proyecto que compartió con Nellie Happee –Ballet de Cámara–, se integró en 1964 al proyecto de creación de Ballet Clásico de México, en el cual permaneció por corto tiempo. Luego trabajó durante tres años y medio para la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana; de ahí regresó a su país, Venezuela, donde trabajó diez meses para el Instituto Nacional de Ciencia y Cultura. En 1969, cuando regresó a México, se integró al Ballet Folklórico como coordinador del Ballet de las Américas.

²⁸ Tulio de la Rosa en entrevista realizada por la autora, Ciudad de México, 27 de enero de 2017.

²⁹ Programa de la presentación en Guanajuato en 1973. Archivos propiedad del Cenidi Danza.

³⁰ Se consultó el informe del viaje realizado por la diseñadora Dasha y la coreógrafa Rosa Reyna a Perú con el fin de recabar información para el montaje del cuadro correspondiente, en el cual se enumeran los sitios visitados en el país andino, las instancias a las que se recurrió, datos sobre la música, los instrumentos y la indumentaria, así como la bibliografía adquirida y el material fotográfico recabado (documento proporcionado por Viviana Basanta).



❖ Elizabeth Cámara en *Danza del zopilote*, Ballet de Nicaragua (ca. 1973-1974). Foto: Roberto Aguilar. Archivo Elizabeth Cámara.

BALLET DE ESTADOS UNIDOS. Coreografía: Alvin Ailey. Procesional, basada en cantos religiosos espirituales del sur de los Estados Unidos

BALLET DE ARGENTINA. Coreografía: Roseyra Marengo. Zamba “La López Pereira”, Danza del pericón, Malambo

BALLET DE CUBA. Coreografía. Rodolfo Reyes. Misa yoruba, Misterio Abakuá, ceremonias de esa sociedad secreta.

La gente luchaba y trabajaba por conseguir un papel, por ejemplo, para ver quién suplía los solos y podía bailar aquello que era más gustado por la crítica y por el público:

Lo hacían con gran gusto, también trabajaban por pasar a formar parte de la primera compañía [...] Me acuerdo de que me tocó un ensayo estando Amalia presente, muy amable, pero quien me daba las instrucciones era Norma; Amalia era afable con todos, pero sabían que ahí estaba una autoridad fuertísima, la veía y decía: “esta señora qué necesidad tiene de traer gente y abrir cursos”.

En 1974 Amalia se empeñó en que Tulio montara una coreografía del folclor de su país, Venezuela. Entonces él viajó hacia allá para entrevistarse con un especialista en folclor:

Veía que en Venezuela la danza era muy sencilla, fácil, muy poco teatral, y entré en conflicto, ¿cómo hacer que sin cambiar las cosas sea teatral? Recopilé material, pero el resultado no era nada teatral. Vi que la gente en Venezuela empezaba a manejar la falda como en México, como si fueran Amalia Hernández, era que Amalia había influenciado la danza de Venezuela.

Tulio de la Rosa se pregunta cómo es que los grupos folclóricos tradicionalistas en México siempre han criticado a Amalia por no ser “auténtica”. Tras su experiencia con el folclor venezolano y las dificultades que conlleva la teatralización de un repertorio folclórico, reconoce el trabajo y el talento que implica la adaptación coreográfica... eso le hizo pensar que lo que Amalia hacía era un espectáculo teatral basado en el folclor de México, hecho con gran sensibilidad y calidad, pero que ella nunca catalogó como “lo auténtico”.

Son pocos los espectáculos como el de ella que han mantenido la vigencia y el éxito durante tantos años en el gusto de la gente y ocupando los mejores escenarios del mundo. “Lo mismo pasaba con Américas, pues era un espectáculo que corría con agilidad y riqueza, donde apenas termina algo y ya empieza lo otro, ya que posee los cánones de lo teatral, además mostraba trajes maravillosos, o sea, no dejaba cabo suelto.”

“Dejé el Ballet cuando fracasé como coreógrafo intentando montar Venezuela.” A Tulio le costó trabajo montar algo sin estar empapado del folclor venezolano. Por otro lado, en aquel preciso momento comenzó la capacitación en Bellas Artes con el objetivo de desarrollar un método para la enseñanza del ballet clásico en México. Vendrían maestros cubanos a dar clase. “Me llamó Laura Urdapilleta³¹ para que formara parte del equipo para tomar los cursos.” Es así que Tulio estuvo cinco años en Ballet Folklórico, de 1969 a 1974.

“Ballet de las Américas continuó todavía. Coincidió que cuando yo me iba llegó Geoffrey Holder³² a montar Haití, que se estrenó en 1975. Me acuerdo de Roseyra Marengo bailándolo, se transformaba, era como un monstruo, lo mismo que Fernando Moya, además de Ricardo Riebeling, Freddy Romero y Martha García. El público gozaba de las funciones de Américas.”

Antes de concluir Tulio manifiesta:

Para Amalia mi respeto, mi admiración para esa mujer y todo lo que hacía, que era increíble, lo mismo que para Norma, sin ella hubiera sido muy difícil hacer todo lo que se hizo, tenía todos los hilos: tratar con los músicos, con los contables, etc., etc., yo decía “madre mía”, era una actividad, con todo claro en la cabeza, y aunque había todo un equipo administrativo, el trabajo era infinito, además de lidiar con tantos caracteres y personalidades. Amalia era una mujer de gran visión y agallas para meterse en esos compromisos internacionales con la confianza de que lo que ella no podía atender lo haría el equipo que tenía atrás, el que iba a sacar las cosas adelante.

La gran admiración de Tulio por Amalia Hernández se basa además en que “habiendo logrado todo lo que ya había logrado, y teniendo la fuerza y el poder que tenía, aun así estaba interesada en desarrollar la danza teatral mexicana”, por ello invitaba continuamente a coreógrafos extranjeros, contrataba bailarines y les pagaba bien, sobre todo si se compara con lo que ganaban los bailarines de otras compañías, al margen de antagonismos entre clásicos y modernos en una época de mucha acti-

³¹ “Me incorporé al equipo que formó el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza que creó el ingeniero Salvador Vázquez Araujo.” Tulio de la Rosa en entrevista citada.

³² Trinidad y Tobago, 1930-Nueva York, 2014. Descubierta por Agnes de Mille, hija del coreógrafo, director y productor Cecil B. de Mille. Holder se trasladó a Estados Unidos en 1954 y durante sus primeros años en ese país se distinguió como actor; en 1975 ganó el premio Tony por la mejor dirección de comedia musical en *The Wiz*, la versión afroamericana de *El mago de Oz* que se escenificó en Broadway. www.imdb.com/name/nm0390305/bio. Al respecto, Viviana Basanta comenta: “Mi mamá conoció a Geoffrey Holder en Nueva York con la obra *The Wiz* y lo invitó a montar Haití”.



❖ Elizabeth Cámara en Ballet de Cuba, comparsa (ca. 1973-1974). Foto: Roberto Aguilar. Archivo Elizabeth Cámara.

vidad. “Ella vio que había que elevar el nivel de la danza, tanto clásica como contemporánea, y punto. Sabía elegir a su equipo, aprendizaje tremendo para quienes pasaron por ahí. Ballet Folklórico ha sido toda una institución, particularmente en esa época increíble.”

En referencia al Ballet de Haití, Patricia Cardona escribió:³³

Acertadas Imágenes Latinoamericanas del Ballet Folklórico de América [sic] [...] El cambio de repertorio de Ballet Folklórico de América [sic] fue un acierto en cuanto a la variedad de temperamentos americanos representados a través de sus danzas. En segundo lugar, la adaptabilidad de los bailarines a las diferentes caracterizaciones no dejó la menor duda de que este conjunto se ha sometido a una estricta disciplina, por lo cual merecen un aplauso. En tercer lugar, conocer por primera vez el trabajo coreográfico de personas allegadas a la danza en México, y descubrir el talento de un artista casi desconocido en el medio, como Geoffrey Holder, procedente de Trinidad, autor, actor, bailarín, coreógrafo y músico, fue más que una sorpresa una concretización de lo que ya veníamos pensando que podían dar estos trabajadores de la danza.

Ballet de Haití, de Geoffrey Holder, fue el último número. Un trasfondo de cantos gregorianos acompaña el ritmo isleño de los tambores y bongós. En un cementerio se ve llorar a la muerte; se la ve desafiar con bailes de hipersensualidad, se la va a adornar con flores lilas, con ramas verdes, y todos se van a parecer a las flores que llevan en sus manos, vestidos con colores morados y negros. El ritmo africano no cesa un instante mientras en medio de la lujuria del movimiento se lamenta dramáticamente una figura de mujer [Roseyra Marenco].

Es de mencionar de nuevo que el conjunto de Ballet de América [sic] ha mostrado tener plena capacidad para abarcar técnica y anímicamente los temperamentos latinos que de una u otra manera todos llevamos dentro. Del frío al calor, de la montaña a la costa, hubo un armonioso recorrido interior en los bailarines para plasmar acertadamente las diferentes imágenes americanas.

Patricia Aulestia, otra voz de América³⁴

“Tras el éxito que tuvo en sus giras por Latinoamérica fue que Amalia decidió que, en vez de un solo ballet representativo de los cinco continentes, hubiera otro que mostrara el folclor latinoamericano con ejemplos significativos de sus respectivos países. Fue un proyecto que llevó años cristalizar.”

Con la mira puesta en esa idea, Amalia invitó a Patricia a visitar México en 1966 para hablar de la posibilidad de que montara un cuadro con danzas ecuatorianas. Miguel Albornoz, representante de las Naciones Unidas en México,³⁵ le había escrito a Amalia Hernández previamente para recomendarle a Patricia Aulestia por su cercanía con grupos folclóricos.

En su país Aulestia creó el Ballet Nacional Ecuatoriano que, de acuerdo con su criterio, era más un ballet de corte nacionalista que de corte folclórico. Sin embargo, para conocer con mayor amplitud la tradición dancística de su país Aulestia trabajó con los esposos Costales, antropólogos con una experiencia de más de veinticinco años, que le brindaron información sobre música y danzas.

Amalia conoció al Ballet Ecuatoriano de Patricia en las Olimpiadas de México. A su vez, Aulestia vio entonces por primera vez el Ballet de las Américas y el de Cinco Continentes; al respecto afirma: “Fue una sorpresa, para mí fue particularmente importante conocer a coreógrafos como Alvin Ailey con su ballet *Revelations* bailado por bailarines mexicanos, lo que fue todo un *boom* durante la Olimpiada Cultural”.

A pesar de los distintos contactos entre ambas, no fue sino hasta 1974 que cristalizó la idea del montaje para el Ballet de las Américas; del repertorio de su propia agrupación Aulestia eligió *Rebelión*, cuadro que justamente aborda el tema de una rebelión indígena, el cual era del gusto del público porque coincidía con un momento en el que en muchas partes del mundo había protestas políticas en busca de reivindicaciones. Amalia seleccionó también *Madre india* —un solo interpretado por Aulestia—; los *Danzantes*, formado por escenas de bailes tradicionales, y *Salasaca*, de Carlos Quimbe, miembro del Ballet Ecuatoriano.

Con todos los compromisos que tenía el Folklórico, recuerda que tuvo muy pocas horas para el montaje, “pero conté con enorme disposición de todos los bailarines”.

Cuando viajó a Ecuador en busca de la indumentaria y los elementos escenográficos para la producción del ballet “recibí apoyo del gobierno ecuatoriano con algunas donaciones. Han pasado más de cuarenta años, pero sería importante ver si se recobran las piezas

³³ Patricia Cardona, en *El Día*, 1 de septiembre de 1975. Archivos propiedad del Cenidi Danza.

³⁴ Patricia Aulestia en entrevista realizada por la autora, Ciudad de México, 20 de marzo de 2017.

³⁵ Documento elaborado en papel membretado de ese organismo internacional, con fecha 20 de septiembre de 1966, que pertenece al archivo de Amalia Hernández.



❖ Patricia Aulestia en su coreografía *Madre india*, Ecuador, Ballet de las Américas. Archivo Patricia Aulestia.

traídas, algunas del siglo XIX: lanas, ponchos, broches de plata, plus que se tenía gracias al prestigio de Amalia.”

Ballet de Ecuador tuvo su función de estreno en el Teatro Hidalgo, foro donde Ballet de las Américas bailaba semana a semana. “[La presentación] Fue muy elogiada por la prensa. Yo interpretaba *Madre india*, luego lo hizo Martha García, preciosa bailarina que hizo muy buen papel.” También se interpretó en el Auditorio de la Secretaría de la Defensa Nacional, Palacio de Bellas Artes, Auditorio Nacional y Zócalo de la Ciudad de México, ocasión en la que Aulestia se retiró de los escenarios.

A lo largo de su existencia, las presentaciones del Ballet de las Américas fueron objeto de diversos comentarios por parte de la prensa,³⁶ como los siguientes:

³⁶ Marco Antonio Acosta, “Los Sábados Culturales con el Ballet América” (organizados por la Secretaría de Gobernación), en *El Nacional*. México, 10 de marzo de 1975. Archivos propiedad del Cenidi Danza.

Se destacan en el grupo de colaboradores y coreógrafos las intervenciones de Rosa Reyna y de Roseyra Marengo quienes, formando parte del Ballet Folklórico de México, fueron designadas por Amalia Hernández para realizar un cuidadoso estudio del folclore de Perú y de Argentina, respectivamente, ofreciéndonos coreografías que dibujan la pureza del canto Inca en la gracia de las danzas Peruanas, así como el encanto del baile Criollo Argentino.

El Ballet Folklórico de América [*sic*], bajo la dirección de Norma López Hernández, quien desde hace varios años ha realizado una extraordinaria labor de supervisión y coordinación artística.

No puede dejar de incluirse la nota que aparecía en los programas de mano de las presentaciones de Américas en el periodo que va aproximadamente de 1969 a 1976, cuyo autor era Ígor Stravinski:³⁷

³⁷ Archivos propiedad del Cenidi Danza y archivo de Patricia Aulestia.

Ballet Folklórico de América

Palacio de Bellas Artes México

FUNCION INAUGURAL



❖ Programa de mano función inaugural del Ballet Folklórico de las Américas, Palacio de Bellas Artes (ca. 1974-1975).

No es ningún secreto que mi vida ha estado consagrada a la creación de música, y como consecuencia natural, a los elementos humanos que en cualquier parte la interpretan, no importando si es en forma de ejecutantes o de bailarines; por estas razones me causa un profundo placer el saber que Amalia Hernández tenía el plan de reunir en un espectáculo la danza y la música del Continente Americano para ser interpretado por su propia compañía.

Hace poco asistí por primera vez a uno de sus espectáculos en el Music Center de Los Angeles, mi alegría fue enorme y mi impresión profunda.

En este grupo de bailarines y músicos, que tan alegre y gustosamente nos traen la vitalidad y el colorido de su país, yo sentí una verdadera comunicación que iba más allá del territorio de donde provienen. Ellos serán el instrumento más apropiado para este difícil proyecto, porque es instinto propio de su país todo lo relacionado con la “vitalidad”.

La declaración del señor Stranvinski fue una razón más para redoblar esfuerzos a fin de mantener al Ballet de las Américas en escena el mayor tiempo posible, sin embargo, tanto Tulio de la Rosa como Patricia Aulestia coinciden en afirmar que no eran suficientes los espacios, los horarios, las personas para cubrir tantos proyectos que incluían, además, a la escuela. A pesar del interés, particularmente de Norma López, por seguir bailando Américas, había tantos compromisos ya establecidos, incluso por años, y tantos de manera simultánea, que la idea de seguir presentando Américas se fue dejando de lado, hasta el momento en que finalmente ofreció sus últimas funciones, como lo revela un programa de mano del 20 de febrero de 1976,³⁸ en el que se registra una presentación en el Auditorio Nacional, la cual realizaron en conjunto el Ballet Folklórico y la Sociedad de Autores y Compositores pro-damnificados de Guatemala, con un programa que incluía: Ballet Azteca, Ballet de Nicaragua, Argentina, Ballet de Haití “Banda”, Ballet de Ecuador, Ballet de Chiapas, Ballet de Cuba. Al parecer poco después, para mala fortuna de bailarines, coreógrafos, público, y particularmente del propio proyecto, se canceló.

Nellie Happee habla de Clásico 70³⁹

No satisfecha con lo ya existente, la efervescencia de Amalia Hernández por crear proyectos a favor de la danza no cesaba. Apenas había transcurrido un año desde el estreno de Cinco Continentes y Ballet de las Américas cuando empezó a gestarse uno nuevo: un espacio de creación cuya propuesta era impulsar el ballet clásico-moderno, iniciativa en la que tuvo como aliada a Nellie Happee.

“Crear un repertorio de danza clásica-moderna en los años setenta no era una tarea fácil”, es la frase con la que la coreógrafa Happee comienza la entrevista. Cálida como siempre, y revisando sus valiosos y amplios archivos, va rememorando. “Difícil”, puntualiza, en la medida en que era necesario elaborar un repertorio inédito de obras que se presentaban ante el público conforme se montaban, pues de esta forma se tenía el único termómetro para determinar la recepción de las coreografías, trabajando siempre a la expectativa del juicio de los espectadores. En opinión de Nellie, la idea consistía en establecer un “grupo de danza clásica moderna [...] con el interés especial de servir como un taller coreográfico para la creación y llegar a formar un repertorio de obras mexicanas y extranjeras”.⁴⁰

Nuestra informante de primera mano nos relata cómo fue que Amalia Hernández la invitó a crear un ballet de cámara que no se apoyara en la producción de obras del repertorio tradicional. El primer proyecto⁴¹ se planteaba a cinco meses, con un presupuesto de doscientos mil pesos para cubrir el pago de coreógrafos, bailarines, producción, espacio de presentación y promoción.

Amalia Hernández, como es sabido por muchos, no sólo era una devota de la creación artística, sino también del desarrollo de la danza mexicana. Nellie Happee le presentó un proyecto que giraba en torno a la decisión de crear piezas pensando en el México de 1969 y con el objetivo en mente de formar nuevos públicos.⁴² El texto de ese proyecto representa una declaración de principios y aspiraciones acorde con lo que en aquel momento se anhelaba bailar y compartir en el escenario. Se trata de un manifiesto hecho con la intención de crear un ballet propio en cuanto a sus características y su perfil, aunque siempre apoyado en la técnica del ballet.

Influenciada por su estancia en Francia, donde había tenido oportunidad de disfrutar de coreógrafos como Roland Petit y Maurice Béjart, Nellie era presa de una energética pasión para lograr el éxito del proyecto.

³⁹ Nellie Happee en entrevista realizada por la autora, Ciudad de México, 16 de noviembre de 2016.

⁴⁰ Véase el documento 4 del Archivo Nellie Happee.

⁴¹ Proyecto presentado por Nellie Happee a Amalia Hernández en 1969. Véase documento 1 del Archivo Nellie Happee.

⁴² *Idem.*

³⁸ Archivos propiedad del Cenidi Danza.



❖ La compañía Ballet Clásico 70. Fondo Nellie Happee.



❖ *Ángeles barrocos*, coreografía de Nellie Happee, bailarinas: Tania Álvarez, Elsa Recagno y Ruth Noriega, vestuario: Guillermo Barclay, Ballet Clásico 70 (ca. 1970-1974). Foto: Bolaños. Archivo Cenidi Danza.

Consciente de lo que los artistas plásticos habían logrado aportar al arte universal, tomaba en cuenta las inquietudes coreográficas de los artistas de la danza con los que tuvo contacto dentro de las filas de Ballet de Cámara.⁴³

“A Amalia le gustaba asistir a ver todo tipo de danza e iba a las funciones de Ballet de Cámara al Teatro del Bosque. Muchas veces iba acompañada del maestro Gorostiza,⁴⁴ fue así como empezamos a platicar”. Poco tiempo después se creó Ballet Clásico de México,⁴⁵

⁴³ Ballet que encabezó junto con Tulio de la Rosa, hasta su cancelación en 1963.

⁴⁴ Celestino Gorostiza Alcalá (1904-1967), tabasqueño de nacimiento, fue funcionario en la Secretaría de Educación Pública, Secretario del Conservatorio Nacional, jefe del Departamento de Teatro, director de la Escuela de Arte Dramático del INBA, y posteriormente director general del propio INBA, de 1958 a 1967. Formó parte del grupo de los Contemporáneos, fundó el Teatro Orientación e ingresó al mundo del cine, donde instituyó la Academia Cinematográfica. Autor de obras como *El nuevo paraíso*, *La escuela del amor*, *Ser o no ser*, *Escombros del sueño*, *La reina de nieve*, *La mujer ideal* y *El color de nuestra piel*. Perteneció a la Academia Mexicana de la Lengua y fue una cercana y entusiasta figura que apoyó el trabajo de Amalia Hernández. www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=gorostiza-celestino.

⁴⁵ En 1963 se fundó Ballet Clásico de México, proyecto al que se sumaron tanto los integrantes de Ballet Concierto de Felipe Segura como los de Ballet de Cámara a invitación de Celestino Gorostiza. En septiembre se anunció la conformación del Ballet, encabezado por una junta directiva presidida por el propio Gorostiza. Consúltense Ma. Cristina Mendoza Bernal. *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*. México, INBA/Cenidid, 2000, p. 124; y Ma. Cristina Mendoza Bernal, *Las instituciones oficiales*

proyecto al que Nellie se sumó en una primera y breve experiencia con duración aproximada de un año; al retirarse, Amalia Hernández la invitó a ser asistente de dirección de Ballet Folklórico de México.

Fue así como Nellie viajó con la compañía del Folklórico de 1965 a 1967, pero sintió que se estaba alejando de la danza clásica. Entonces se dedicó a dar clases y a entrenar de manera alternada a la primera compañía y a la compañía residente; en ese momento Amalia Hernández le propuso formar un ballet de cámara.

En el ambiente dancístico de esa época los enfrentamientos entre la danza clásica y la danza moderna eran frecuentes. Nellie, que siempre había tenido buena relación con ambas, no entendía las causas de la rivalidad y pensaba que, en vez de excluirse mutuamente, lo que se requería era acercarse al público con propuestas más actuales de ballet neoclásico o clásico-moderno. Con el interés manifestado de Amalia, Nellie empezó a conformar el grupo.

Entre los primeros bailarines que colaboraron en el nuevo proyecto se encontraban: Elsa Recagno, Guillermina Sánchez, además de Ruth Noriega, con la que ya había trabajado en Ballet de Cámara y en Ballet Clásico de México. Entre los varones estaban Onésimo González, Freddy Romero⁴⁶ de Venezuela, también invité a Ricardo Riebeling, Flavio Zarzosa y Dante Palomino. No quería que se me acusara de haber sacado bailarines de la Compañía Nacional de Danza, entonces me fui a la Academia de la Danza Mexicana a ver a las alumnas que egresaban para invitarlas a participar y formar parte del elenco. Ellas fueron: Cristina Gallegos, Marisela Acosta y Azucena Álvarez, posteriormente Maclovía Carrión y Patricia Romero. Lo primero que monté fue *Ángeles barrocos* y *Cuarteto*, e invité a Gloria Contreras para que montara *Vitálitas*, pero ofreció hacer obras nuevas, como *Agua-fuerte* y *Opus 32*.

Después de reunir al selecto grupo de bailarines empezó a trabajar. “Aunque la idea era presentarse ese mismo año de 1969, [el estreno] se pospuso debido a que los trabajos relacionados con la instalación eléctrica del foro del edificio de la escuela no se terminaron, y a que hubo que reestructurar el programa por la partida inesperada de Freddy Romero”. Por aquel entonces el

de la danza clásica y la producción coreográfica nacional, 1963-2003. México, INBA/Cenidid, 2014.

⁴⁶ Aunque trabajó con el grupo durante 1969, no participó en el estreno. El bailarín regresó a México como parte de la compañía de Alvin Ailey, a quien en su momento Nellie Happee contactó para venir a México a montar *Revelations* para el Clásico 70; Freddy Romero y Ruth Noriega interpretaron la pieza cumbre del famoso coreógrafo estadounidense. Archivo Nellie Happee.



❖ Ricardo Riebeling y Guillermina Sánchez en *Dúo posible no. 2*, coreografía de John Fealy, Ballet Clásico 70, 1971. Archivo Cenidi Danza.

Ballet Folklórico ensayaba en el foro los martes, jueves y viernes, por lo que el ballet recién creado trabajó en el estudio de la Academia de Nellie. En esa época aún pasaba el tren, situación que aprovecharon para subirse en él y tomarse fotos para la publicidad.

En un principio el grupo se iba a llamar Ballet de Cámara, más tarde se pensó en denominarlo Ballet Teatro de México, y finalmente quedó como Ballet Clásico 70 (BC70), inmejorable elección porque no se hacía referencia a nada creado con anterioridad, y al mismo tiempo tenía el toque de actualidad que se estaba buscando. Transcurrieron siete meses de preparación antes del estreno el 15 de mayo de 1970.⁴⁷

El trabajo de Clásico 70 se dividió en cuatro etapas: la primera en julio de 1969 con la formación del grupo. En mayo de 1970, el debut de la compañía en el teatro de la escuela del Ballet Folklórico de México marcó la segunda etapa. Le sigue la fase de funciones semanales en el Teatro de la Escuela. La cuarta etapa se distingue por la invitación hecha en 1971 al holandés Job Sanders para que montara *Screenplay*,⁴⁸ pieza de corte humorístico que tuvo gran acogida por parte del público, además de *Intermezzo* y *La trampa*. Igualmente se invitó a Graciela Henríquez para montar *Juegos*, a Nelsy Dambre para el montaje de *Mozartiana*, a John Fealy con *Dúo posible*, al chileno Germán Silva con *El forastero*, y en 1972 al chileno Michael Uthoff para montar *Concierto Grosso* y *Crepúsculo*.⁴⁹ *Mozartiana* y *Concierto Grosso* fue lo más clásico que bailaron.

Todos los coreógrafos firmaban un contrato formal con Ballet Folklórico de México.⁵⁰ Por su frescura y excelente calidad, el grupo representó una mirada innovadora para quienes gustaban de ver nuevas propuestas de danza, así como para el público en general. Al mismo tiempo ofreció la posibilidad de pertenecer a un grupo de corte neoclásico con una organización más horizontal de lo que se acostumbra en las compañías de ese género.

Las obras determinaron el carácter actual y positivo del grupo. Después de la primera temporada, en 1970, Cristina Gallegos y Azucena Álvarez se fueron

con Gloria Contreras al Taller Coreográfico de la UNAM, pero llegaron Elena Carter, Patricia Aulestia, Maclovía Carrión, Victoria Larrauri⁵¹ y Tania Álvarez. “Lo que me gustó es que todas eran mujeres con personalidades muy definidas y fuertes.” En ese momento también se incorporaron Carlos López y Alejandro Schwartz.⁵²

Carlos López⁵³ afirma que, a pesar de ser pequeña, la agrupación estaba formada por muy buenas figuras. “Estábamos haciendo lo que realmente nos gustaba, ballets deliciosos, como *Screenplay*, de Job Sanders, o *Crepúsculo*, de Michael Uthoff, y lo que en su momento fue una obra realmente novedosa: *Letanía erótica para la paz*.”

En algunos programas se leía una nota que revelaba la idea rectora de Amalia Hernández en relación con el Clásico 70:

La perfección técnica lograda a través de varios siglos de cultivo del ballet clásico se pone hoy al servicio de nuevos valores –los del mundo contemporáneo, con sus problemas y sus hallazgos–, para crear un nuevo tipo de danza que refleje cabalmente al hombre de hoy.

Éste es el propósito que alentó la creación del Ballet Clásico 70, a través de cuya labor varios coreógrafos de diversas partes del mundo muestran la búsqueda de una nueva expresión que no niegue, sino por el contrario asimile y supere la tradición del género.

De este modo, Ballet Clásico 70 entiende cumplir una importante misión dentro del panorama de la cultura actual de nuestro país.

Prácticamente desde su ingreso, Patricia Aulestia se hizo cargo de las tareas de difusión, y aunque el público de BC70 no era masivo, siempre fueron bien recibidos y contaban con buenas críticas de la prensa. Entre las primeras notas publicadas en 1970 se leía: “El Ballet Clásico 70 ha aprovechado, por múltiples caminos, las experiencias que han hecho que la danza se aparte de las normas convencionales y consiga, mediante un sentido profundamente humano, crear un lenguaje plástico acorde con las preocupaciones y la sensibilidad de nuestro tiempo” [...] nos dijo Amalia Hernández [...].⁵⁴

⁴⁷ Los bailarines participantes fueron Guillermina Sánchez, Ruth Noriega, Onésimo González, Patricia Romero, Dante Palomino, Cristina Gallegos, Maricela Acosta, Azucena Álvarez, Flavio Zarzosa, Elsa Recagno y Ricardo Riebeling. Archivo Nellie Happee.

⁴⁸ Posteriormente Job Sanders fue director de Ballet Clásico de México. Archivo Nellie Happee.

⁴⁹ Véase nota en *Cine Mundial* del 24 de marzo de 1972 (documento 98). Archivo Nellie Happee.

⁵⁰ Véase Archivo Nellie Happee. Se consultaron los contratos celebrados entre el Ballet Folklórico de México y los siguientes coreógrafos para efectuar montaje de obra: Gloria Contreras con *Aguafuerte* (documento 24, 1972), Germán Silva con *El forastero* (documento 26), Michael Uthoff con *Concierto Grosso* y *Duet* (documento 27), y Nellie Happee con *Letanía erótica para la paz* (documento 28).

⁵¹ Nombre artístico de Socorro Larrauri. Para ampliar esta información véase “Socorro Larrauri”, en *Homenaje Una vida en la danza* Cuaderno 34. México, CONACULTA/INBA/Cenidi Danza, 1998, p. 32.

⁵² Al final del presente apartado véase el cuadro con la lista de los bailarines registrados en los años de existencia del BC70.

⁵³ En *Homenaje Una vida en la danza* Cuaderno 32. México, CONACULTA/INBA/Cenidi Danza, 1996, p. 57.

⁵⁴ Enrique Castillo-Pesado, en *Excelsior*, Sociales, 26 de julio de 1970. Archivo Nellie Happee.



❖ Tania Álvarez y Onésimo González en *Dueto*, coreografía de Nellie Happee, Ballet Clásico 70, 1971. Foto: Raúl Aguilar. Archivo Cenidi Danza.

La siguiente reseña nos muestra de manera breve una apreciación particular:

Viernes a viernes se viene presentando el llamado Ballet Clásico 70, que ha conjuntado y dirige Nellie Happee, bailarina y coreógrafa de altas, probadas cualidades, que se ha propuesto el refresco de la danza clásica en muchos modos [...] Dejar atrás, con todo respeto pero con decisión firme, los cisnes moribundos y las puntitas rígidas, y avanzar para darle mayor libertad, vuelo más amplio al baile [...] y sentir la vibración, angustiosa y potente, del mundo nuevo.

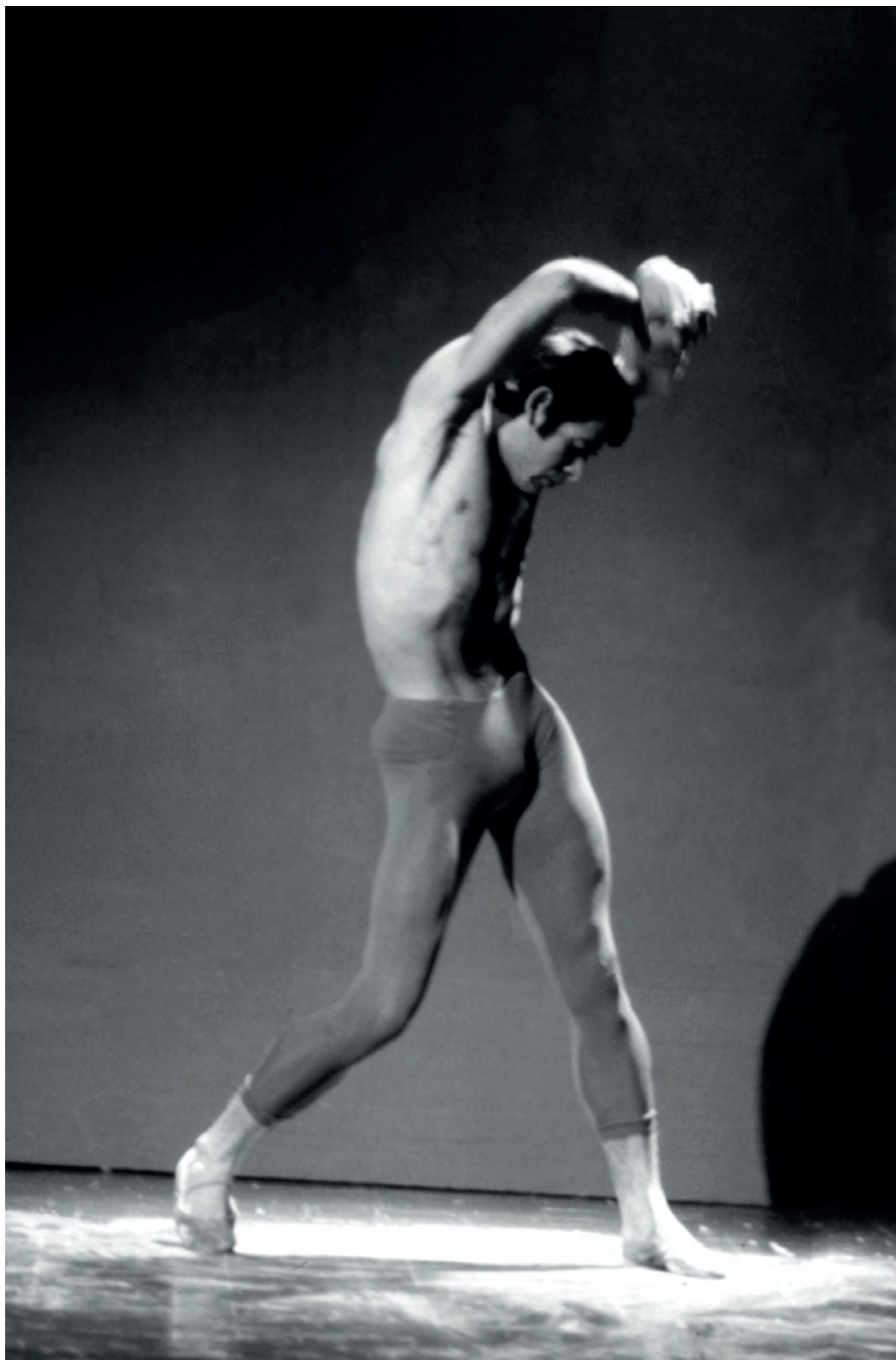
[...] el *Adagio* de Onésimo González fue un derroche de clase, buen gusto y bien bailar, interpretado por él mismo y por una Ruth Noriega en nivel extraordinario. Los *Ángeles barrocos*, con coreografía de Nellie, tuvo imaginación rica y

gracia verdadera [...] *Rasa Lila*, exótica, magnífica. Y un remate estupendo: *Aguafuerte*, de Gloria Contreras, que evidenció, sin lugar a duda, el dominio de los bailarines sobre la obra”.⁵⁵

Las notas de prensa fueron muchas y en diversos medios: *Tiempo*, *Excelsior*, *Novedades*, *Siempre!*, *Cine Mundial*, *El Día*, *El Universal*, *El Sol de México* y *El Nacional*, entre otros, con reseñas de la autoría de Raquel Tibol, Luis Bruno Ruiz, Luis Alberto Domínguez, Pedro Díaz, Marco Antonio Acosta y Alicia Gutiérrez, por citar sólo a algunos.

“Para Amalia era difícil entender que no tuviéramos la cantidad de público al que ella estaba acostumbrada, sin embargo, fuimos creándolo y logramos

⁵⁵ Luis Alberto Domingo, en *Siempre!*, 23 de julio de 1970. Archivo Nellie Happee.



❖ Roberto Sánchez en *Dueto*, coreografía de Nellie Happee, Ballet Clásico 70, 1971. Archivo Cenidi Danza.

llenar el Palacio de Bellas Artes”⁵⁶ en la temporada que se efectuó por aquel entonces, en la que también participaron ballets invitados que provenían de otras partes del mundo y los grupos subsidiados por Bellas Artes.⁵⁷

Tiempo después Amalia quería que se bailaran sus *Sonajas de Michoacán* como parte del repertorio del Clásico 70, y lo hicieron, pero Nellie la convenció de lo contrario al exponerle: “Mira, no es posible que bailen descalzas y luego se pongan las zapatillas de punta, [porque] se lastiman o se abren la piel. Lo entendió y no insistió”.

Además de la propia Nellie Happee, al Ballet lo entrenaban Elsa Recagno, Nelsy Dambre, Ruth Noriega, Carlos López, y más tarde Socorro Bastida. John Fealy impartía danzas preclásicas. Para entrenarse en contemporáneo Amalia invitó por una corta temporada a Yuriko, y posteriormente a Rossana Filomarino, ambas maestras de técnica Graham.

Amalia Hernández se oponía a que hubiera intermedio, “ella quería que el programa corriera de principio a fin sin pausas, lo cual era muy difícil porque no había suficientes bailarines” (la mayoría de las veces siete mujeres y cinco hombres); entonces sugirió la participación de un actor declamando fragmentos de poesías, por ejemplo de Leonard Cohen o de Federico García Lorca, propuesta que no fue bien recibida por la crítica.⁵⁸

Los bailarines del BC70 tenían un salario fijo,⁵⁹ lo que representaba un atractivo interesante dada la precaria situación que prevalecía entre los bailarines con respecto a la remuneración por su trabajo, un problema propio del mundo de la danza. Si daban clases o se hacían cargo de alguna otra labor técnica u organizativa recibían un salario adicional.⁶⁰

Amalia prácticamente mantenía a la compañía, y aunque ofrecían funciones en diversos foros —además del Teatro de la Escuela—, las entradas por venta de boletos no eran suficientes para sostener al grupo: pago de técnicos, de producción y de coreógrafos, entre otros gastos. “Por mi parte, tenía el compromiso de devolver dinero de la venta de boletos en los teatros externos a los que íbamos a bailar en la Ciudad de México y en el interior de la república.”

Desde su fundación Ballet Clásico 70 se presentó en su sede de Ballet Folklórico de México, y también en el Teatro Jiménez Rueda y en el Palacio de Bellas Artes;

en este último recinto participó en el Primer Festival de Danza (1971), en los Domingos Populares (1971, 1972 y 1973) organizados por la Unidad Artística y Cultural en el Teatro del Bosque, y en la Temporada Dominical de Danza (1972 y 1973) patrocinada por el INBA. Con mucha frecuencia el grupo bailó en los teatros Tepeyac e Hidalgo del Seguro Social por invitación de la señora Griselda Álvarez.⁶¹

Entre los colaboradores del Clásico 70 destaca Guillermo Barclay,⁶² quien elaboró múltiples diseños, desde 1971 hasta la desaparición del grupo, destinados al repertorio del programa.

Un proyecto paralelo que vale la pena mencionar fue la creación de la Escuela del Ballet Clásico 70 en agosto de 1971. En respuesta al interés y la aceptación logrados por la compañía se abrieron cursos de capacitación en danza clásica para jóvenes, con la idea de profesionalizar su formación y para que los alumnos destacados —a quienes se les pensaba otorgar becas—⁶³ formaran parte del Clásico 70. Se impartieron clases de técnica clásica, moderna y danzas preclásicas, había prácticas escénicas, asimismo se dictaron conferencias y se proyectaron películas con temas de danza. La plantilla de maestros estaba formada por Victoria Larrauri, Carlos López, Francisco Martínez y John Fealy, encargados de los cursos infantiles, intermedios y avanzados. Así, se convocó a los jóvenes a asegurar su futuro como bailarines. Los cursos dieron inicio el 6 de septiembre de 1971 y la convocatoria se publicó en distintos medios impresos.⁶⁴

Era un poco difícil mantener distancia con el Ballet Folklórico. Tanto ensayos como montaje de repertorio se hacía en la medida en que contábamos con el tiempo y el espacio que nos lo permitía. En un principio dábamos funciones los viernes a las nueve de la noche, eso dificultó nuestra intención de formar un público para un repertorio clásico-moderno; además, el horario tampoco nos permitía llenar la sala del Teatro de la Escuela, en particular por el rumbo donde se localiza.

⁵⁶ Primer Festival de Danza de Bellas Artes, en *Novedades*, 26 de junio de 1971; *Cine Mundial*, 2 de junio de 1971; *El Sol de México*, 7 de junio de 1971. Archivo Nellie Happee.

⁵⁷ Notas periodísticas del 26 de junio, 2, 3 y 7 de julio de 1971. Archivo Nellie Happee.

⁵⁸ Véase nota de Raquel Tibol en *Excelsior*, 24 de septiembre de 1972.

⁵⁹ Véase recibo de honorarios. Archivo Nellie Happee.

⁶⁰ Documento 33, Archivo Nellie Happee.

⁶¹ Griselda Álvarez Ponce de León (Guadalajara, Jalisco, 5 de abril de 1913-Ciudad de México, 26 de marzo de 2009) fue una maestra, escritora y política mexicana, la primera mujer electa gobernadora de un estado de la república (Colima) en la historia de México. https://es.wikipedia.org/wiki/y_wwww.memoriapolitica-demexico.org/Efemerides/11/01111979.html

⁶² Véase *Homenaje Una vida en la danza* Cuaderno 34. México, CONACULTA/INBA/Cenidi Danza, 1998, p. 66.

⁶³ Documento 10, el cual expone la intención de contar con becarios, Archivo Nellie Happee.

⁶⁴ Documentos del 84 al 95: *El Sol de México*, 18 de agosto; *El Heraldito*, 19 de agosto; *El Universal*, 20 de agosto; *Cine Mundial*, 22 de agosto, y *Éxito*, del 22 al 28 de agosto (todas las publicaciones corresponden a 1971), Archivo Nellie Happee.

En ese entonces, el espacio ubicado en la calle de Violeta se había convertido en lo que ya se consideraba toda una institución, como se puede confirmar en los programas de mano:

El Ballet Clásico 70 es uno de los espectáculos patrocinados por el Teatro del Ballet Folklórico de México, institución creada por Amalia Hernández; el Ballet Folklórico de México, Ballet de las Américas y Ballet de Cinco Continentes trabajan y crean nuevos espectáculos en este centro dancístico que también cuenta con Escuela de Ballet Clásico, Danza Moderna y Folklore.

Ballet Folklórico de México era una organización muy compleja y muy demandante. Las actividades de la escuela, los salones de clase y el escenario tenían que compartirse, lo que hacía muy difícil dedicarle más tiempo a Clásico 70. Nellie considera que BC70 representaba una fuerte inversión con pocas posibilidades de recuperación.

En junio de 1973, a sugerencia de Amalia Hernández y como un homenaje a Griselda Álvarez se montó *Letanía erótica para la paz*, cuyo programa de mano incluía un texto de la homenajeada, en ese entonces jefa de Prestaciones Sociales del IMSS. Ballet Clásico 70 sustituiría a Ballet de las Américas en el Teatro Hidalgo.⁶⁵

El mensaje que Griselda Álvarez redactó para ser incluido en el programa declara:

Cuando en 1963, hace diez años, se publicó este poema, la Guerra Fría mundial estaba en su apogeo, Vietnam vivía ya su ilógica pesadilla, y los hippies no hacían aún su barbuda aspiración.

El deseo de amor y de paz estaba latente en todos con la vigencia de las cosas indispensables, con la vigencia de hoy. Desde entonces, *Letanía erótica para la paz* pretendió un mensaje de renovada esperanza, porque conocemos todas las caras del hombre y todas las formas de la angustia, y ninguna es tan fuerte como la que imprime la guerra.

Aseguramos que la pareja humana es inmortal y que ella puede detener los fantasmas y las realidades.

Y sabemos que el amor es la única muralla donde se estrella la soledad y donde la muerte no puede pronunciar su última palabra.

Para escenificar *Letanía erótica para la paz* se invirtió mucho dinero. Era un montaje codirigido por Nellie Happee y Rafael López Miarnau,⁶⁶ con música de Rocío Sáenz y Rodolfo Sánchez Alvarado, y las voces de las



❖ *Letanía erótica para la paz*, coreografía de John Fealy, Nellie Happee y Roseyra Marengo, Teatro de Bellas Artes, 1973. Archivo Cenidi Danza, Fondo Nellie Happee.

actrices María Douglas y Maricruz Nájera.⁶⁷ Entre los bailarines participantes destacaban Victoria Larrauri, Ruth Noriega, Guillermina Sánchez, Maclovía Carrión, Elena Carter, Carlos López y Alejandro Schwartz, al lado de toda la compañía. Dadas las características de la música, las emociones que los coreógrafos debían plasmar en la danza resultaban un reto complejo. El espectáculo se trabajó de manera colectiva y a Nellie Happee le tocó desarrollar la parte del amor; Roseyra Marengo y John Fealy montaron las otras dos partes.

Desafortunadamente, al concluir las temporadas de *Letanía* el proyecto del Clásico 70 se canceló. Amalia mantuvo el pago del salario de los bailarines el medio año que faltaba para concluir 1974. “Creo que estuvo bien que se terminara ahí el trabajo, pienso que se había cerrado un ciclo. Lo que lamento es que no se puedan ver las filmaciones debido al formato de la cámara en las que se filmaron.”

Nellie considera que la labor de promoción y difusión del trabajo de Ballet Clásico 70, que estuvo a cargo de Patricia Aulestia, contribuyó a su éxito, pues mantuvo la imagen del grupo siempre presente en la prensa y en los mejores foros de México. Aulestia puntualiza:

El Ballet Clásico 70 tuvo un éxito enorme, con participaciones en los festivales anuales programados por el INBA en el Palacio de Bellas Artes. Amalia se anotó un nuevo triunfo, pues ya no sólo se ocupaba del folclor nacional y de otros lados del planeta, sino también del ballet y la danza contemporánea fusionados en el Clásico 70.

Tengo que señalar que ella trajo a los coreógrafos más grandes del mundo y todo un movimiento de arte contemporáneo donde los funcionarios convivieran con los artistas; ella, con su fuerza, hacía que sucediera este intercambio.⁶⁸

⁶⁵ Documento 21, Archivo Nellie Happee.

⁶⁶ Español de nacimiento, radicado en México por muchos años, que se dedicó a la dirección teatral, particularmente para la Ópera que colabora con la Compañía de Ópera de Bellas Artes.

⁶⁷ Véanse notas periodísticas de *Excelsior*, 6 de junio; *El Día*, 8 de junio, y *Siempre!*, 20 de junio (documentos 134, 135 y 136), Archivo Nellie Happee.

⁶⁸ Patricia Aulestia en entrevista citada.

El Clásico 70 tuvo oportunidad de viajar con muy buena acogida por distintas entidades de la república, como Tamaulipas, Guanajuato, Michoacán, Guadalajara, San Luis Potosí y Guerrero, entre otras.⁶⁹ Cabe destacar la gira a Ecuador en 1972 con motivo del sesquicentenario de Quito.⁷⁰ Ofrecieron siete funciones con gran éxito en el Teatro Sucre y tuvieron lleno total en el Coliseo, cuya capacidad era para cinco mil personas. Se nombró a Amalia Hernández “Mujer de América”, y el premio lo recibió Nellie Happee en su nombre.

Bailarines participantes

GRUPO FUNDADOR:⁷¹ Marisela Acosta, Azucena Álvarez, Cristina Gallegos, Ruth Noriega, Elsa Recagno, Patricia Romero, Guillermina Sánchez, Onésimo González, Carlos López, Dante Palomino, Ricardo Riebeling, Freddy Romero (hasta poco antes del estreno) y Flavio Zarzosa.

Posteriormente la compañía estuvo formada por: Tania Álvarez, Patricia Aulestia, Maclovia Carrión, Elena Carter, Victoria Larrauri, Gloria Macías, Ruth Noriega, Patricia Romero, Aglaé y Cleya Verni, y los varones Julio Martínez, Ricardo Ramírez, Roberto Sánchez, Alejandro Schwartz y Sergio Vicencio.

Los programas siempre anunciaban:

AMALIA HERNÁNDEZ PRESENTA...

BALLET CLÁSICO 70

Directora: Nellie Happee (en la presentación de *Letanía erótica para la paz* compartió créditos con Rafael López Miarnau)

Bailarines (según programa y año)

Régisseur: Carlos López

Coordinadoras: Patricia Aulestia (en algunos casos Alberto Kuhn) y Tania Álvarez

Director técnico: Leonardo Peláez

Maestros: Nellie Happee, Elsa Recagno, Carlos López, posteriormente Socorro Bastida

Encargado de vestuario y utilería: Salvador Mitre

En 1973, al crearse *Letanía erótica para la paz*, los créditos fueron los siguientes:

Ballet Clásico 70

Directores: Nellie Happee y Rafael López Miarnau

Escenografía y diseños: Guillermo Barclay

El término del proyecto en 1974 marcó no sólo el fin de Ballet Clásico 70, sino también un vuelco total en el mundo de la danza. Desde 1970 el país contaba con un nuevo presidente: Luis Echeverría Álvarez. La política cultural había cambiado. Nuevos proyectos rondaban el ambiente de la danza, particularmente a favor del ballet al interior del Instituto Nacional de Bellas Artes. El eje gravitacional se mostraba propicio para el Ballet Clásico de México.

⁶⁹ Véanse notas periodísticas (documentos 158, 159 y 167), Archivo Nellie Happee.

⁷⁰ Véanse documentos 104-112, Archivo Nellie Happee.

⁷¹ Los nombres aparecen en orden alfabético.

Obras montadas para Ballet Clásico 70 / 1969-1974

(Las obras se presentan en el orden en el que se crearon y se incluyeron en el programa)

Ángeles barrocos

COREÓGRAFO: Nellie Happee (mexicana)
MÚSICA: Antonio Vivaldi. *Concierto en sol mayor para mandolina y orquesta de cuerdas*
VESTUARIO: David Antón. A partir de 1973 los diseños fueron de Guillermo Barclay

Adagio

COREÓGRAFO: Onésimo González (mexicano)
MÚSICA: Joaquín Rodrigo. II movimiento del *Concierto de Aranjuez*
VESTUARIO: Dasha

Opus 32

COREÓGRAFO: Gloria Contreras (mexicana)
MÚSICA: Bruno Maderna. *Continuo*
VESTUARIO: Roberto Cirou

Rasa Lila

COREÓGRAFO: Nellie Happee
MÚSICA: Jacques Charpentier. *Lalita*, para cuerdas Martenot y percusiones
VESTUARIO: Delfina Vargas

Dúo (fragmento de Revelations)

COREÓGRAFO: Alvin Ailey (estadunidense)
MÚSICA: Música coral. *Fix me*, sobre temas religiosos afroamericanos
VESTUARIO: Dasha

Aguafuerte

COREÓGRAFO: Gloria Contreras
MÚSICA: Gustavo Becerra. *Sexto cuarteto de cuerdas*
VESTUARIO: Roberto Cirou

Mozartiana

COREÓGRAFO: Nelsy Dambre (francesa)
MÚSICA: P. I. Chaikovsky. Selección de la *Suite núm. 4 en sol mayor Opus 61*
VESTUARIO: Dasha

Dúo posible

COREÓGRAFO: John Fealy (norteamericano)
MÚSICA: Béla Bartók
VESTUARIO: John Fealy

La favorita

COREÓGRAFO: Nellie Happee y Tulio de la Rosa (venezolano)
MÚSICA: Gaetano Donizetti
VESTUARIO: Jorge Cano

Juegos

COREÓGRAFO: Graciela Henríquez (venezolana)
MÚSICA: Ígor Stravinski.
Selecciones de *Historia de un soldado*

Crepúsculo

COREÓGRAFO: Michael Uthoff (chileno)
MÚSICA: Erik Satie, arreglo de Ted Schressier
ILUMINACIÓN: Leonardo Peláez

Concerto Grosso

COREÓGRAFO: Michael Uthoff
MÚSICA: Antonio Vivaldi
VESTUARIO: David Antón

El forastero

COREÓGRAFO: Germán Silva (chileno)
MÚSICA: Montaje sonoro: Rocío Sáenz y Rodolfo Sánchez Alvarado
VESTUARIO: Germán Silva

Intermezzo

COREÓGRAFO: Job Sanders (holandés)
MÚSICA: Johannes Brahms
VESTUARIO: Tomás Seijas. A partir de 1973 los diseños fueron de Guillermo Barclay

Dueto

COREÓGRAFO: Nellie Happee
MÚSICA: Edward Grieg. *Andante religioso de la Suite Holberg*
ILUMINACIÓN: Leonardo Peláez

Screenplay

COREÓGRAFO: Job Sanders
MÚSICA: Charles Mingus
VESTUARIO: Job Sanders

Quinteto

COREÓGRAFO: Nellie Happee
MÚSICA: Ígor Stravinski
VESTUARIO: Diseños: René Durón

La trampa

COREÓGRAFO: Job Sanders
MÚSICA: Paul Creston
DECORADO: Josef Carl

Variaciones

COREÓGRAFO: Nellie Happee

MÚSICA: Johannes Brahms sobre un tema de Haendel

ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO: Guillermo Barclay

Letanía erótica para la paz.

Poema de Griselda Álvarez

COREÓGRAFO: John Fealy, Nellie Happee,

Roseyra Marengo

El Génesis (John Fealy)

Pero un día enfebrecido aquí estoy bien amado

(Nellie Happee)

La guerra (Roseyra Marengo)

Los mismos desde el principio (Nellie Happee

y John Fealy)

Actrices huéspedes: María Douglas y Maricruz Nájera

MÚSICA: Rocío Sáenz y Rodolfo Sánchez Alvarado

VESTUARIO: Guillermo Barclay

Cuarteto (obra que no se estrenó)

COREÓGRAFO: Nellie Happee

MÚSICA: Purcell

Ballet Folklórico de México, proyecto cúspide de una época

Más de medio siglo ha transcurrido desde la creación del Ballet Folklórico de México —sesenta y cinco años para ser precisos—, y a lo largo de ese camino el grupo ha pasado por diversas etapas: unas tienen que ver con la historia interna del Ballet, y otras coinciden con los vaivenes del país, sus sexenios, las economías y los perfiles de presidencias, y por supuesto, lo concerniente a las distintas políticas culturales o la ausencia de ellas; no obstante, a pesar de todos los avatares vividos, hoy en día sigue en pie, presentándose domingo a domingo en el Palacio de Bellas Artes.

Después del recorrido por los proyectos paralelos al Ballet Folklórico de México, los testimonios y los trazos para construir el perfil de Amalia Hernández, intentaré hacer un recuento que, aunque somero, contemple en la medida de lo posible los distintos momentos vividos como consecuencia de los vaivenes a los que aludo, y para ello tengo que marcar un corte temporal que va aproximadamente de 1952 a 1982, es decir, el correspondiente a cinco periodos sexenales.

Antes tendría que señalar que, sin duda, Amalia Hernández debe ser recordada por su exitoso trabajo coreográfico y por su actividad a favor de la danza en general, al igual que por su talento empresarial, que le ayudó a concebir proyectos autosustentables, con una organización interna que le permitió enfrentar altas y bajas a través de los años. Es importante mencionar que independientemente de que contaran o no con el apoyo de los gobiernos del periodo respectivo, “ella siempre trabajaba con la idea de que lo que se hacía redituara”,¹ es decir, se desempeñó como una mujer de negocios, una mente con capacidades organizadora, promotora y negociadora, gracias a lo cual llevaba a buen puerto los proyectos que emprendía.

El periodo elegido comienza con el origen de Ballet Folklórico en 1952, cuando se presentaba en la entonces naciente televisión mexicana,² fecha que coincide con el inicio de la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). Más adelante vemos que la creación del espectáculo para Bellas Artes tuvo lugar durante el régimen del presidente Adolfo López Mateos (1958-1964), y continuó con éxito en el periodo de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970); ese éxito le dio fuerza para transitar el sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), y con menor impulso el de José López Portillo (1976-1982). Es preciso mencionar que los tres primeros periodos formaron parte, como se ha dicho, de lo que los estudiosos de la economía han denominado el “milagro

mexicano” o el “desarrollo estabilizador”,³ un modelo económico que prevaleció en México desde 1954 hasta 1970; tal como afirmaban algunos intelectuales de la época, dicho modelo promovía la creación de un México moderno, cosmopolita y urbano, al mismo tiempo que existía la abierta y clara intención de ocupar un sitio en la escena internacional.

Haciendo referencia particular al gobierno de López Mateos, habría que decir que éste se distinguió por la construcción de obra pública y la creación de instituciones, así como por tener una gran presencia en lo educativo y en lo cultural.⁴ De ahí que no sorprenda el hecho de que estableciera vínculos con un proyecto como el del Ballet Folklórico, pues el presidente además había hecho patente su objetivo de estrechar relaciones con otros países, y en esa tarea el Ballet podría representar a México en el ámbito internacional. Se sabe que López Mateos se interesó en el proyecto de Amalia Hernández para formar el Ballet Folklórico de México, cercanía que resultó benéfica para las dos partes, particularmente durante las visitas de ambos a Europa,⁵ entre las que destaca aquella en la que el Ballet ganó el

³ “El milagro mexicano o desarrollo estabilizador fue un modelo económico utilizado en México, cuyas bases radican en buscar la estabilidad económica para lograr un desarrollo económico continuo, lo que significa mantener la economía libre de topes como inflación, déficits en la balanza de pagos, devaluaciones y demás variables que logran estabilidad macroeconómica. El periodo en el que se manejó ese modelo en la economía nacional abarca los sexenios de Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz”. Carlos Tello, “Notas sobre el desarrollo estabilizador”, UNAM, 2010. <http://www.economia.unam.mx/publicaciones/econinforma/pdfs/364/09carlostelllo.pdf> [Consulta: 18 de junio de 2015]. “A la etapa del desarrollo estabilizador también se le califica de política proteccionista y de gran intervención del Estado como agente económico en la promoción del sector industrial, iniciada en los años posteriores a la Revolución Mexicana y a la Segunda Guerra Mundial”. Lorenzo Meyer, “De la estabilidad al cambio”, en *Historia general de México*. México, El Colegio de México, 2000, pp. 882-943.

⁴ Sobresalen la creación de la Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuitos y, al interior del Instituto Mexicano del Seguro Social, la construcción de setenta espacios teatrales en todo el país, entre ellos los teatros Xola, Hidalgo, Tepeyac, Independencia y Legaria. López Mateos fue considerado uno de los mejores mandatarios del país debido a su carisma y cercanía con la gente. <http://de10.com.mx/top ten/10/2015/09> y Roxana Ramos, *Danzar para la salud. La práctica y la formación dancísticas en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976)*. México, CONACULTA/INBA/Cenidi Danza, 2016. www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lopez_mateos.htm.

⁵ Durante ese periodo la compañía viajó por Europa a países como Italia, Alemania, Inglaterra y Francia; además estuvieron de gira en diversas ciudades de la Unión Americana: California, Chicago y Nueva York; y visitaron la URSS (Moscu), China, Indochina y Japón. En 1963 la compañía viajó a países latinoamericanos, entre ellos Perú, Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, Panamá y Costa Rica. Véase en este libro el apartado “Pionera de la diplomacia cultural”, y confróntese con la información existente en los archivos propiedad del Cenidi Danza.

¹ Viviana Basanta en entrevista citada.

² Véase en este libro el artículo “Función de gala...” referente al trabajo de Amalia Hernández en la televisión.

consabido premio del Teatro de las Naciones en París (1961), momento cúspide del Folklórico.

En lo que se refiere a los asuntos exteriores, durante el segundo periodo, que corresponde al gobierno de Díaz Ordaz,⁶ éste hizo hincapié en las relaciones con América Latina y por lo mismo se dio continuidad a los proyectos y compromisos culturales que previamente se habían establecido con estas naciones, y evidentemente aquellos que tuvieron que ver con la XIX Olimpiada y el Ballet Folklórico de México. No obstante lo anterior, es pertinente comentar que debido al crecimiento de la deuda externa fue necesario recurrir a préstamos del extranjero. Como resultado de esa situación económica, Díaz Ordaz –quien, por cierto, desde el periodo anterior, en su calidad de secretario de Gobernación, había tenido contacto en distintas ocasiones con Ballet Folklórico– permitió que avanzaran los proyectos relacionados con la Olimpiada Cultural: Ballet de Cinco Continentes y Ballet de las Américas, y también reiteró la invitación para que el grupo de Amalia Hernández siguiera siendo la carta de presentación del gobierno en sus viajes al exterior.⁷

Ahora bien, para hablar de los distintos gobiernos que forman parte del lapso temporal elegido para este análisis (1952-1982) recurriré a una espléndida imagen creada por Octavio Paz, la del “ogro filantrópico”,⁸ que ilustra perfectamente lo que aquí se quiere señalar, porque define las características del México post-PRI, es decir, un país con un gobierno proteccionista no sólo en el ámbito económico, pero también benefactor en otros rubros al emprender proyectos de desarrollo social y cultural (incluidos la educación y el arte), y que brindaba ayuda a quien contribuyera al avance de la política que se deseaba promover. La figura del “ogro filantrópico” presenta la faceta del personaje de rostro autoritario, capaz de sofocar todo intento de construir una democracia más plural e incluyente, lo cual sucedió tanto en el periodo de 1958 a 1964, como en el de 1964 a 1970.⁹

⁶ En el gobierno de Díaz Ordaz la política económica siguió la misma línea del régimen anterior de López Mateos; fue la época de creación de empresas paraestatales y de construcción de obras de infraestructura. A pesar de ello, el deterioro de la economía mundial comenzó a hacer estragos en los dos últimos años del periodo, y los efectos más graves sucederían durante el gobierno de Luis Echeverría. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/diaz_ordaz.htm

⁷ En 1964 Ballet Folklórico de México visitó de nuevo varios países europeos y en 1966 fueron a Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá, así como a Australia y a Nueva Zelanda. En 1967 se realizó una temporada en la Opera House de Nueva York. Véase en este libro el apartado “Pionera de la diplomacia cultural”. Archivos propiedad del Cenidi Danza.

⁸ Octavio Paz, “El ogro filantrópico”, en *Vuelta*, agosto de 1978.

⁹ Adolfo López Mateos reprimió el movimiento ferrocarrilero de Demetrio Vallejo, el de los maestros, y a la guerrilla rural en el sur del país, que concluyó con la muerte de Genaro Vázquez.

Avanzando en el tiempo vemos que la figura del “ogro filantrópico” cojea a partir del gobierno de Luis Echeverría Álvarez, pues durante ese lapso sobrevino la primera crisis económica que marcó el fin del citado “milagro mexicano”.¹⁰ A pesar de ello el Ballet, que gozaba de recursos y de contratos propios, organizó innumerables giras (1972-1973) que incluyeron a países de Europa, Oceanía y América Latina, y efectuó viajes a Estados Unidos y a Canadá; entre estas giras destaca –por su duración y su relevancia– la de Australia, que le permitió al gobierno estrechar aún más sus lazos con esta nación. Sin embargo, hubo cambios en la política cultural que fueron sensibles para la danza, particularmente para la folclórica, al establecerse espacios de investigación como la Dirección de Arte Popular¹¹ de la SEP; el Fondo que se creó para la investigación exclusiva de la danza tradicional mexicana; la institución ya citada a lo largo de este trabajo, el FONADAN,¹² y en línea directa con la presidencia, la visión propia del grupo de danza Las Palomas de San Jerónimo, encabezado por la señora Esther Zuno de Echeverría, esposa del primer mandatario, todo lo cual generó opiniones encontradas en torno a las formas de escenificar el folclor. Pienso que estas pudieron ser algunas de las razones del paulatino distanciamiento entre Ballet Folklórico y el gobierno.

Por su parte, la política autoritaria de Díaz Ordaz dio origen a protestas, especialmente entre las clases medias de la sociedad, como los médicos (1965), que fueron reprimidos con violencia, y el conflicto estudiantil de 1968, que experimentó niveles extremos de represión que culminaron en la matanza de la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/diaz_ordaz.htm

¹⁰ Para preservar el empleo, el gobierno se lanzó a la compra de empresas al borde de la quiebra, compras que se hicieron con prácticas ineficientes y corrupción. Durante el sexenio de Echeverría se abandonó el tipo de cambio fijo que existía desde 1954 de \$12.50 por dólar: al final de ese periodo se duplicó a \$25.00 por dólar. La deuda externa aumentó de los manejables 6 000 millones de dólares –que había heredado de Díaz Ordaz– a más de 20 000 millones de dólares. www.economia.com.mx/luis_echeverria_alvarez.htm

¹¹ Su director fue el caricaturista Alberto Beltrán, miembro del Taller de Gráfica Popular que fue fundado en 1937 por los artistas Leopoldo Méndez y Pablo O’Higgins, entre otros. <https://www.mexicodesconocido.com.mx/el-taller-de-grafica-popular>. En la Dirección de Arte Popular se elaboró un catálogo de fiestas y un inventario de la producción artesanal del país, y se llevaron a cabo estudios de carácter antropológico en prácticamente todas las manifestaciones populares, incluidas por supuesto la música y la danza.

¹² El Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana fue creado en 1972 con el fin de registrar e investigar las danzas tradicionales del país; en la institución colaboraron personalidades como las bailarinas Josefina Lavalle y Evelia Beristáin, los maestros Luis Felipe Obregón, Marcelo Torreblanca y Xóchitl Medina, los músicos Mario Kuri y Felipe Ramírez Gil, así como la antropóloga Mercedes Olivera, entre otros.

Finalmente citaré el sexenio correspondiente a José López Portillo (1976-1982), época en la que se enfrentó una de las devaluaciones más graves en el país;¹³ también hubo un cambio de rumbo en lo relativo a la política cultural, que podría afirmarse que se debió a la intervención de dos personajes clave: en primer término la esposa del presidente, la señora Carmen Romano, que creó el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), instancia dependiente del Departamento del Distrito Federal.¹⁴ En el caso de la danza, en particular del género folclórico, la tendencia viró sensiblemente en sentido opuesto, pues el apoyo se orientó hacia la danza clásica, tanto en sus espacios de formación como de difusión, circunstancia que se prolongó hasta 1983 aproximadamente. Otro personaje determinante en este aspecto fue la hermana del presidente, Margarita López Portillo, quien fue designada como titular de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, una persona que además de mostrarse omnipresente al rebasar su ámbito de competencia, ostentaba una actitud caprichosa y hasta prepotente. Amalia intentó acercarse a la funcionaria, pero al parecer no hubo buenos resultados. No obstante lo anterior, Amalia Hernández continuó viajando, y aun después del fin del corte marcado para la realización de estos comentarios, durante 1984 la compañía realizó una importante gira a China y a otros países, aunque cabe señalar que la frecuencia y la duración de las visitas fue menor.

Para reforzar los presentes comentarios haré alusión al investigador francés Fernando Braudel¹⁵ y a las categorías de análisis que propone. El autor habla de los efectos de la economía sobre los fenómenos históricos, tanto en los de corto aliento o “tiempo de los

acontecimientos”, como en los de la “coyuntura” (momentos críticos, claves o de efectos trascendentes), así como en los de “larga duración” o largo alcance. Ver la historia del Ballet Folklórico de México a la luz de esta perspectiva nos permite comprobar cómo los acontecimientos vividos en las distintas etapas, por los diversos actores, marcaron la existencia y el desarrollo del Ballet, lo mismo que los momentos coyunturales que afectaron y crearon visibles cambios a favor o en contra del Folklórico. Estos acontecimientos y coyunturas permitieron su concreción, despegue, desarrollo o mengua. Por otro lado, al intentar aplicar la idea de lo que ha sucedido en la etapa de larga duración, es decir, el amplio espectro del periodo marcado (1952-1982), al que sumamos los años transcurridos hasta la fecha, en los que se ha mantenido en la escena de la danza, comprobamos la fuerza y la permanencia del Folklórico, sucesos que esperamos que el atento lector haya podido observar a lo largo de estas páginas.

Para concluir podríamos decir que, a pesar del ir y venir de la historia, el Ballet Folklórico de México es y seguirá siendo Amalia Hernández, lo cual es ella y mucho más. Es ella en la figura de sus hijas Norma López y Viviana Basanta, así como en la de su nieto Salvador López, involucrados desde muy jóvenes en el proyecto; también han formado parte del Ballet y de la figura de Amalia Hernández cada uno de sus distinguidos bailarines y colaboradores: maestros, músicos, coreógrafos, dramaturgos, iluminadores, diseñadores, vestuaristas y escenógrafos, que hicieron de Ballet Folklórico de México no sólo una experiencia, sino en muchos casos una forma de vida. El presente homenaje sea para ella y para todos ellos.

¹³ Se produjeron hechos como el más alto crecimiento económico nacional en la historia, debido a los excedentes en la producción de petróleo que provinieron del hallazgo de yacimientos en el sureste del país, lo que significó la petrolización de la economía. En materia económica la administración se caracterizó, sobre todo después de la primera mitad, por tomar decisiones que detonaron la crisis más severa en la historia de México. Se aplicó una de las devaluaciones más fuertes que el país hubiera vivido hasta esa fecha, el peso fue tardíamente devaluado en alrededor de un 400 %. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lopez_jose.htm

¹⁴ Al mismo tiempo que se le atribuyeron grandes excesos, se afirma que brindó posibilidades de educación artística a muchos jóvenes sin recursos, ya que se establecieron casas de cultura, talleres de enseñanza musical, y se formaron orquestas profesionales, como la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, fundada bajo la batuta del maestro Fernando Lozano Rodríguez, así como la escuela OllinYoliztli. <https://politicaalamexicana.jimdo.com/.../mas-abusos-de-la-primera-dama>.

¹⁵ *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, de Fernando Braudel, es una investigación publicada por primera vez en 1949 por la editorial Armando Colin. Es considerada como una de las obras historiográficas más importantes de la primera mitad del siglo XX, cuyos postulados siguen vigentes a la fecha.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Cristiani, Gabriela y Felipe Segura Escalona, *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*. México, Fomento Cultural Banamex, 1994.

Braudel, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Camacho Quintos, Patricia, “Amalia Hernández en multicolor”, en Maya Ramos y Patricia Cardona, *Antología. Cinco siglos de crónicas, críticas y documentos (1521-2002)*. México, CONACULTA/Cenidi Danza/ Escenología, 2002.

Laval, Josefina, “Waldeen”, en Cuadernos CID-Danza núm. 17. México, INBA/SEP, 1987.

Mendoza Bernal, Cristina, *Las instituciones oficiales de la danza clásica y la producción coreográfica nacional, 1963-2003*. México, INBA/Cenidid, 2014.

Meyer, Lorenzo, “De la estabilidad al cambio”, en *Historia general de México*. México, El Colegio de México, 2000.

Ramos, Roxana, *Danzar para la salud. La práctica y la formación dancísticas en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976)*. México, CONACULTA/INBA/Cenidi Danza, 2016.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*. México, Grijalbo, 1992.

Tortajada, Margarita, “Amalia Hernández”, en Carlos Jiménez Nava (responsable), *Iconos mexicanos*. México, Smurfit Cartón y Papel de México, S. A. de C. V., 2012.

Varios autores, *Homenaje Una vida en la danza* (1985, 1988, 1989, 1990, 1991, 1993, 1994, 1995, 1996, 1998), Cuadernos CID Danza.

_____, *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época* (2010, 2011, 2014).

HÉMEROGRAFÍA

Archivos Cenidi Danza.

Archivo Nellie Happee.

Manzanos, Rosario, en revista *Proceso*, 7 de septiembre de 2008.

Paz, Octavio, “El ogro filantrópico”, en *Vuelta*, agosto de 1978.

ARCHIVOS

Archivo Patricia Aulestia.

Archivo Viviana Basanta.

Archivo Cora Flores.

Archivo Nellie Happee.

Archivo de Ballet Folklórico de México.

FONDOS DOCUMENTALES CENIDI DANZA

Fondo Nellie Happee.

Fondo Rosa Reyna.

Fondo Tulio de la Rosa.

Fondo Felipe Segura.

Fondo Elizabeth Cámara.

FUENTES ELECTRÓNICAS

www.com.org.mx/ciclo-olimpico/mexico-1968/.

https://www.ecured.cu/Juegos_Olímpicos_de_México_1968

www.sarpanet.info/alvin_aley/index.php Alvin Ailey.

Biografía de Alvin Ailey: Nombre

www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=gorostiza-celestino.

<https://es.wikipedia.org/wiki>

<https://velascoibarra.wordpress.com/>

www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lopez_mateos.htm

https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/diaz_ordaz.htm

http://www.economia.com.mx/luis_echeverria_alvarez.htm

https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lopez_jose.htm

<https://politicaalamexicana.jimdo.com/.../mas-abusos-de-la-primera-dama>

<http://de10.com.mx/top-ten/10/2015/09>

www.imdb.com/name/nm0390305/bio

<https://www.mexicodesconocido.com.mx/el-taller-de-grafica-popular1>

ENTREVISTAS REALIZADAS POR ELIZABETH CÁMARA

Rafael Zamarripa, 1 de octubre de 2016.

Nellie Happee, Ciudad de México, 18 de noviembre de 2016.

Tulio de la Rosa, Ciudad de México, 27 de enero de 2017.

Cora Flores, Ciudad de México, 3 de marzo de 2017.

Viviana Basanta, Ciudad de México, 8 de marzo de 2017.

Patricia Aulestia, Ciudad de México, 20 de marzo de 2017.

ENTREVISTAS REALIZADAS POR ANDREA TIRADO EN 2015

Isabel Salcedo y Rodolfo Velásquez.

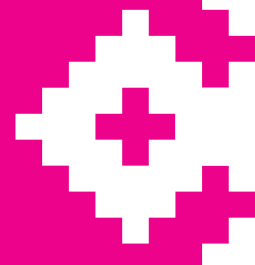
José Villanueva.

Agustín Hernández y Salvador López.



Pionera de la diplomacia cultural

Andrea Tirado Fernández



A PRINCIPIOS DE LA DÉCADA DE 1950 LA CULTURA EN MÉXICO COMENZABA A EXPERIMENTAR importantes cambios. Los más significativos, aunque quizá no tan visibles, ocurrían en el campo de las letras. Mientras que la creación literaria abandonaba el nacionalismo obligatorio y la autoridad del realismo,¹ una joven nacida en 1917 (fecha por demás significativa) fundaba en 1952 la compañía de danza que proyectaría lo mexicano en México y en el mundo desde una perspectiva estética, dinámica e innovadora.

Esa joven, llamada Amalia Hernández, se dio a la tarea de realizar investigaciones antropológicas en diferentes regiones de México, las cuales fructificaron en una interpretación personal de las danzas de distintos lugares del vasto y diverso territorio nacional. Sus estudios de arte mexicano bajo la tutela del maestro Miguel Covarrubias en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, sin duda le aportaron una perspectiva diferente de la que habría tenido con el solo estudio de la danza. De esta manera, Amalia Hernández continuó con su especialización en el terreno dancístico, añadiendo trabajos históricos, de corte etnográfico e incluso de análisis musical.² Convencida del valor artístico de la cultura mexicana, decidió rescatar los significados y contenidos antropológicos de las danzas tradicionales y del folclor mexicano para adaptarlas y presentarlas en los grandes escenarios de México y el mundo. En sus propias palabras, Amalia Hernández manifestó que un buen día decidió que haría coreografías con los innumerables temas que México ofrecía en sus costumbres, paisajes y regiones: “Me dediqué a investigar, a estudiar, a recrear lo que tiene el alma popular”.³

Hablar de grandes escenarios es en sentido literal, pues Amalia Hernández llevó el Ballet Folklórico de México a los principales espacios culturales de los cinco continentes. La coreógrafa ha sido de las pocas mexicanas cuya aportación artística ha traspasado fronteras geográficas para crearse fama y prestigio internacionales. Su trabajo artístico contribuyó de manera definitiva a la proyección de la imagen del México moderno que se comenzaba a constituir a partir de la segunda mitad del siglo xx.

Así como Amalia Hernández creyó en el valor artístico de la danza folclórica mexicana —y de la cultura mexicana en general—, el público comenzó a creer en su propuesta. Su creatividad fue puesta a prueba cuando se presentó por primera vez en la televisora de Emilio Azcárraga Vidaurreta con su pequeña compañía, en ese entonces Ballet Moderno de México. Integrada por sólo ocho bailarines, tuvo el compromiso de presentar una coreografía diferente cada semana en el programa *Función de Gala*. El éxito y la calidad artística alcanzados comenzaron a atraer cada vez más la atención general, así como la del director del entonces Departamento de

¹ Rafael Pérez Gay. “Siglo xx: letras y artes”. En Soledad Loaeza, coord. *Gran historia de México ilustrada*. Vol. v: *El siglo xx mexicano*. México, Planeta, 2001, pág. 304.

² Gabriela Aguirre Cristiani. “El Ballet y su creadora”. En Cándida Fernández de Calderón, coord. *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*. México, Fomento Cultural Banamex, 2013, pág. 34.

³ Documento del Acervo Histórico Diplomático (AHD) de la Secretaría de Relaciones Exteriores.



◆ Regreso de los integrantes del Ballet Folklórico de México y su directora, Amalia Hernández, Caracas, Venezuela, 1962. Archivo Cenidi Danza.



Turismo, Gustavo Ortiz Herman, quien en 1952 propició una breve gira del grupo por Estados Unidos (California), Canadá y Cuba.

Al comienzo del impulso y la apertura internacional de México, el Departamento de Turismo vio en el grupo una oportunidad para proyectar y dar a conocer en el extranjero la riqueza de la cultura mexicana y el folclor nacional a través de la danza y de la música. Al mismo tiempo, más allá de la promoción turística, el Ballet Folklórico de México se perfilaba ya como representante oficial del país. Es decir, el arte, y en este caso la danza, se convertían en herramienta diplomática.

Durante el sexenio del presidente Adolfo López Mateos (1958-1964) se hace patente que la estrategia de política exterior incluye el componente cultural. La proyección de un ballet que presentaba la riqueza del folclor mexicano era el medio ideal: se ofrecía un espectáculo dinámico y atractivo para todo el público, el cual mostraba, además, la esencia de las costumbres, las celebraciones, fiestas y mitos de cada una de las regiones del país con su riqueza musical y el colorido de sus vestuarios.

En ese sentido, Amalia Hernández contribuye a la creación de las instituciones oficiales dedicadas a la difusión de la cultura mexicana en el extranjero. En 1959, el presidente López Mateos crea el Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC), cuyo propósito sería “difundir la cultura de México en países amigos y recibir muestras culturales de los mismos,”⁴ es decir, un verdadero intercambio cultural. La proyección internacional consciente y voluntaria del país se comienza a sistematizar, como lo advierte Rafael Tovar y de Teresa.⁵ Así, la diplomacia mexicana adopta de manera formal la promoción de la cultura como parte importante de la agenda exterior del país, pues en ella “reside una buena parte de la personalidad nacional”.⁶ No por casualidad el OPIC comenzaría a patrocinar las giras internacionales del Ballet Folklórico de México y a enviarlo como representante oficial a los eventos culturales de nivel internacional más importantes.

Los informes diplomáticos que las embajadas de México envían a la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) desde el OPIC promueven la presentación del Ballet y ponen de manifiesto la relevancia que adquirió la compañía de Amalia Hernández en la proyección de México en el extranjero. Cada una de las funciones ofrecidas fuera del país daba oportunidad a los embaja-

⁴ https://sre.gob.mx/images/stories/docnormateca/historico/manadnadmin/dg_aculturales.pdf (Consultado el 25 de marzo 2017.)

⁵ Rafael Tovar y de Teresa. “México y la proyección de una imagen en el exterior por medio de la cultura”. *Revista Mexicana de Política Exterior*, núm. 96, junio de 2012, pág. 190.



❖ Regreso de los integrantes del Ballet Folklórico de México y su directora, Amalia Hernández, Caracas, Venezuela, 1962. Archivo Cenidi Danza.



FILIACIONES

TITULAR

ESPOSA

ESTATURA: 1.60 mts.

COLOR: blanco

OJOS: café

PELO: negro

SEÑAS PARTICULARES:

ninguna

LUGAR DE NACIMIENTO:

México, D.F.

FECHA DE NACIMIENTO: 19

de septiembre 1977

OCUPACION: Directora de ballet

ESTADO CIVIL: divorciada

HIJOS MENORES

NOMBRE

EDAD

SEXO

FOTOGRAFIAS

huella digital
para huella del titular

Ornela Ruiz
FIRMA DEL TITULAR

FIRMA DE LA ESPOSA

ESTE PASAPORTE NO ES VALIDO SIN LA FIRMA Y
HUELLA DIGITAL DEL INTERESADO

4

5

❖ Pasaporte de Amalia Hernández, 1967. Colección Viviana Basanta.

dores de tener como invitados especiales a mandatarios y a las personalidades más destacadas de los países sede, así como público en general, lo que además generaba elogiosos comentarios en los medios de comunicación. Mientras tanto, en el interior del país esa labor contribuyó al fortalecimiento de la colaboración interinstitucional entre las embajadas, la SRE y el Instituto Nacional de Bellas Artes, entre otras, y la propia Amalia Hernández. Cientos de reportes e informes diplomáticos desde 1955 y hasta hoy en día han cruzado océanos de ida y vuelta para gestionar y organizar dichas funciones, y, por lo tanto, gestionar la difusión de una parte de la cultura mexicana que con tanto entusiasmo se ha recibido en el mundo entero.

Una de las primeras y más destacadas colaboraciones entre el Ballet Folklórico de México y el OPIC tuvo lugar precisamente el mismo año de la creación de ese organismo. Fue en el Festival de las Américas, con motivo de los Terceros Juegos Panamericanos, celebrados en Chicago. Dicho festival invitaba a todos los países del continente americano a participar con propuestas en materia de arte y cultura. Así, a través del OPIC, el gobierno mexicano decidió enviar, entre otros, al grupo de Amalia Hernández.

En ese festival el gobierno mexicano trató de proyectar la cultura nacional desde distintos ángulos. De este modo, la presentación del Ballet Folklórico de México se llevó a cabo junto con una participación del país en la Muestra Colectiva de Arte Prehispánico que se organizó en el Museo de Historia Natural de Chicago; la actuación de la Orquesta Típica del Departamento de la Policía de México; la presencia del maestro Carlos Chávez como invitado a dirigir la Sinfónica de Chicago, y la intervención de diversos conferencistas que disertaron

BALLET FOLKLORICO DE MEXICO



GIMNASIO NACIONAL



MINISTERIO DE EDUCACION PUBLICA
Y LA
EMBAJADA DE MEXICO

TEGUCIGALPA, D. C., 6 DE ENERO DE 1966

sobre el arte mexicano.⁶ Todo ello con la intención de difundir la diversidad y la riqueza del arte nacional en sus distintas facetas, pero también el arte como vehículo de comprensión de los valores del pueblo mexicano. Y el éxito fue total...

Los informes redactados para la SRE adjuntan crónicas diarias de la prensa de Chicago que plasmaron la “admiración y el entusiasmo delirante”⁷ con que el pueblo aclamó a los bailarines y músicos. Se admiraron además los vestuarios y las escenografías, así como la tradición folclórica que presentó un mosaico de danzas mexicanas. Según lo reportado por los diplomáticos, la actuación más brillante habría correspondido al Ballet Folklórico de México, a la que los demás grupos reconocieron como “la realización más impresionante”.⁸

Varios titulares de la prensa local proclamaron así este éxito naciente: “Público de toda América aplaude a un conjunto mexicano”; “La promoción internacional de arte comprueba su eficacia amistosa”; “El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández y la promoción internacional de México”.⁹ En resumen: un éxito rotundo con una concurrencia de doce mil quinientas personas.

El éxito fue tal que después de dicha presentación el Ballet Folklórico no regresó a México inmediatamente, sino que siguió en misión diplomática cultural y fue invitado a celebrar las fiestas patrias en Los Ángeles y posteriormente a San Francisco, donde, según los reportes diplomáticos, el triunfo fue nuevamente sobresaliente.

Con estas tres presentaciones: Chicago, Los Ángeles y San Francisco, inició un intenso intercambio artístico entre México y Estados Unidos. La presentación en el Festival de las Américas constituyó, por lo tanto, un grandioso medio para fortalecer y agrandar los eslabones de amistad y entendimiento entre ambos países. Ello reforzó la idea de vigorizar a dicho conjunto y convertirlo en una gran compañía de extraordinaria calidad técnica y magnífico vestuario que revelara al mundo el arte de las distintas regiones del país, como lo pretendía el presidente López Mateos. No fue en vano el apoyo que éste le ofreció al Ballet Folklórico de México para que se convirtiera en uno de los mejores cuerpos de danza del mundo.¹⁰

Así fue como el Ballet Folklórico de México, patrocinado por el OPIC, comenzó a representar oficialmente a México y a darse a conocer internacionalmente (aunque ésta no haya sido la única manera). En lo sucesivo, Amalia Hernández habría de viajar frecuente-

mente con su grupo, ya fuera contratada por empresas privadas o vía actos oficiales del gobierno de México a través de sus embajadas y consulados. Estas últimas presentaciones interesan sobremanera puesto que el trabajo de Amalia Hernández contribuyó decisivamente a conformar la diplomacia cultural mexicana.

México es un país cuya cultura milenaria refleja la pluralidad de su identidad y orígenes, lo cual deviene en una herramienta eficaz para promover la política exterior. Rafael Tovar y de Teresa menciona en una entrevista que en la cultura residen los comunes denominadores que definen a un Estado. Por lo tanto, México encuentra en su cultura su expresión histórica, sus manifestaciones materiales traducidas en patrimonio, en obras culturales. Encuentra en ella lo que se engloba como proyecto de nación.¹¹

La cultura es además una dimensión de la vida social que genera mayor identidad, reconocimiento e intercambio.¹² Es también por ello que está cada vez más presente en la política exterior y en las relaciones internacionales de los países. Así, aunque “diplomacia cultural” sea un término relativamente nuevo se ha realizado como estrategia diplomática. Y, como se ve con Amalia Hernández, ha existido desde antes de que se acuñara el término. Es una estrategia que comprende acciones y objetivos para difundir en el extranjero los valores culturales de un país. El fin último de esta modalidad diplomática es lograr un mayor entendimiento y acercamiento entre los países, al mismo tiempo que busca asegurar la presencia cultural nacional en el exterior.

En dicho contexto se coloca y cobra importancia la labor cultural de Amalia Hernández, gracias a la cual se crean efectos a largo plazo de mayor intercambio cultural. Innumerables son los eventos y testimonios de los informes diplomáticos que registran la admiración y el cariño por el pueblo de México surgidos a raíz de dichas manifestaciones culturales. Un ejemplo de ello es cuando el presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) realizó una gira por Centroamérica en 1966 y se hizo acompañar por el Ballet Folklórico de México. Díaz Ordaz ofreció en dicho periplo nada más y nada menos que una serie de presentaciones de un tesoro patrimonial: la interpretación de Amalia Hernández de la danza folclórica mexicana plasmada en un espectáculo de primer nivel. El impacto y trascendencia de dichas presentaciones fueron registrados por los embajadores mexicanos.

Una de esas actuaciones tuvo lugar en El Salvador en enero de 1966. El embajador de México informó que la función del Ballet Folklórico fue un homenaje de arte y simpatía del pueblo y el gobierno de México hacia el pueblo y el gobierno de El Salvador. Reportó

⁶ Documento AHD...

⁷ *Loc. cit.*

⁸ *Loc. cit.*

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ Rafael Tovar y de Teresa, *op. cit.*, pág. 187.

¹² Fabiola Rodríguez Barba. “Diplomacia cultural. Una nota explicatoria”. *Observatoire des Amériques Montréal*, vol. 14, núm. 3, junio de 2014.

Greater London Council

ROYAL FESTIVAL HALL

Director: George Mann OBE

**Monday July 25
to
Saturday August 20, 1977**



VICTOR HOCHHAUSER
And the
GREATER LONDON COUNCIL
present

Ballet Folklorico of Mexico



Queen's Silver Jubilee Season

Director General & Choreographer:

AMALIA HERNANDEZ

además, mediante un telegrama enviado a la SRE, que la presentación fue un “éxito político y artístico sin precedente que aplaudieron con gran entusiasmo pueblo y gobierno de El Salvador”.¹³ La presentación del Ballet Folklórico generó tanta expectativa que gran cantidad de público no pudo entrar al Gimnasio Nacional por haberse completado totalmente el cupo.

La gira siguió por otros países, como Guatemala, Nicaragua, Costa Rica, Panamá y Honduras. Los informes diplomáticos contienen recortes periodísticos que destacan el éxito obtenido y dan cuenta de la estela de simpatía hacia México que dejaron tras de sí estas presentaciones.

Otro ejemplo de este impacto es el informe del embajador de México en Francia, Silvio Zavala, quien reporta su asistencia a la presentación del Ballet en el Teatro de los Campos Elíseos en 1969, durante una gira de la compañía por Europa. Se trató de una función de gala a la cual asistieron las personalidades más distinguidas del ambiente diplomático y mundano de París.¹⁴ Para ese entonces Amalia Hernández y su grupo ya eran conocidos en Francia, por lo que fue muy felicitada por los asistentes. El único reproche que se le hizo fue que solamente hubiera habido una y no más presentaciones.¹⁵

Si bien la proyección internacional del Ballet Folklórico de México comenzó de la mano del OPIC y la SRE –como se dijo anteriormente–, la notable y creciente fama de Amalia Hernández hizo que el grupo también fuera contratado de manera privada.

La coreógrafa siguió realizando su labor de promotora cultural al responder a dichas invitaciones. Sin embargo, en cada convocatoria la intervención de las embajadas correspondientes fue fundamental, dado que a través de ellas se lograron casi siempre los enlaces necesarios. Al fin y al cabo, incluso de manera privada, el Ballet representaba a México llevando al exterior la imagen de un país pleno de cultura y riqueza estética. De tal manera, Amalia Hernández y su grupo llegaron a presentarse en países como Francia, la República Democrática Alemana, Holanda, Noruega, el Reino Unido, Austria, España, Canadá, Brasil, y otros tan lejanos como Egipto, Líbano, Australia, Nueva Zelanda,

Japón, China, Israel y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, por mencionar sólo algunos.

Por ejemplo, el Ballet Folklórico de México fue solicitado por Youssef Magdi Wahba –director de Relaciones Culturales Internacionales del Ministerio de la Cultura de Egipto– a raíz del impacto que generó su presentación durante el Festival de las Naciones en París, en 1961. Tal fue el triunfo del Ballet en esa ciudad que ganó el premio al mejor grupo dancístico. El periódico *France Soir* afirmaba: “El espectáculo más colorido, el más gallardo, el más completo y, en una palabra, el más exitoso que hemos visto hasta ahora”.¹⁶

A partir de dicha presentación, Magdi Wahba estimó que una actuación del grupo en El Cairo podría tener mucho éxito. Ésta se realizaría en el teatro al aire libre que se acababa de construir cerca de las pirámides y de la esfinge de Guiza. Así lo informó el embajador de México a la SRE y destacó la importancia que podría significar dicho evento cultural, pues sería la primera vez que se presentaría el Ballet en esa parte del mundo, y constituiría –estimaba– “una ocasión propicia para dar a conocer las danzas y la música mexicanas a un público que en su mayoría las desconoce”.¹⁷ A estas valoraciones el diplomático sumaba el reforzamiento de los vínculos culturales con dicho país.

El Ballet Folklórico de México participó en muchos otros eventos internacionales, como los festivales de Baalbek (Beirut, 1973), Viena (1973) y Berlín Oriental (1981). Cada uno de los informes redactados por los embajadores expresan siempre el éxito rotundo obtenido con expresiones como: “el espectáculo más aplaudido”; “el programa es de una precisión admirable”; “la expresión artística más llena de entusiasmo y colorido de las que se habían presentado en el festival”. Los embajadores destacan además la constante presencia de personajes tan importantes como funcionarios relacionados con el arte y la cultura o de las misiones diplomáticas, e incluso presidentes.

En Berlín Oriental, Juan Villoro (en ese entonces agregado cultural en la embajada mexicana) reporta que, en vista de la respuesta entusiasta del público, la Agencia de Artistas de la República Democrática Alemana decidió ofrecer una temporada de quince días más en Berlín Oriental. Además, después de las funciones en el Palacio de la República, se dio una recepción en el Club de los Artistas de la RDA.

Todo ello demuestra la importancia y el interés suscitado por el Ballet Folklórico y la relevancia de establecer relaciones culturales con México.

La lista de presentaciones del Ballet Folklórico en el exterior es sumamente extensa. Por ello solamente se mencionan otros tres países particularmente relevantes. Uno de ellos es la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, adonde viajó el Ballet en 1965. El reporte di-

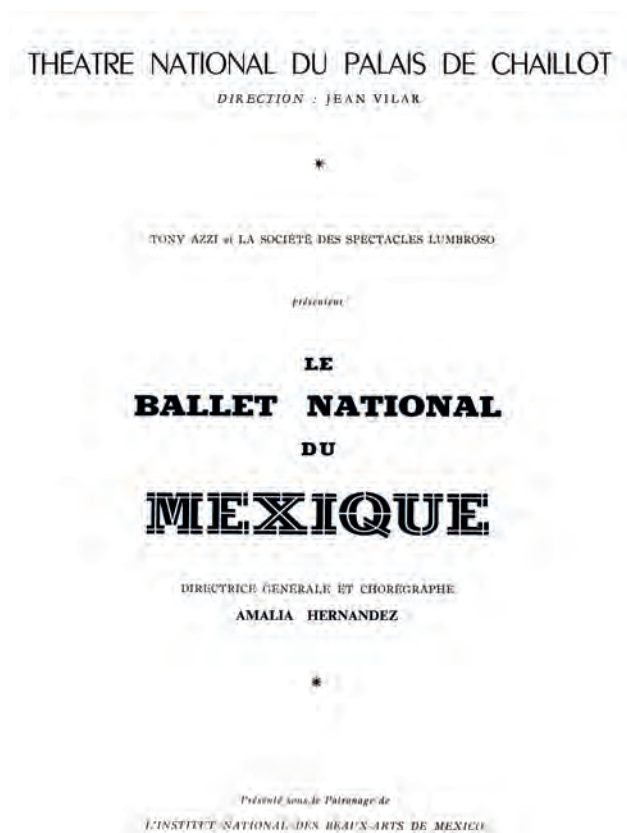
¹³ Documento del AHD...

¹⁴ En el reporte del embajador se destacan personalidades distinguidas, como el Príncipe Guy de Polignac, el Almirante Georges Cabanier, el Gran Canciller de la Legión de Honor y la Duquesa de La Rochefoucauld, entre otros.

¹⁵ Cabe destacar que la relación entre México y París quedó tan consolidada en este aspecto que en 1988 –cuando Jorge Castañeda y Álvarez de la Rosa era embajador de nuestro país en Francia– Amalia Hernández fue invitada nuevamente con su compañía al Palais des Congrès. Su hijo José Luis Martínez –quien en ese entonces cumplía una misión diplomática en la embajada– pudo constatar la dimensión internacional del trabajo de su madre que tan bien conocía. Dicha estancia duró todo un mes, lo que demostró la fortaleza del vínculo cultural entre México y Francia.

¹⁶ Documento del AHD...

¹⁷ *Loc. cit.*



❖ Programa de mano Ballet Folklórico de México, París, 1961. Colección Viviana Basanta.



❖ Programa de mano Ballet Folklórico de México, Festival de Teatro de las Naciones, París, 1965. Colección Viviana Basanta.

plomático informa sobre la recepción que el embajador de México ofreció a los integrantes del grupo, a la cual asistió, entre otros altos funcionarios soviéticos, la ministra de Cultura, hecho que en esa nación y en esa época tenía un gran significado. Conviene señalar también la importancia de dicha presentación en un país donde ya eran una tradición los ballets Kirov, Mariinski y Bolshói, y donde el Moiséyev contribuyó a la revalorización de los ballets folclóricos regionales de todas las repúblicas soviéticas. Sobra decir que también en esta ocasión la prensa prodigó elogios al Ballet Folklórico de México por su calidad artística.

Otro es el caso de China. La gestación de la gira que hizo a ese país el Ballet Folklórico es por demás interesante. Aunque la Comisión de Relaciones Culturales en el Extranjero de aquella nación invita oficialmente al Ballet en 1981, no es hasta 1984 cuando se lleva a cabo su presentación. El año 1984 es el de la apertura cultural de China, y es la primera vez que recibe a una compañía extranjera. Se puede medir con este hecho la importancia y el peso que para ese entonces ya había adquirido la agrupación. Esta histórica visita es, en efecto, un símbolo de diálogo e intercambio cultural.

En esta misma línea, vale la pena mencionar cuando, en 1977, México y España reanudan relaciones diplomáticas, y para celebrar el trascendental acontecimiento el Ballet Folklórico es invitado al país ibérico. El grupo se presenta en dicha ocasión en el Teatro Nacional Lope de Vega de Sevilla y en el Teatro de la Zarzuela de Zaragoza, y para culminar actúa en el Palacio de Cristal de Madrid.

El hecho de que el diario mexicano *Novedades* dedicara un artículo a Amalia Hernández llamándola “embajadora del arte mexicano” de ninguna manera es gratuito. Dicho texto hace referencia a un homenaje que se le rinde a la coreógrafa en la Ciudad de México antes de que emprenda una nueva gira, esta vez por Australia y Nueva Zelanda. El homenaje se realiza precisamente en virtud de los altos merecimientos que había logrado Amalia Hernández: innumerables distinciones y la presentación de un espectáculo que —como se señala en el Archivo Histórico de la Diplomacia— contribuye a “recaudar lauros para ella y para México”.¹⁸

La labor de promoción de la cultura y de la imagen de México en el extranjero realizada por Amalia Hernández es invaluable. Al mismo tiempo, en los estados de la República Mexicana revalorizó las tradiciones autóctonas y alentó la creación de innumerables grupos de danza regional, los cuales ahora reproducen algunas de sus coreografías, clásicas ya del repertorio de la danza folclórica mexicana.

En la época de la globalización, la cooperación, el intercambio, la empatía y el acercamiento entre países son más necesarios que nunca. Si los intereses políticos parecen estar alejando a las naciones y a los individuos, al tiempo que socavan su capacidad de intercambio y de

¹⁸ Documento del AHD...



❖ Integrantes del BFM durante la gira a Europa en la que obtuvieron el Premio del Festival del Teatro de las Naciones en París, 1961.

reconocerse en “el otro”, que sea el rescate de la cultura, su promoción y valorización, lo que logre crear puentes de acercamiento entre los pueblos.

Es fundamental emular la labor de Amalia Hernández para destacar la riqueza cultural mexicana y propiciar que haya más embajadores culturales como lo fue ella. Planteemos, pues, un arte como vehículo de comprensión y entendimiento, y, por qué no, la danza como diplomacia.



❖ Isabel Salcedo, el presidente Adolfo López Mateos, Amalia Hernández, Jacqueline B. de Kennedy, y el presidente John F. Kennedy, Palacio de Bellas Artes, 1962. Colección José Luis Martínez.





❖ Amalia Hernández, Eva Sámano de López Mateos, la princesa Michiko y el príncipe Akihito de Japón, 1964. Colección José Luis Martínez.



FUENTES BIBLIOHEMEROGRAFICAS

Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores. México.

Aguirre Cristiani, Gabriela. "El Ballet y su creadora". En Cándida Fernández de Calderón, coord. *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*. México, Fomento Cultural Banamex, 2013, págs. 28-46.

Pérez Gay, Rafael. "Siglo xx: letras y artes". En Soledad Loaeza, coord. *Gran historia de México ilustrada*. Volumen v: *El siglo xx mexicano*. México, Planeta, 2001, págs. 281-340.

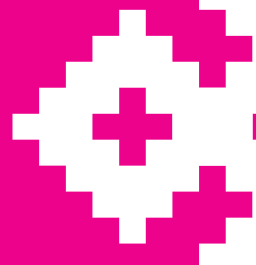
Rodríguez Barba, Fabiola. "Diplomacia Cultural. Una nota explicatoria". *L'Observatoire des Amériques de Montréal*, vol. 14, núm. 3, junio de 2014.

Tovar y de Teresa, Rafael. "México y la proyección de una imagen en el exterior por medio de la cultura". *Revista Mexicana de Política Exterior*, núm. 96, junio de 2012.



Una aproximación a la música y los músicos en el Ballet Folklórico de México

Enrique Jiménez López



Antecedentes

EN 2017 SE CELEBRAN SESENTA Y CINCO AÑOS DE VIDA DEL BALLET FOLKLÓRICO DE MÉXICO (BFM). Su creadora, la bailarina, coreógrafa, maestra, directora y empresaria visionaria Amalia Hernández Navarro, recibió un merecido homenaje de cuerpo presente en el Palacio de Bellas Artes (PBA) el 5 de noviembre del año 2000. A dicho homenaje concurrió la comunidad artística e intelectual de nuestro país, cobijada por los acordes y melodías de mariachis, tríos, marimbas, conjuntos jarochos y cantantes:

En medio de temas de mariachi, marimba y sones huastecos, que eran entonados por los músicos que durante años han colaborado con el BFM, llamó la atención la interpretación de *Por ti volaré* que Los Dorados de Villa y el Grupo de Las Rosas, quienes trabajaron con ella desde hace décadas, le cantaron para despedirla. [...] El sonido de una trompeta resonó en la parte trasera de la sala, era Cutberto Pérez, director del Mariachi 2000, quien con un solo conmovedor se fue aproximando al escenario, donde continuó su homenaje musical. Antiguo colaborador de Amalia, Cutberto no pudo evitar que se le escaparan las lágrimas.¹

Amalia Hernández ingresó en 1934 a la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes (tras el cierre de la Escuela de Plástica y Dinámica). “Dentro de la Escuela de Danza se impulsó la investigación de esas manifestaciones danzarias, lo que llevó a la recuperación de música, indumentaria y costumbres indígenas, y principalmente, al análisis del movimiento y los ritmos ahí empleados”,² todo bajo la lógica del discurso nacionalista, el cual, en el interior de la danza, intentaba desarrollar técnicas y conceptos en conjunción con los bailes y danzas tradicionales. Dicho discurso trajo como consecuencia una amplia difusión de las danzas populares y de espectáculos artísticos cuya finalidad era llegar a las masas y contribuir a la transformación social:

De esa manera la danza nacionalista logró la síntesis que José Vasconcelos había señalado como el camino: juego dialéctico entre modernidad y tradición, presente y pasado, adentro y afuera, para construir una identidad propia y, en el caso de la danza, además, para consolidarse como arte y profesión.³

¹ Dora Luz Haw. “Dan último adiós a Amalia Hernández. Entre aplausos y lágrimas”. *Reforma*, 6 de noviembre de 2000. Citado en Margarita Tortajada. *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, INBA/CONACULTA, 2010, pág. 683.

² Margarita Tortajada. *Bailar la patria y la Revolución*. En línea: <http://www.uam.mx/difusion/revista/julio2004/tortajada.html> (Consultada el 28 de marzo de 2017.)

³ Margarita Tortajada. “Amalia Hernández, de la Tierra a la Danza”. En *Íconos mexicanos*. México, Smurfit

En ese sentido, una de las prioridades de la Escuela de Danza (nombrada Nacional en 1938) era formar bailarines profesionales capaces de interpretar cualquier tipo de danza, pero con el fin último de desarrollar una danza mexicana. Con ese objetivo, las coreografías de los alumnos debían basarse en los materiales recopilados en las Misiones Culturales y “el último año de la carrera debería dedicarse a la presentación del trabajo realizado a lo largo de los estudios, con la colaboración de los mejores músicos y pintores del país”.⁴ Por consiguiente, a principios de 1940 se empezó a desarrollar un movimiento dancístico gracias al apoyo del Departamento de Bellas Artes (DBA) de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Rodolfo Halffter, músico y compositor de origen español, fue en dicho periodo uno de los principales promotores de la música para la danza en México.

En 1947 se funda la Academia de la Danza Mexicana (ADM) del naciente Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), y un año después Amalia se incorpora como bailarina, maestra y coreógrafa, impulsada por el compositor Carlos Chávez. Es el momento en el que Amalia comienza a visualizar la manera de transformar el folclor de México en un espectáculo teatralizado, lo que da como fruto que en 1949 se estrene en el PBA su primera coreografía de corte nacionalista: *Sinfonía india*, basada en la obra musical de Chávez. Sobre esta última, el investigador Robert Stevenson señaló:

Carlos Chávez decía que el tema inicial de su *Sinfonía India* es una melodía de origen huichol. No lo es. Chávez utilizó una melodía cora recopilada en 1911 por el investigador alemán Konrad Theodor Preuss en un pueblo llamado Jesús María. El doctor Preuss llevó a Berlín sus cilindros de cera y se los confió al etnólogo Erich von Hornbostel, director del Phonogrammarchiv de Berlín. Una vez transcritas las melodías, Hornbostel las publicó en *Die Nayarit-Expedition*. El cantor que suministró al antropólogo Preuss los cantos grabados en cilindros de cera fue Ascensión Díaz, habitante del pueblo de Jesús María.⁵

En 1952, después de su paso por el INBA, Amalia Hernández decide crear y financiar una compañía independiente llamada Ballet Moderno de México (BMM), la cual fue dirigida por Waldeen. Ese mismo año, el BMM se presenta en el PBA, donde interpreta una de las coreografías

emblemáticas de la maestra Amalia: *Sones antiguos de Michoacán*, con música del grupo Los Aguillillas. En 1959, el BMM es invitado a participar como representante nacional en los Juegos Panamericanos de Chicago, Estados Unidos, y en esa gira deciden cambiar el nombre por el que se conoce hasta nuestros días: Ballet Folklórico de México.

Para entonces el Ballet estaba conformado por bailarines profesionales, diversas agrupaciones musicales, cantantes y todo un equipo de trabajo especializado en otras áreas artísticas. Como consecuencia del apoyo brindado al BFM por parte del presidente Adolfo López Mateos, Amalia Hernández consiguió que el BFM se presentara todos los domingos por la mañana en el teatro principal del PBA a partir de octubre de 1959, lo que ocasionó que en esos años se le conociera como Ballet Folklórico de Bellas Artes, aunque durante poco tiempo. El origen del BFM se podría sintetizar de la siguiente manera:

Tras la salida de Waldeen, Hernández transformó al BMM y su repertorio para enfocarlo hacia la danza folclórica. [...] En 1954 el BMM desapareció, pero Amalia Hernández siguió trabajando con otro grupo, el Ballet de México, que había fundado de manera simultánea en 1952. Estaba constituido por ocho bailarinas, trabajaba en la única televisora mexicana y sus giras por el país eran patrocinadas por la Dirección General de Turismo, de la Secretaría de Gobernación. [...] En 1959 nació el Ballet Folklórico de México cuando Amalia Hernández cambió el nombre de su grupo y fortaleció su trabajo, conjuntando esfuerzos con Felipe Segura y su compañía de danza clásica, el Ballet Concierto de México.⁶

Hablar del BFM nos remite a la búsqueda de una identidad que pudiera expresar los sentimientos, ideas y anhelos de lo que implicaba ser mexicano. A partir de la danza y la música, Amalia Hernández supo darle vida a una propuesta artística que tendió lazos de comunicación entre lo popular y lo “culto”. Es decir, a partir del ballet clásico como formación técnica, la danza moderna como experimentación y el folclor como fuente creativa logró combinar la investigación histórico-cultural con la puesta en escena de un repertorio musical-coreográfico. Como parte del trabajo de campo, Amalia Hernández recorrió diferentes regiones culturales de la República para estudiar las danzas, la música y el contexto festivo o religioso en que se desarrollaban, con la finalidad de obtener el conocimiento directo de los actores tradicionales y su posterior recreación escénica.

Kappa, 2012, pág. 211.

⁴ Claudia Carbajal. *La Escuela Nacional de Danza*. En línea: http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/la_escuela_nacional_de_danza (Consultada el 28 de marzo de 2017.)

⁵ Robert Stevenson. “Reflexiones sobre el concepto de música precortesiana en México”. *Heterofonía*, vol. xxx, núms. 114-115, 1996, pág. 31. [México, INBA, CENIDIM.]

⁶ Margarita Tortajada. *Amalia Hernández: audacia y fuerza creativa*. En línea: <http://www.uam.mx/difusion/revista/feb2002/tortajada.html> (Consultada el 27 de marzo de 2017.)

Contexto del folclor musical en el nacimiento del BFM

Al irse desarrollando la danza nacionalista, los coreógrafos se vieron en la necesidad de adentrarse en las culturas musicales de nuestro país, incluidas las dotaciones instrumentales propias de cada región. Por tal motivo, es importante ubicar el surgimiento del BFM en el contexto de la investigación del folclor musical, con sus métodos de estudio propios.

En México el inicio del siglo xx trae consigo el estudio del folclor bajo la orientación de la antropología. Tocó este mérito al doctor Nicolás León (profesor de etnología en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología) al incorporar en su cátedra el estudio del folclor en 1906. Sin embargo, correspondió a Ralph Steele Boggs, folclorista estadounidense y catedrático de la Universidad de Carolina del Norte (con la ayuda de los investigadores mexicanos Gabriel Saldívar y Rafael Heliodoro), el crédito de sistematizar los materiales publicados hasta 1938 relativos al folclor de nuestro país en su *Bibliografía del folklore mexicano* (1939). Ello, no sin advertir que el volumen estaba incompleto “porque se encuentran muy dispersos los materiales, y porque difícilmente se puede definir hasta dónde llegan los límites del campo del folklore”.⁷

Boggs influyó fuertemente en la antropología mexicana, y es considerado como el guía en la formación de algunos investigadores de nuestro país, entre ellos Vicente T. Mendoza, Raúl Guerrero, Gabriel Saldívar y Gerónimo Baqueiro Fóster.

En 1921, Álvaro Obregón fundó la SEP con miras a que la federación coordinara la tarea educativa nacional. La nueva institución se dividió en tres departamentos: Escolar, Bibliotecas y Bellas Artes. Como apoyo para conformar dicho sistema educativo, la SEP impulsó la alfabetización e instauró las Misiones Culturales con la finalidad de llevar la educación y la cultura a varios sectores de la población. Con tal propósito, creó plazas para maestros en conexión con las escuelas rurales. A pesar de las carencias en su preparación como recopiladores, los maestros rurales demostraron un enorme deseo de colaborar en el registro de las manifestaciones tradicionales y generaron, entre otros materiales, transcripciones de música folclórica bajo la guía (de manera informal) de Manuel M. Ponce, José Rolón y Francisco Domínguez. En 1926, el DBA editó el primer trabajo de investigación musical con la recopilación de canciones y melodías folclóricas en varias regiones de México realizada por Concepción Michel.

Por otra parte, la década de 1920 a 1930 estuvo caracterizada, entre otras cosas, por el interés oficial en la recolección de materiales folclóricos y en la publicación de revistas especializadas que abordaran temas afi-

nes al folclor, entre ellas *México Antiguo* (1919, dirigida por el profesor Hermann Beyer); *Ethnos* (aparecida en abril de 1920 y fundada por Manuel Gamio), y *Mexican Folkways*, bajo la tutela de la ruso-estadunidense Frances Toor y del muralista Diego Rivera. En 1947, producto de sus investigaciones de campo, Toor publicó una síntesis del folclore de nuestro país: *A Treasury of Mexican Folkways*.

Durante los años 1930-1931, el Conservatorio Nacional de Música (dirigido por Carlos Chávez) colaboró en el incremento de los archivos al investigar la música indígena y mestiza de México mediante el establecimiento de tres academias: Música Popular, Historia y Bibliografía, y Nuevas Posibilidades Musicales. Chávez promovió el ingreso de varios investigadores jóvenes a su plantilla docente, quienes contribuyeron al conocimiento y desarrollo de la investigación musical. Tal fue el caso de Luis Sandi (quien después participaría en la elaboración de arreglos para los coros del BFM), Eduardo Hernández Moncada, Jesús Carlos Romero, Vicente T. Mendoza y Gerónimo Baqueiro Fóster, este último investigador, músico y compositor, quien en 1942 fundó la *Revista Musical Mexicana* y siguió muy de cerca el trabajo del BFM mediante sus crónicas publicadas en la década de los sesenta en su columna “Ópera, Conciertos, Ballet”, del periódico *El Nacional*.

Con el nacionalismo reinante, la hegemonía oficial trabajó en una política indigenista encaminada a “integrar” a las comunidades indígenas y rurales a la vida nacional. Para cumplir con esos objetivos se fundaron varias instituciones durante el cardenismo y hasta el fin del sexenio de Miguel Alemán. Así, se crearon el Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1938, la Escuela Nacional de Antropología e Historia y el Museo de Artes e Industrias Populares en 1942, y el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas –transformado posteriormente en Instituto Nacional Indigenista– en 1943.

En el interior del Departamento de Música de la SEP, la Dirección General de Educación Estética creó, a principios de 1945, una Comisión de Folklore dirigida por el musicólogo de origen español Baltasar Samper. En enero de 1946, a iniciativa de Luis Sandi, fue instituida en el mismo Departamento de Música la Sección de Investigaciones Musicales (SIM), con dos subsecciones: Investigación Folklórica e Investigación de Archivos.

Debido a que el 31 de diciembre de 1946 se creó, por decreto presidencial, el INBA, al año siguiente los departamentos de Música y Folklore de la SEP formarían el Departamento de Música del instituto recién fundado. En ese momento la SIM contó con la participación de Baltasar Samper como jefe de la Subsección de Folklore, Julián Zúñiga como transcriptor de música, Raúl Hellmer como investigador y Luis Herrera de la Fuente

⁷ Boggs, Ralph S. *Bibliografía del folklore mexicano*. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1939, pág. 3.

como encargado de la revisión de la música destinada al archivo de folclor y de la transcripción musical. Hellmer y Herrera de la Fuente participarían posteriormente en el Ballet Folklórico de México como consejero y compositor respectivamente.

Al momento en que Amalia Hernández decidía qué danza representar con su compañía, realizaba grabaciones con los músicos como una herramienta de estudio y registro. Por tal motivo, empezó a tener contacto con investigadores que ya contaban con experiencia en grabaciones, como fue el caso del músico e investigador estadounidense José Raúl Hellmer Pinkham, quien trabajó de 1947 a 1965 para la recién creada Sección de Investigaciones Musicales del INBA.

Hellmer generó más de novecientos documentos sonoros, así como varios informes de trabajo, correspondientes a las regiones de Cuautla, Axochiapan, Tlayacapan y Tepoztlán, en el estado de Morelos, y Matamoros y Huauchinango, en el estado de Puebla, así como un informe de un corto viaje al Istmo de Tehuantepec.

Carlos Chávez describió este periodo de la siguiente manera: “Por primera vez en nuestra historia, el Estado organizó, así, la investigación folklórica y musicológica según un plan sistemático y permanente”.⁸

Entre 1947 y 1952, Raúl Hellmer realizó un exhaustivo trabajo de campo utilizando diversas técnicas de recopilación de datos: fotografía, grabación en discos de acetato de corte directo, entrevista, observación y la medición de instrumentos musicales. Para Hellmer, la grabación fue un paso importante en el proceso de investigación, pues dicha actividad le permitió organizar, estudiar, preservar y difundir la música tradicional mexicana, y al mismo tiempo formar un Archivo de Folklore y el Laboratorio de Grabaciones para el INBA. Por ese motivo no es extraño que, en 1960, trabajara para el Ballet Folklórico de México como consejero musical en su temporada del Palacio de Bellas Artes asesorando la música de las siguientes coreografías: *Los hijos del sol*, *Sones antiguos de Michoacán*, *Los quetzales*, *Revolución*, *El Cupidito*, *Fiesta veracruzana*, *Danza de los yaquis*, *Navidad en Jalisco*, *Tonantzintla*, *Tehuantepec* y *Danza del venado*.⁹

En la década de los años cincuenta las culturas indígenas y mestizas habían sido tomadas como símbolos de identidad nacional. La generación de recursos monetarios a través de la industrialización de la economía permitió el desarrollo de otras instituciones encaminadas a legitimar aquellos símbolos: el Museo de Antropología fue trasladado a una nueva sede y en la Universidad Nacional se fundó el Instituto de Investigaciones Antropológicas.

⁸ Carlos Chávez. Nota preliminar. En *Música folklórica mexicana: inventario de discos*. México, INBA, 1952, pág. 5.

⁹ Patricia Aulestia, coord. *Palacio de Bellas Artes. 50 años de danza*. Tomo 2. Cuadro sinóptico. México, INBA/ SEP, 1986.

Lo antes señalado es el contexto histórico-musical en que surge el Ballet Moderno de México, antecedente del Ballet Folklórico de México. Es decir, es un periodo en el que la danza y la música nacionalistas exploraban la construcción de una identidad nacional, indagaciones que Amalia Hernández supo canalizar, no sin antes dedicarles muchos años de trabajo y pasión, y darles una salida mediante la creación del BFM.

La música en el Ballet Folklórico de México

Con más de setenta coreografías en su haber, el BFM ha desarrollado cuatro categorías sobre las cuales está basada su propuesta escénica: 1. las obras prehispánicas, 2. las obras de raíces prehispánicas, 3. las obras populares mestizas de festejo y 4. las teatralizadas. En palabras de Margarita Tortajada:

En las primeras retomó códigos, arqueología y cerámica mesoamericanas, pues no existe danza viva del periodo; para las segundas se basó en danzas de origen prehispánico que se han conservado con muchas modificaciones en comunidades indígenas y mestizas. Las terceras son propiamente bailes, interpretados con gran virtuosismo, en los que la fiesta es el elemento central; tienen un estilo propio, según la región o estado del país. Las últimas son escenificaciones de “danzas pantomímicas” con personajes populares que siguen un argumento y se valen de varias técnicas dancísticas.¹⁰

En el caso de las obras prehispánicas, conviene señalar que, en su parte musical, son básicamente cuatro las fuentes en las que se han basado los estudiosos de este periodo histórico: los instrumentos musicales que todavía perduran hasta nuestros días, los escritos de los cronistas, una relectura de los códigos y el análisis de melodías de persistencia indígena posteriores a 1521. Sin embargo, no se sabe a ciencia cierta cómo era en realidad la música prehispánica debido a que los españoles no dejaron huella ni vestigio alguno. Sin embargo, a partir de las fuentes antes descritas se tienen definidas algunas de sus características: la música era inseparable de las ceremonias religiosas, y siempre incluía a la danza, el canto y la práctica instrumental; debido a que no había una escritura musical como hoy la entendemos, los músicos debían aprender una gran cantidad de cantos y piezas instrumentales; la música era siempre una expresión de la comunidad, nunca una creación solista; no existían instrumentos de cuerda, sólo idiófonos

¹⁰ Margarita Tortajada. “Amalia Hernández. De la tierra a la danza”. En *Íconos mexicanos*. México, Smurfit Kappa, 2012, pág. 213.

(para raspar y agitar), aerófonos (flautas, silbatos, ocarinas, etcétera) y membranófonos (tambores) de diferentes formas y tamaños.¹¹

Recordemos que desde el México precolombino, sobre todo en la región cultural conocida como Mesoamérica, hay evidencias documentadas del interés que tuvieron las culturas prehispánicas por la enseñanza del canto, la danza, la poesía y la ejecución de diversos instrumentos y objetos musicales en los lugares llamados *cuicacalli*, los cuales “tenían por objeto enseñar por vía oral las historias y proezas del pueblo mexica, de sus dioses y de sus grandes personajes. Además se aprendían cantos y bailes que se entonaban en honor de las divinidades”.¹² En la mayoría de los testimonios de los cronistas se habla de la musicalidad natural de los habitantes de la Nueva España, lo que permitió un fuerte arraigo a la música y la danza en el pueblo mexicano.

A partir de la “conquista espiritual”, los misioneros cristianizaron a los pueblos indígenas valiéndose de la arquitectura, la pintura y las representaciones teatrales con música. Sin embargo, dichos pueblos no las asimilaron de manera pacífica, sino que se apropiaron de ellas y generaron nuevas y variadas identidades usadas como resistencia cultural:

Las florecientes artes novohispanas (poesía, pintura, danza, teatro y música) combinaron herencias prehispánicas con préstamos europeos medievales y renacentistas, y así las formas artísticas occidentales fueron reinterpretadas por los artistas indígenas mediante la imitación y la distorsión.¹³

Entre las obras coreográficas que el BFM desarrolló con temática prehispánica se encuentran *Los hijos del Sol*, *Los mayas*, *Los olmecas* y *Bonampak*, para cuya creación su autora tuvo que consultar códigos, sitios arqueológicos y objetos actuales, como piezas de cerámica.

En cuanto al estudio de los instrumentos musicales precortesianos, es importante señalar los siguientes trabajos: Rubén M. Campos, con su libro *El folklore y la música mexicana*, de 1928; de Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda, el texto *Instrumental precortesiano*, de 1933, y, de 1955, el libro de Samuel Martí *Instrumentos musicales precortesianos*, mismo que fue editado

un año después de que se inauguró la exposición “Sala de Música Prehispánica” en el Museo de Antropología. En 1961, el mismo Martí publicó *Canto, danza y música precortesianos*. Por su parte, Pablo Castellanos aportó datos organológicos con la publicación de su texto *Horizontes de la música precortesiana*, en 1970.

El BFM supo aprovechar sus contactos con músicos especialistas en instrumentos de origen prehispánico, como Zacarías Segura, para la interpretación y el uso de dichos instrumentos.

Zacarías Segura nació el 9 de septiembre de 1924 en el poblado de Chilacachapa, municipio de Cuetzala del Progreso, en el Estado de Guerrero. En 1955 residía por segunda ocasión en la Ciudad de México, donde se desempeñaba como director musical del Ballet Folklórico de México. El maestro Segura

...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.¹⁴

El profesor Segura participó en las primeras compañías de danza folclórica del recién creado INBA acompañando las diferentes coreografías mediante los instrumentos propios de cada región. Como consecuencia lógica de su esfuerzo y preparación, fundó el grupo musical llamado Los Güiligiüs, del que fue director y cuya especialidad era la música con raíces prehispánicas. Dicho grupo estaba formado por Rafael Segura, Irene Segura, Lino Segura y el propio Zacarías, quien falleció el 29 de octubre de 1978.

En cuanto a la música utilizada en las coreografías de raíces prehispánicas del BFM —la que actualmente presenta reminiscencias prehispánicas pero con un resultado sonoro fruto del mestizaje cultural, y que en muchos casos utiliza instrumentos de origen prehispánico combinados con los de origen europeo—, su origen se remonta a los primeros sonidos que fueron escuchados por los habitantes del Nuevo Mundo: los de la guerra, pues entre trompetas, atabales y tambores, por parte de los españoles, así como el huéhuetl y las trompetas de caracol entre los mexicas, empezó la intimidación mutua.

Después de los sonidos de la guerra se dio paso a la “seducción sonora”. Es decir: “La conversión cristiana del Nuevo Mundo generó un fervor religioso expresado por una especie de cruzada musical, inspirada en el exitoso papel que tuvo la música en ‘las empresas de predicación religiosa’ del orbe católico”.¹⁵ Los misio-

¹¹ Cfr. Robert Stevenson, *op. cit.*

¹² Lourdes Turrent. *La conquista musical de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pág. 55.

¹³ José Antonio Robles Cahero. “Occidentalización, mestizaje y ‘guerra de los sonidos’: hacia una historia de las músicas mestizas de México”. En *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*. Los Ángeles, Universidad de California en Los Ángeles, Departamento de Etnomusicología y Musicología Sistemática, 2003, pág. 62.

¹⁴ Enrique Jiménez. “Zacarías Segura”. En *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*. México, CONACULTA/Cenidi-Danza/INBA, 2010, pág. 250.

¹⁵ José Antonio Robles Cahero, *op. cit.*, pág. 65.



❖ Programa de mano Conjunto michoacano y Coro del Ballet Folklórico de México, Théâtre National du Palais Chaillot, París.

neros se dieron cuenta de que la música y la danza eran importantes para el desarrollo de la vida diaria, y por lo tanto las usaron para combatir las prácticas religiosas de los indios. Ahora los instrumentos usados eran el canto llano y la polifonía que se podían escuchar en las misas, así como los instrumentos de cuerda y viento, necesarios para acompañar la música europea. Finalmente, siguiendo la propuesta de Robles Cahero, se generó un proceso de “seducción sonora”. Ante la resistencia de sus prácticas religiosas culturales, los españoles se vieron obligados a permitir, en ciertos momentos, que los indígenas pudieran tocar sus instrumentos y hacer sus danzas como en tiempos antiguos:

Durante las fiestas religiosas y procesiones se mezclaba la música europea con las danzas de indios, y los instrumentos europeos con los indígenas, mixtura musical que, aunque a veces fue mal vista por las autoridades eclesiásticas, en general fue tolerada y fomentada.¹⁶

Es evidente que la permanencia y el arraigo de las tradiciones musicales indígenas y mestizas hoy en día son fruto de los procesos históricos que las forjaron. Las músicas hispanas, indígenas, asiáticas y africanas nutrieron el mosaico cultural de géneros y estilos tradicionales en México creando diferentes agrupaciones

y dotaciones instrumentales, desde los instrumentos precortesianos que aún perduran en nuestros días: teponaxtli, huéhuetl (con sus variantes: panhuéhuetl y tlalpanhuéhuetl), flautas de diferentes tipos, ocarinas, maracas, huesos de fraile o coyules, cascabeles, caracoles, vasos silbadores, conchas de tortuga, frutos secos, vainas de semilla, etcétera, hasta tambores de diferentes tamaños y tipos, o bien los instrumentos de cuerda fabricados durante el Virreinato. Sobre los instrumentos de cuerda, conviene recordar que los misioneros les enseñaron a los indígenas a construirlos e interpretarlos, “y aunque con el tiempo muchos de ellos habrían de sucumbir en el mundo occidental al ser sustituidos por otros, algunos de ellos serían adoptados y adaptados de forma tan profunda por las culturas indígenas que aún son utilizados”,¹⁷ por ejemplo las jaranas, vihuelas, guitarras, guitarrones, violines y arpas. Como ejemplos de las obras con raíces o influencias prehispánicas que forman parte del repertorio del BFM destacan *Los quetzales*, *La danza de la pluma*, *Los sonajeros*, la *Danza de los yaquis*, la *Danza del venado*, *Los concheros*, la *Danza de los moros*, *Los matlachines*, *El canto del pueblo seri* y *Tonantzintla*, entre otras.

Por otra parte, la música que el BFM ha utilizado en sus obras populares mestizas de festejo se basa en la fuerte influencia que tuvo el género musical conocido

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 69.

¹⁷ Juan Guillermo Contreras. *Atlas cultural de México*. Volumen 10: *Música*. México, SEP/INAH/ Planeta, 1988, pág. 74.

como Son (con su característica básica de ser una música instrumental, combinada con el canto y el baile), como la tuvo en algunas regiones el Jarabe.

En el siglo XVIII, cuando se empiezan a sentir los aires de la Independencia de México, surge el género que recién mencionamos, el cual permitirá adquirir y fortalecer una identidad desde la insurgencia: el Jarabe.

En el siglo XIX, mientras tanto, la influencia de la Revolución Francesa se deja sentir en las cortes de España y trae como consecuencia la entrada de las Cuadri-llas, la Polca, el Chotis, la Mazurca y el Vals a nuestro país, géneros acrecentados por la influencia austriaca durante el periodo del Segundo Imperio encabezado por Maximiliano de Habsburgo. Sin embargo,

A diferencia de las culturas indígenas, la cultura mestiza tiene mayor homogeneidad en toda la República. Aun cuando ello sea el resultado del grado de integración de los mestizos a la vida política, económica y cultural de la Colonia, y del primer siglo del México Independiente, dio, sin embargo, lugar al desarrollo de las diversas culturas regionales...¹⁸

Del repertorio del BFM conformado por obras populares mestizas destacan las coreografías *Sones antiguos de Michoacán*, *Las Adelas de la Revolución*, *La charreada de Zacatecas*, *Sones de tarima de Tixtla*, *Boda en la Huasteca*, *Navidad en Jalisco*, *Fiesta veracruzana*, *Fiesta en Tlaxcala*, *El Cupidito*, *Guelagueta*, *Baile de los viejitos de Pátzcuaro* y *La jarana de Yucatán*, entre otras.

El nacionalismo musical y el Ballet Folklórico de México

El estallido de la Revolución Mexicana interrumpió el desarrollo del folclore como ciencia, lo que trajo como consecuencia que el quehacer musical se viera afectado, al igual que otras artes. Sin embargo, después de la pacificación del país, con el ascenso al poder de Álvaro Obregón en 1920, se fue desarrollando un proyecto cultural oficial basado en un nacionalismo donde las manifestaciones folclóricas cobraron gran importancia debido a la exaltación de lo propio. La constante fue la búsqueda de los valores que integrarían la identidad nacional, herramienta fundamental para los compositores en la conformación de una música de corte nacionalista.

Recordemos que en la década de los años cincuenta la danza folclórica fue considerada por el gobierno mexicano como representante y embajadora de la iden-

tidad nacional. Para 1951 ya se habían estrenado varios ballets dentro del contexto del nacionalismo revolucionario, entre ellos *El Chueco*, en el Palacio de Bellas Artes, con argumento y coreografía de Guillermo Keys Arenas y música de Miguel Bernal Jiménez. Por su parte, la Academia de la Danza Mexicana estrenaba *La muñeca Pastillita*, con coreografía de Rosa Reyna y música de Carlos Jiménez Mabarak. También se estrenaron el ballet *Los cuatro soles*, con coreografía de José Limón y música de Carlos Chávez, y *El sueño y la presencia*, con coreografía de Guillermo Arriaga y música de Blas Galindo.¹⁹

El nacionalismo “encendió entre las masas las pasiones patrióticas y despertó entre los eruditos y artistas el interés por los valores folklóricos de su tierra patria.”²⁰ En este sentido, es importante señalar el papel que jugó Carlos Chávez como pilar de las instituciones musicales modernas, y la revaloración de las raíces mexicanas que hicieron compositores como Silvestre Revueltas, Candelario Huízar o José Pablo Moncayo. Pero corresponde al compositor Manuel M. Ponce el mérito de ser el primero en intentar una nueva técnica de composición a través del estudio de la canción mexicana, hasta ese entonces menospreciada por la élite. Al realizar la investigación y la recopilación del material popular, se dotó de herramientas que nutrieron su discurso musical y por ende su aportación al movimiento nacionalista. El nacionalismo fue una alternativa ante una producción musical europeizada que poco interés mostraba hacia el interior. Ponce, de manera crítica, lo señaló así:

La canción mexicana se perdía fatal e insensiblemente; sufría el desdén de nuestros más prestigiados compositores y escondíase como chicuela avergonzada, ocultando su origen plebeyo y su desnudez lírica ante las miradas de una sociedad que sólo acogía en sus salones la música de procedencia extranjera o las composiciones extranjeras mexicanas con títulos en francés. [...] Y, sin embargo, la necesidad de salvar del olvido nuestros cantos populares se sentía con tal fuerza, era tan apremiante, que no vacilamos en emprender la ardua empresa.²¹

¹⁸ E. Thomas Stanford. “La música popular de México”. En Julio Estrada, ed. *La música de México*. Volumen I: *Historia*. 5. Periodo contemporáneo (1958-1980). México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, pág. 18.

¹⁹ Cfr. Lorena Díaz Núñez. “El paisaje urbano de 1950 visto por Miguel Bernal Jiménez y Guillermo Keys Arenas: entrevista al coreógrafo de *El Chueco*”. *Heterofonía*, vol. xxx, núms. 114-115, 1996. [México, INBA, CENIDIM.]

²⁰ Otto Mayer-Serra. *Panorama de la música mexicana*. México, INBA/CENIDIM, 1941, pág. 97.

²¹ Manuel M. Ponce. “El folklore musical mexicano”. En *Revista Musical de México*, t. I, núm. 5, 1919, pág. 5.

Cada compositor manejó el concepto de lo popular, indígena y mestizo a su manera, con lo que generó diversos resultados sonoros. Y por ello no existió una sola forma de entender el nacionalismo musical, ya que fueron varios sus significados:

La meta real de esa generación de músicos fue la creación y formación de un lenguaje sonoro, para lo cual la nueva búsqueda y expresión de lo mexicano fue un estímulo vital y refrescante. La generación nacionalista reconsideró todas las coordenadas de la invención sonora; dimensiones, *tempi*, texturas, dinámicas, selección de timbres, concepto de la tonalidad, estructuras rítmicas e intensidades fueron reordenadas en un vocabulario y un lenguaje que pudo considerarse moderno y actual dentro de los parámetros de la música “internacional” del siglo xx.²²

En suma, el movimiento nacionalista de alguna manera discutió la utilidad de desarrollar músicas basadas en citas provenientes del folclor. Esto permitió la renovación temática a partir de una originalidad sustentada en lo popular, lo indígena y el folclor. El trabajo del BFM se vio influido desde esta perspectiva, lo que le permitió desarrollar diferentes coreografías a partir de la música folclórica mexicana; pero también, cuando la ocasión lo ameritaba, utilizaban orquestaciones de compositores nacionalistas. En otras palabras, este contexto tuvo gran influencia en la decisión de Amalia Hernández de formar un grupo de danza independiente, adoptando “el postulado nacionalista, a semejanza del trabajo de los compositores que crearon su música a partir de la investigación de las manifestaciones populares”.²³

Siendo el ballet una propuesta escénica compuesta por danza, música, vestuario y escenografía cuyo objetivo es lograr la recreación de lugares y estados de ánimo, no es difícil entender cómo la música también jugó un elemento fundamental en el éxito de la compañía de Amalia Hernández y se volvió parte esencial en sus presentaciones.

Existen muchos ejemplos de cómo la música orquestal ha sido escrita *ex profeso* para diversas compañías, y el BFM no fue la excepción. Tal fue el caso de la partitura *Pirámide*, de 1968, solicitada por encargo de la maestra Amalia Hernández al músico Carlos Chávez. Dicha obra es un ballet en cuatro actos para orquesta, coro mixto y cinta magnética: I. “Caos”. II. “Los dioses”. III. “Los elementos”. IV. “Los hombres”.

²² Yolanda Moreno Rivas. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*. México, UNAM, Escuela Nacional de Música, 1995, pág. 13.

²³ Gabriela Aguirre Cristiani. “El Ballet y su creadora”. En *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, 2a. ed. México, Fomento Cultural Banamex, 2013, pág. 52.



❖ Portada del disco Carlos Chávez, *The Four Suns, Selections from Pirámide*, Coro Ambrosiano y Orquesta Sinfónica de Londres, Nueva York, 1974.

Fue grabada por la London Symphony Orchestra, dirigida por el propio Carlos Chávez, y contó con la participación de uno de los coros más conocidos de Londres: Ambrosian Singers.²⁴

Otros ejemplos de coreografías del BFM donde se utilizaron composiciones musicales de tipo orquestal destinadas a ser escenificadas mediante la danza folclórica son *Bonampak* y *Chiapas*, con música del maestro Luis Sandi; *Tres toreros*, en la que se utilizó la música de Rodolfo Halffter, y *Fiesta*, que se bailó con la música de Blas Galindo. Para *Tonantzintla*, Miguel Bernal Jiménez compuso *Por el valle de rosas* y Ramón Noble *Aleluya*, ambas para coro, mientras que *Homenaje o Mural de México*, *Los mayas* y *Gran Tenochtitlan* se escenificaron con la música de Silvestre Revueltas. En otro contexto, pero como parte de las actividades del BFM, en 1974 el Grupo Experimental de Danza Moderna del BFM –dirigido por Graciela Henríquez–, con el fin de crear y presentar música y danza contemporáneas, utilizó las composiciones de los maestros Manuel Enríquez, Mario Lavista y Federico Ibarra, entre otros.

²⁴ Cfr. Rodolfo Halffter. *Carlos Chávez. Catálogo completo de sus obras*. México, SACM, 1971.



❖ Programa de mano Mariachi del Ballet Folklórico de México, gira a Rusia, 1965. Colección Viviana Basanta.

Las coreografías y los músicos del Ballet Folklórico de México

Como ya se mencionó, en 1959 el BMM realizó una gira como representante nacional en el marco de los Juegos Panamericanos de Chicago, Illinois, y presentó un programa que para entonces estaba integrado por las coreografías *Los hijos del sol*, *Sones antiguos de Michoacán*, *El Cupidito*, *Fiesta veracruzana*, *Los quetzales*, *Danza del venado* y *Navidad en Jalisco*. Durante dicho periplo, en la parte musical estuvieron presentes el grupo Tierra Blanca, el trío Los Aguilillas y el Mariachi de Miguel Díaz.

El trío Los Aguilillas estuvo formado por tres hermanos: Antonio, Pedro y Juan Rivera, quienes nacieron precisamente en el poblado de Aguililla, estado de Michoacán. Su padre, arpista destacado, fue quien les inculcó el gusto por la música, hasta convertirlos en uno de los mejores exponentes de la música regional de nuestro país. El trío llegó a la Ciudad de México en la década de los años cuarenta para dar a conocer su repertorio musical, centrado básicamente en los sones de Tierra Caliente. Sin embargo, “fueron rechazados muchas veces debido a que su música no era conocida; tuvieron que aprender a interpretar sones huastecos, boleros, corridos y canciones rancheras [...] logrando ingresar a la estación de radio XEQ”.²⁵

²⁵ *Música tradicional mexicana*. En línea: <http://macuala.blogspot.mx/2011/04/trio-aguilillas-sones-de-mexico-1950.html>.

En 1961, el entonces Ballet Folklórico de Bellas Artes tenía ya delimitado un repertorio que consistía en diversas obras basadas en elementos prehispánicos, indígenas y mestizos:

En cuanto a los temas, pienso que la República Mexicana es uno de los países más ricos en folklore que existen sobre la tierra. Ello es evidente: la originalidad de nuestro vestuario, la gama increíble de música “viva” dispersa en todas nuestras regiones y la inmensa variedad de danzas, correspondientes a cada rincón de la patria serían suficientes para componer un espectáculo que durase años, variándolo todos los días.²⁶

Parte de dicho repertorio lo conforman *El pueblo del sol*, *Sones antiguos de Michoacán*, *La Revolución*, *Los sonajeros de Tuxpan*, *Fiesta en Veracruz*, *Tonantzintla*, *Boda en Tehuantepec*, *Jarana de Yucatán*, *Danza del venado*, *Los quetzales de Puebla* y *Navidad en Jalisco*. Sobre estas coreografías, Amalia Hernández opinaba que

(Consultado el 5 de abril de 2017.)

²⁶ Sergio Magaña. “Ballet Folklórico de Bellas Artes, Primer Premio en el Festival 1961 del Teatro de las Naciones, en París”. Programa de mano, 1961. [México, INBA.]



❖ Conjunto jarocho del Ballet Folklórico de México, revista *Artes de México* núms. 88-89, año XIV, 2ª época, 1967.

Sus intérpretes, cuidadosamente seleccionados entre los mejores bailarines del país, han realizado una labor excelente; los músicos que les acompañan, son figuras consagradas en sus respectivas especialidades, y realizan su trabajo con entusiasmo y gusto. Algunas de las danzas populares antiguas se efectuaban con el acompañamiento sólo de un instrumento de aliento y uno de percusión. En el caso presente, ciertas piezas han sido arregladas con coro para dar mayor volumen sonoro a alguna melodía cuyo valor intrínseco así lo requiere; otras han permanecido en su forma primitiva, tal como se interpretaban en su lugar de origen.²⁷

Entre los músicos que participaron en estas coreografías se encuentra el Mariachi Jalisco, cuyo director fue Refugio Gómez, y sus integrantes Francisco García Budlos, Alfredo Ramírez, Miguel Negrete, Apolonio Serrano, Mónico Campos, Jesús Hernández, Eliseo Pantoja, Gilberto Ortiz y Pedro Grima.

Héctor Oropeza participó con la interpretación de la chirimía, instrumento de doble lengüeta, antecedente directo del oboe. Este instrumento fue introducido entre los indígenas por los militares, aunque su auge fue

con los misioneros, época en la que se generó una fuerte tradición de música para chirimía en los estados de México, Colima, Jalisco, Oaxaca, Puebla, San Luis Potosí, Michoacán y Guerrero. En algunas crónicas de los misioneros culturales se menciona que las chirimías eran interpretadas de dos maneras:

Una en que se agrupaban varias chirimías de diferentes tamaños acompañadas por un redoblante, como fue asumido entre los purépechas, y otra en que dos de diferente tamaño, una soprano y otra tenor, se hacían acompañar por un redoblante, versión que se extendió al occidente, al sur entre los zapotecos y en la Huasteca; de esta última habría de surgir otra modalidad con la incorporación del membranófono de origen mesoamericano denominado en náhuatl “huéhuetl”, en el centro del país.²⁸

En cuanto a la interpretación de la música mestiza, destaca la participación del Conjunto Jarocho, dirigido por Raúl Rosas e integrado por Fernando Pérez, José Hernández, Rafael Rosas y René Rosas, así como de la Marimba Istmeña, dirigida por Armando Cruz, con Gastón Orozco, y Moisés e Ildefonso Álvarez como integrantes.

²⁷ *Ballet Folklórico de México*. Disco LP. México, Musart, D 618, s/f.

²⁸ Guillermo Contreras, *op. cit.*, pág. 72.

En otra temporada de la década de los setenta del BFM el repertorio coreográfico estuvo integrado por *Guelaguetza*, *Chiapas*, *Misa chamula*, *Los olmecas de Tabasco*, *La vida es juego*, *Veracruz*, *Los mayas*, *Boda en la Huasteca*, *Danza del venado*, *Serenata*, *Jalisco*, *Los dioses*, *Tonantzintla*, *Sones de Michoacán*, *La zafra en Tamaulipas*, *La Revolución*, *Los tarascos* y *Boda en el Istmo de Tehuantepec*. Para estas funciones, los integrantes del coro fueron Delia Villarreal, Hortencia Heredia, Sara Pérez, Ofelia Gaona, Guadalupe Guerrero, Teresa Delgado, Silvia Dávila, Christine Steger, Ángeles Villanueva, Amparo Martínez, Susana Eloísa Palumbo, Rosario González, Ignacio Chávez, José Luis Íñiguez, Sergio Vásquez, José Benítez, David Huicochea, José Villa, Armando Vásquez, Miguel Galindo, Claudio Bonifaz, José Fernando Mejía, Abel García Suazo, María Dolores Mitres, Guillermina Soto, Etelvina Gutiérrez, Juana Ramírez, Ángeles Villanueva, Esperanza Velasco, Rosa María Pantoja, Carolina Haddas, Judith Viazcan, Evangelina Torres, María Inés Moreno, Jovita Gutiérrez, Luz Ama Tamez, Justina López, Aurora del Río, Ángeles Gutiérrez, Jaime Sánchez, Luis Villafán, José Luis Santana, Víctor González, Jorge López, Refugio Paredes, Abel Saldaña, Maximino Vega, Hesiquio Ponce, Stalino Palomino, Fernando Rojas, Fernando Cárdenas y Tomás Martínez.

Como instrumentistas, destaca la participación de Cutberto Pérez, Santos Zamora, Lucio Ramírez, Carlos Baltazar, José Luis Segura, Marcelino Reyes, José Aguilar, Ezequiel Lupercio, José Bolón, Pedro García, José Barradas, Israel Chávez, Abdías Delgado, Rafael Rosas, René Rosas, Ceferino Romero, Alejandro de la Cruz, José Gutiérrez, Marcelino Ortega, Raymundo Fierro, Simón Santana, Porfirio Santana, Roberto Escoto, Abel Santana, Rubén Santana, Pablo Mendoza, Ramón Oregel, Elías Marmolejo, Rubén Ruelas, Pedro Soto, Raúl Rosas, Rolando Hernández, Daniel Jiménez, Mario Barradas, Willebaldo Amador, Casimiro Sánchez, Moisés Álvarez, Héctor Díaz, Néstor Baños y Fausto Baños.

El coro

Con la finalidad de engrandecer la música para la escena, el Ballet Folklórico de México cuenta con el apoyo de un coro, que constituye parte estructural del espectáculo. A este respecto, Amalia Hernández comentó: “Cuando llegué al teatro [PBA] me puse a estudiarlo y me di cuenta de que era un teatro para ópera; por eso le metí un gran coro de música mexicana que pudiera proyectar el sentido grandilocuente que tiene la ópera”.²⁹ En sus inicios, la tarea de organizar y dirigir al coro le correspondió básicamente al maestro Ramón

Noble, y en algunas coreografías a los maestros Luis Sandi, Pedro Muñoz y Armando Zayas.

Los integrantes del coro fueron –según un programa de mano de la época– las sopranos María Cristina Téllez, María Luisa Arboleya, María de la Luz García, Martha Olivares, María Estela Rey, Rosaura Mercado, María del Consuelo Mariscal, Silvia Dávila y Josefina Cataño. En la tesitura de contraltos: María del Carmen Sierra, María del Carmen Cisneros, Jovita Gutiérrez, Elsa Martínez, Lucía Escamilla, Noemí Mercado Chacón. Los tenores: Jerónimo Sierra, Eduardo Moreno, Darío Abarca, y los bajos: Félix Mora, José Manuel Martínez, Jorge Noble, Guillermo Ling, José Antonio Hernández y Stalino Saavedra.

En cuanto al repertorio coral, los temas

...pertenecen a dos categorías: las que canta el coro con música formalmente arreglada para extraer de ella la máxima calidad, sin sacrificar el sentimiento folklórico básico, y las que cantan los músicos de manera mucho más libre. Entre estas últimas hay una gran variedad de estilos, desde las vocalizaciones de las danzas indias, en las cuales la canción parece seguir a la danza, hasta las frecuentes improvisaciones verbales de los músicos veracruzanos, que componen nuevos versos adaptados a la ocasión conforme van cantando.³⁰

Como ya se mencionó, el coro fue dirigido por Ramón Noble, quien además de seleccionar las voces realizaba las adaptaciones corales. Organista, compositor y director de coro, el maestro Noble nació el 25 de septiembre de 1920 en Pachuca, Hidalgo, y murió el 30 de enero de 1999. En 1939 ingresó al Conservatorio Nacional de Música, donde estudió con Francisco Salinas, Jesús Estrada, Blas Galindo, Jean Giardino, Luis Herrera de la Fuente, Sonia Verbitzky y Romano Picutti. Fundó el Coro de los Maestros Cantores de México, el Coral Mexicano, el Coro del Ballet Folklórico de México, el Coro del Ballet Folklórico Nacional, el Coro de los Niños de la Escuela Superior de Música del INBA, el Coro del Patronato de la Orquesta Sinfónica Nacional y el Coral del ISSSTE, entre otros. Asimismo, creó los Festivales de Navidad en la Alameda Central y los Festivales Corales del INBA. Fue profesor de coros en El Colegio de México y también en el Conservatorio de Querétaro y en el Conservatorio Nacional de Música. Una de sus obras, *Navidad mexicana*, escrita para órgano y orquesta de cámara, fue estrenada en diciembre de 1974. Como parte de su labor musical profesional,

Escribió casi un millar de arreglos corales, en su mayor parte sobre melodías tradicionales mexicanas, los cuales interpretó con los diversos co-

²⁹ Margarita Tortajada Quiroz. *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, INBA/CONACULTA, 2010, pág. 204.

³⁰ *Ballet Folklórico de México...*



❖ Programa de mano Coro del Ballet Folklórico de México, 1961. Archivo Cenidi Danza.

ros encabezados por él. Compuso también numerosas obras para solos de guitarra y órgano; canciones; obras corales; *Concertino mexicano* (1964), para guitarra y orquesta de cuerdas; *Tríp-tico mexicano* (1959), estrenado por la OSN, y un *Allegro sinfónico*. Algunas de sus composiciones para órgano (*Scherzino mexicano*, *Allegro festivo*, *Tocattina*, *Ku-Ku*) fueron dadas a conocer en Alemania, Holanda e Italia por Víctor Urbán. Su obra como compositor, en general, representa una de las últimas muestras importantes dentro del nacionalismo posrevolucionario musical mexicano, en el cual tuvo preponderancia el sistema tonal y se aprovecharon distintos materiales melódicos y rítmicos típicos para elaborar glosas y paráfrasis sobre un estilo predeterminado.³¹

En palabras del músico e investigador Gerónimo Baqueiro Fóster, Ramón Noble

Tiene larga trayectoria como director de coros y orquestas, fue fundador de grupos corales como el Mexicano del INBA, el del Patronato de la Sinfónica Nacional, el del Ballet Folklórico de México, de los Cantos de México, del ISSSTE, del INBA-ISSSTE, y de los Festivales Corales de Na-

vidad. Además ha dirigido en diversas ciudades de EU y Sudamérica, se ha desempeñado como maestro en la mayoría de escuelas superiores de música del país, y ha compuesto y editado gran cantidad de conciertos y obras corales.³²

A manera de conclusión

Con la intención de hacer una síntesis de las coreografías, de la música y los músicos que participaron en el desarrollo del BFM, a continuación describiremos el contenido de algunas grabaciones en LP, en discos de vinilo, realizadas por los músicos del BFM, representativas de los cuatro ejes temáticos antes descritos:

DANZA AZTECA: *Caracol* (tres toques) y *Danza fúnebre* (flauta, teponaztle); **MICHOACÁN:** *2a. sonaja*, *Las mañanitas* y *Jarabe*; **REVOLUCIÓN:** *La barca de oro* (coro), *Jesuita en Chihuahua* (mariachi), *Vamos al baile* (mariachi) y *Carabina 30-30* (coro y mariachi); **LOS QUETZALES:** flauta, tambor y sonaja; **VERACRUZ:** *El tilingo lingo*, *La*

³¹ Gabriel Pareyón. *Diccionario enciclopédico de música en México*. Tomo 2: *Jalisco*. México, Universidad Panamericana, 2007, pág. 734.

³² Gerónimo Baqueiro Fóster. "Recuperar nuestra herencia cultural, meta del Ballet Folklórico Nacional". *Excélsior*, 17 de abril de 1977. (Archivo Baqueiro Fóster del CENIDIM.)

guacamaya, *El torito jarocho*, *Zapateado jarocho* y *La bamba* (conjunto jarocho); **DANZA DE LOS SONAJEROS**: con gritos; **TONANTZINTLA**: *A que la gusto*, villancico tradicional del siglo XVI (coro solo); *Por el valle de rosas* –Miguel Bernal Jiménez (coro y solista) y *Aleluya* –Ramón Noble (coro solo); **TEHUANTEPEC**: *La llorona*, *La tortuga*, *La sandunga* (marimba y coro); **EL VENADO**: (sonajas, güiros y voces); **NAVIDAD EN JALISCO**: *Procesión*, *kyries*, *Pedir posada* (coro) y **JALISCO**: *El guaco* (mariachi y zapateado), *El gusto* (mariachi y zapateado), *La Negra* (mariachi y coro), *La madrugada* (mariachi y coro) y *El carretero* (coro solo).³³

Los créditos asentados en la grabación son los siguientes: director del coro: Ramón Noble; director del mariachi: Refugio Gómez; director del conjunto jarocho: Raúl Rosas; director de la marimba: Armando Solís; chirimía: Héctor Oropeza.

El BFM publicó un segundo volumen en disco LP, el cual contiene la música de las siguientes coreografías:

LOS DIOSES: *Los puntos cardinales* (D.P.), *Konex Konex* (arr. R. Noble), *Los xtales* (arr. R. Noble) y *Texcatlipoca* (arr. Z. Segura); **SONES DE MICHOACÁN**: *1a. Danza* (D.P.), *2a. Danza* (D.P.), *3a. Danza* (D.P.), *1er. Jarabe* (D.P.), *2do. Jarabe* (D.P.), *3er. Jarabe* (D.P.); **BODA EN LA HUASTECA**: *Cielito lindo* (Elpidio Ramírez), *Huezanga* [sic] (Elpidio Ramírez) y *La pelea* (D.P.); **LA REVOLUCIÓN**: *Corrido de Pancho Villa* (Menéndez), *Jesúsita en Chihuahua* (Quirino Mendoza), *Quiéreme Jesúsita* (D.P.), *Con mi 30-30* (D.P.), *Toques de guerra* (D.P.) y *La Adelita* (arr. R. Noble); **FIESTA EN VERACRUZ**: *El siquisirí* (D.P.), *El tilingo* (D.P.), *El torito* (D.P.) y *La bamba* (D.P.); **MÁSCARAS DE GUERRERO**: *Los diablos* (arr. Z. Segura), *Chilena* (arr. Z. Segura), *La tortuga* (arr. Z. Segura), *Son del zopilote* (arr. Z. Segura), *Los cocodrilos* (arr. Z. Segura) y *La San Marqueña* (Agustín Hernández); **FIESTA EN TEHUANTEPEC**: *La sandunga* (arr. Ramón Noble); **DANZA DEL VENADO** (arr. Z. Segura) y **NAVIDAD EN JALISCO**: *Pedir posada* (D.P.), *Ándale Juana* (arr. R. Noble), *Dale dale dale* (arr. R. Noble), *El gusto* (D.P.), *La Negra* (S. Vargas-R. Fuentes) y *Jarabe tapatío* (D.P.). Como parte de los créditos aparecen: director musical: Ramón Noble; productor y coordinador musical: José Antonio Zavala; ingenieros de grabación: Pedro Zavala y R. Silva.



❖ Portada del disco LP *Ballet Folklórico de México* de Amalia Hernández, vol. 2, México, Ángel, SAM 35003, sin fecha.

Amalia Hernández describía así los géneros y estilos de estas grabaciones:

La vitalidad contenida, medida y expresada con gran fuerza en los sones jaliscienses; el sentido profundo, analizado y expresado en la forma más poética de las canciones huastecas; la alegría de vivir, la gracia, el sentido del humor de los veracruzanos; la erótica profunda de la música del Istmo de Tehuantepec; la sensibilidad y la fuerza de la música indígena, como la yaquí, la de la pluma de Oaxaca, la de los matlachines de Aguascalientes; el refinamiento musical y la dulzura de la música tarasca del estado de Michoacán y la espontaneidad de la música del norte: tamboras de Sinaloa, redovas de Nuevo León.³⁴

Hasta la actualidad, la música y la danza coexisten de manera natural en el interior del Ballet Folklórico de México. Cada una tiene su presencia y su peso en la escena, todo en beneficio de la escenificación de la danza tradicional mexicana. En su proceso de evolución, el BFM sigue trabajando con las diferentes culturas musicales tradicionales de México, pero también con los compositores actuales, como es el caso de Arturo Márquez, cuyo *Danzón número 2* ha sido escenificado por la compañía de Amalia Hernández. En ese sentido, es importante resaltar lo que el compositor Igor Stravinski opinaba sobre el trabajo de Amalia Hernández:

³⁴ *Ballet Folklórico de México* de Amalia Hernández. Volumen 2. Disco LP. México/EMI/Ángel/Discos Capitol de México. SAM 35003, s/f.

³³ *Ballet Folklórico de México...*

No es ningún secreto que mi vida ha estado consagrada a la creación de música, y, como consecuencia natural, a los elementos humanos que en cualquier parte la interpretan, no importa si es en forma de ejecutantes o de bailarines. Por estas razones me causa un profundo placer el saber que Amalia Hernández tenía el plan de reunir en un espectáculo la danza y la música del Continente Americano, para ser interpretada por su propia compañía. [...] En este grupo de bailarines y músicos que tan alegre y gustosamente nos traen la vitalidad y el colorido de su país, yo sentí una verdadera comunicación que iba más allá del territorio de donde provienen.³⁵

¡Celebremos los sesenta y cinco años de vida del Ballet Folklórico de México!

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Aguirre Cristian, Gabriela. "El Ballet y su creadora". En *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, 2a. ed. México, Fomento Cultural Banamex, 2013.
- Ballet Folklórico de México. Programa de mano, s/f. [México, INBA.]
- Baqueiro Fóster, Gerónimo. "Recuperar nuestra herencia cultural, meta del Ballet Folklórico Nacional". *Excelsior*, 17 de abril de 1977.
- Boggs, Ralph S. *Bibliografía del Folklore Mexicano*. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1939.
- Chávez, Carlos. Nota preliminar. En *Música folklórica mexicana. Inventario de discos*. México, INBA, 1952.
- Cincuenta años de danza. Palacio de Bellas Artes. Volumen 2. Cuadro sinóptico. México, INBA/SEP, 1986.
- Contreras, Guillermo. *Atlas cultural de México. Música*. México, SEP/INAH/ Planeta, 1988.
- Díaz Núñez, Lorena. "El paisaje urbano de 1950 visto por Miguel Bernal Jiménez y Guillermo Keys Arenas: entrevista al coreógrafo de *El Chueco*". *Heterofonía*, vol. xxx, núms. 114-115, 1996. [México, INBA, CENIDIM, 1996.]
- Halffter, Rodolfo. *Carlos Chávez. Catálogo completo de sus obras*. México, SACM, 1971.
- Haw, Dora Luz. "Dan último adiós a Amalia Hernández. Entre aplausos y lágrimas". *Reforma*, 6 de noviembre de 2000.
- Jiménez López, Enrique. "Zacarías Segura". En *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*. México, CONACULTA/Cenidid-Danza/INBA, 2010.
- Magaña, Sergio. "Ballet Folklórico de Bellas Artes, Primer Premio en el Festival 1961 del Teatro de las Naciones, en París". Programa de mano. [México, INBA, 1961.]
- Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana*. México, INBA/CENIDIM, 1941.
- Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*. México, UNAM, Escuela Nacional de Música, 1995.
- Pareyón, Gabriel. *Diccionario enciclopédico de música en México*. Tomo 2: Jalisco. México, Universidad Panamericana, 2007.
- Ponce, Manuel M. "El folklore musical mexicano". *Revista Musical de México*, t. I, núm. 5, 1919.
- Robles Cahero, José Antonio. "Occidentalización, mestizaje y 'guerra de los sonidos': hacia una historia de las músicas mestizas de México". En *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*. Los Ángeles, Universidad de California en Los Ángeles, Departamento de Etnomusicología y Musicología Sistemática, 2003.
- Stanford, Thomas E. "La música popular de México". En *La música de México*. Volumen I: Historia. 5. Periodo contemporáneo (1958-1980). México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.
- Stevenson, Robert. "Reflexiones sobre el concepto de música precortesiana en México". *Heterofonía*, vol. xxx, núms. 114-115, 1996. [México, INBA, CENIDIM.]
- Tortajada, Margarita. "Amalia Hernández. De la tierra a la danza". En *Íconos mexicanos*. México, Smurfit Kappa, 2012.
- . *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, INBA/ CONACULTA, 2010.
- Turrent, Lourdes. *La conquista musical de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

PÁGINAS ELECTRÓNICAS

- Carbajal, Claudia. *La Escuela Nacional de Danza*. En línea: http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/la_escuela_nacional_de_danza
- Música tradicional mexicana*. En línea: <http://macuala.blogspot.mx/2011/04/trio-aguilillas-sones-de-mexico-1950.html>
- Tortajada, Margarita. *Amalia Hernández: audacia y fuerza creativa*. En línea: <http://www.uam.mx/difusion/revista/feb2002/tortajada.html>

³⁵ Ballet Folklórico de América. México, Palacio de Bellas Artes, s/f. Programa de mano. (Archivo Baqueiro Fóster del CENIDIM.)



❖ Amalia Hernández. Colección Viviana Basanta.

ARCHIVOS

Archivo Baqueiro Fóster. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM).

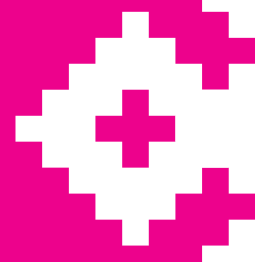
GRABACIONES

Ballet Folklórico de México. Disco LP. México, Musart, D 618, s/f.
Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández. Volumen 2. Disco LP. México, EMI/Ángel/ Discos Capitol de México. SAM 35003, s/f.



La creatividad de La Generala

Patricia Camacho Quintos



EL HIMNO NACIONAL, LA BANDERA MEXICANA Y, HAY QUE DECIRLO, EL BALLET FOLKLÓRICO de México de Amalia Hernández son símbolos trigarantes en los que se espeja el pueblo mexicano con un nacionalismo fraguado por la necesidad del Estado de conformar una identidad como nación.

Paradójicamente en cuanto a la identificación del legado dancístico de Amalia Hernández con “lo mexicano”, el conjunto de su obra abreva de un sinnúmero de fuentes universales de expresiones culturales de todos los tiempos.

Sus coreografías se sostienen en minuciosas investigaciones de orden etnográfico y arqueológico, histórico y religioso; de la realidad sociopolítica, económica y de las expresiones cotidianas que hacen la vida de las localidades a las que pertenecen las fiestas y las danzas indígenas y mestizas de las que provienen sus coreografías.

Descendiente de militares revolucionarios “comecuras”, creció atea (después se hizo creyente). Maestra normalista; defensora de la educación laica, gratuita y obligatoria. Inteligentísima. Estudiosa (siempre se le veía leyendo). De una sensibilidad aguda que le permitió ser a la vez una mujer política en las más altas esferas de los ámbitos nacional e internacional; empresaria que supo crear, desarrollar y heredar a sus descendientes la empresa dancística financieramente más exitosa del siglo XX y lo que va del siglo XXI en nuestro país, y, fundamentalmente, creadora de una corriente estética de la danza folclórica pionera de la danza fusión en México.

Se nutrió de las enseñanzas de sus maestros Hipólito Zybin, Estrella Morales, *La Argentinista*, Seki Sano y Waldeen. Y tomó la savia de los bailes tradicionales de los campesinos que llegaban a las fiestas que se organizaban en el rancho El Mante, propiedad de sus padres, el cual se localizaba en Tamaulipas.

El connotado arquitecto Agustín Hernández Navarro (Ciudad de México, 29 de febrero de 1924), hermano menor de Amalia Hernández y el único que le sobrevive, recuerda:

Nosotros teníamos un rancho en Tamaulipas llamado El Mante.¹ Ahí llegaban los campesinos a bailar después de la zafra, de la cosecha de la caña. Y llegaban bailando, con violín de música huasteca, y Amalia los observaba. Uno de ellos empezó a enseñarle a bailar son huasteco. Además de eso, ella tenía un instinto para bailar: nació para bailarina.

Ella ha de haber tenido como dieciséis años. Muy jovencita. Luego mi mamá mandó tapar una alberca y ahí les enseñaban baile a mis hermanas; pero la única que bailaba bien era Amalia.

Pasó el tiempo. Ella viajó mucho buscando el folclor de México, y montó un ballet pequeño con tres bailarinas. Una de ellas era Rosita Marenko. Se presentaron en la Sala Chopin, ya con folclor mexicano.

¹ El Ingenio del Mante, denominado Compañía Azucarera del Monte, S. A., fue fundado en 1928. Dos propietarios principales era Aarón Sáenz y Lamberto Hernández, padre de Amalia Hernández. El presidente Lázaro Cárdenas lo expropió en 1940 y estableció la Sociedad Cooperativa de Ejidatarios y obreros del Ingenio del Mante. Entre 1990 y 1992 fue administrado por el gobierno federal al través de Finasa. A partir de 1992 fue adquirido por la familia Sáenz, su actual propietaria.



❖ Casa de Amalia Hernández, escalinata. Bailarina: Fátima Arellano. Foto: Alejandro Reyes, 2017. Archivo Cenidi Danza.

Un día mi papá dijo: “Oye, Amalia, tú vas a acabar en los cabarets”. Y luego Amalia, que era como un general, le contestó: “Sí, papá, pero en Las Vegas”. Mi papá se quedó callado. No iba al ballet, pero, ya cuando Amalia se sacó su primer premio internacional, entonces mi papá era de los de la primera fila. Tanto, que pasaba después del ballet a felicitar a las bailarinas y llevaba una libretita con apuntes de quién se equivocó: “Se te cayó el moño, Rosita”. Y así, mi papá se volvió un asiduo del ballet.

Bueno, los recuerdos que tengo de Amalia son recuerdos de sus vivencias, de todas las giras que hizo. Yo le mandé hacer como diez baúles ligeros para llevar todo el vestuario.

Amalia y yo desayunábamos juntos todos los días. Ella me platicaba anécdotas muy simpáticas; interesantes también.

Un día, en posadas, la manda a llamar el gerente del hotel donde se hospedaba el ballet en una gira: “Mire, doña Amalia, lo que me hizo uno de sus bailarines”. “¿Cómo?” “Colgaron esos bárbaros una piñata en varios pisos del hotel. Cuando se abría la puerta entraban a romper la piñata. Entonces uno de esos palazos me pegó aquí en la cabeza”.

En otra ocasión, uno de los muchachos del ballet, Jorge Tyler, traía un periquito debajo

del sombrero, e iban rumbo a Nueva Zelandia. Amalia le advirtió: “Aquí no dejan entrar ningún animal; hay una restricción de sanidad”. “No, pero doña Amalia, aquí lo voy a tener abajo del sombrero, y le hice un hoyito.” Bueno, resulta que pasan la aduana. Duró mucho tiempo. Nada. Llegan al hotel y ya el periquito se había muerto. Entonces le hicieron un velorio. Se bajó todo el ballet a la playa. ¡Antes no los vieron! Y en la noche hicieron el funeral y enterraron a la mascota de Tyler. Porque era un perico muy simpático.

De toda la familia, Amalia es la que sacó esa chispa para ser una gran bailarina y una gran coreógrafa, y sobre todo una gran organizadora porque, imagínese usted, transportar personas tan disímbolas: mariachis, mujeres de todo tipo, en un transporte de cien personas o más... Pues ella era un general. Era de un orden castrense, militar: multas a los que no llegaban, multas al que se equivocaba. Solo así, así logró esa disciplina, muy importante manejando cien personas diferentes.

Ella hizo lo que yo mismo hago en arquitectura: tratar de buscar en nuestras raíces aquello que podemos adaptar en una época moderna. Y Amalia tuvo esa cualidad de encontrar y transportarte, con un lenguaje contemporáneo, al folclor nacional en un espectáculo.²

² Agustín Hernández Navarro. Entrevista con Patricia Camacho



❖ Casa de Amalia Hernández, fuente con piedras de cuarzo. Bailarina: Fátima Arellano. Foto: Alejandro Reyes, 2017. Archivo Cenidi Danza.

¿Cuál es el aporte de Amalia Hernández al arte mexicano?

Fue una explosión mundial, diría yo. Nadie había hecho eso de haber interpretado tan bien el folclor incorporado teatralmente en una forma espectacular, con una disciplina tan notable de los bailarines. Increíble.

Yo le hice a ella la Escuela de Ballet Folklórico en la calle Violeta. Ahí ella daba clases a chavitas y a muchachitas chicas, y luego las tomaba para el ballet. Hizo una selección de los mejores bailarines.

Amalia era la dominante de la familia. Ella, con su voluntad y su carácter, vino a ser como otra mamá para mí. Era muy dulce Amalia, muy cariñosa; pero enojada era una fiera. Entonces yo estoy tratando siempre con militares. Nos llevábamos muy bien. Un día me dice: “Oye, a mí me hubiera gustado ser arquitecta”. Le digo: “¡Oye, a mí también bailarín!”

Yo creo que éramos muy afines. Sobre todo cuando le hice su casa. Amalia sabía qué era lo que quería: una casa tipo conventual. Y fuimos viajando a ver conventos para que me inspirara yo en elementos emanados de nuestro pasado. Y

esto que yo he hecho es lo mismo que hizo Amalia: sacar de nuestro pasado aquello que podemos aprovechar, tanto en la arquitectura como en la danza de nuestros días.³

Se dice que la escuela de Violeta es un búnker...

No [risas]. Entonces era un terreno tan prehispánico que yo cuando la hice sacamos piezas de cerámica increíbles. Seguramente había una zona en Tenochtitlán ahí con las casitas con rodillos hincados como ahora son los pilotes; pedazos de tronco para detener las casas. Interesante. Estaba hundido el auditorio; por eso se dice que es un búnker. Es que la estructura es como un barco. Le hice una cimentación para que flotara. Y entonces tiene un casco, así como si fuera una nave. Por eso el temblor no le hace nada y se mantiene igual. Conforme va moviéndose de nuevo, pasa el agua; así viene bajando de nivel. Ése fue el mayor acierto que tuve. Es un casco como el de los barcos. La cimentación está hecha a base de arcos.

Yo traté de buscarle a Amalia otra zona. Había terrenos en la prolongación de Periférico. Pero Amalia lo que decía es que los bailarines

Quintos. Bosques de las Lomas, Ciudad de México, 17 de enero de 2017.

³ *Loc. cit.*



❖ Casa de Amalia Hernández, ventanal de alabastro. Bailarina: Fátima Arellano. Foto: Alejandro Reyes, 2017. Archivo Cenidi Danza.

vivían y trabajaban por ahí: era su centro de gravedad. Entonces les hubiera costado un trabajo enorme llegar hasta el sur. Por eso ella misma escogió el lugar.⁴

¿Es un tesoro de familia? ¿Es un patrimonio nacional? ¿Es una joya universal? ¿Qué es el Ballet Folklórico de México? “Pues yo creo que es un símbolo que rescata nuestras tradiciones para presentarlas teatralmente. Fue un acierto de Amalia”, dice su hermano.⁵

Amalia Hernández, en sus coreografías, extrae el zumo de “lo nacional” y hace una versión personal, personalísima, de la danza tradicional. La teatraliza, la actualiza, la resignifica, y entonces... “la recicla”, puntualiza el arquitecto Agustín Hernández. Y añade:

Además becaba a varios bailarines. A un chico que tenía talento lo mandó a estudiar a París escultura y fue muy bueno. [Ese chico fue el maestro Rafael Zamarripa.] En fin, he expresado la síntesis de lo que era Amalia, mi hermana. Era muy cariñosa, muy generosa con la gente y con la familia. Una estupenda hermana. Estupenda hija.⁶

La investigación es lo que mantiene sólidas a sus creaciones

El coordinador general del Ballet Folklórico de México, el maestro José de Jesús Villanueva González (Guadalajara, Jalisco, 10 de junio de 1937), asegura que difícilmente un intérprete de la compañía creada por Amalia Hernández podría interpretar su repertorio si careciera de técnica clásica y moderna. Él mismo se formó con la maestra Ana del Castillo en la Academia de Balé de Coyoacán, y a invitación expresa de Amalia Hernández se incorporó al Ballet Folklórico, donde interpretó casi de inmediato papeles de solista con un alto grado de complejidad técnica que no habría podido resolver —señala— si no hubiera contado con formación en danza clásica.

La complejidad e innovación que en su momento representó la creación coreográfica de Amalia Hernández implicó un reto para los intérpretes. Y para el ballet y su fundadora, un acicate de hacer trascender la obra más allá de la finitud de su creadora. ¿Cómo lo logró? Es José Villanueva quien responde:

La señora Amalia es la única persona que conozco que para cada cuadro que creaba hacía un estudio minucioso hasta tener un conocimiento

profundo de lo que iba a hacer. Por eso digo que el ballet se conserva por ese tipo de trabajo que hizo ella y que nadie más ha hecho.⁷

De eso da fe la hija menor de Amalia Hernández, la maestra Amalia Viviana Basanta Hernández, quien desde sus primeros años acompañó a su madre en las investigaciones de campo; testificó sus reuniones con antropólogos, arqueólogos e investigadores, y alimentó su espíritu con la brea de los foros y con los coloretos de los camerinos. La misma que a los cuatro años se encerró en un baúl e hizo a toda la compañía buscarla hasta en los sótanos, en la azotea y en todos los rincones del teatro, hasta que salió de su escondite para recibir una paliza de su madre.

Viviana Basanta carga siempre una enorme bolsa repleta de documentos escritos por su madre. Quisiera resguardar, proteger y a la vez difundir ese legado con dignidad. Y, al mismo tiempo, crear su propia obra con la experiencia que le dejó ser la hija más apegada del genio de la coreografía folclórica de México. Ser su alumna, su bailarina y, a la muerte de su madre y de su hermana Norma Amalia López Hernández, fungir como directora artística del Ballet Folklórico de México.



❖ Viviana Basanta, Amalia Hernández y José Villanueva en gira por Europa. Colección Viviana Basanta.

⁴ Loc. cit.

⁵ Loc. cit.

⁶ Loc. cit.

⁷ José Villanueva. Entrevista con Patricia Camacho Quintos. Coyoacán, Ciudad de México, 27 de diciembre de 2016.

Los documentos hablan

De qué manera da fe Viviana Basanta del trabajo de mesa y de campo de Amalia Hernández? Hay un documento, por citar sólo un ejemplo. Es un reporte etnográfico suscrito por el profesor Eliseo Narváez Palacios titulado “Quin Tajimoltic”, vocablos tzotziles con los que se conoce al Carnaval en Chamula.⁸

En 1971, cuando se llegaba a San Juan Chamula por camino de terracería y brecha, Viviana viajó con su madre y el equipo interdisciplinario que las acompañaba. Se hospedaron en la casa de doña Gertrudis Duby Bloom, a cuya muerte la propiedad pasó a ser un museo.

La informante en Chiapas de Amalia Hernández era la maestra Martha Arévalo Alaminos, quien murió en 2014. A ella se deben los pasos del *Rascapetate*, que existía como música pero no como danza. Viviana explica que la maestra Arévalo Alaminos es prácticamente la autora de las danzas mestizas de Chiapas, pues ella cifraba los pasos y doña Amalia, a partir de ello, hacía sus coreografías y estructuraba un ballet completo.

Amalia, Viviana y su equipo de colaboradores hicieron a diario en *jeep* el trayecto de San Cristóbal de las Casas a San Juan Chamula durante los quince días que duraron la preparación y la realización de la fiesta. Dice el referido reporte etnográfico:

La fiesta del Carnaval en el pueblo de Chamula es una mezcla de paganismo y práctica religiosa católica, pues hay en él ceremonias que son reminiscencias de sus costumbres paganas y otros trasuntos de ritos religiosos, algunos más, recordaciones de sucesos ocurridos en la Conquista o en la vida Colonial.

QUIN TAJIMOLTIC es el nombre indígena de esta fiesta y significa (en tzotzil) “fiesta para jugar, para divertirse”, pues la palabra “quin” significa fiesta y “tajimoltic” nos divertimos, nos damos a la fiesta, juguemos, entendido el término de “juguemos” como diversión mezclada con un aspecto ceremonial.

Su preparación dura algún tiempo y su desarrollo 4 días contados del domingo al miércoles. En Chamula esta fiesta la celebran a su debido tiempo, esto es, inmediatamente después del miércoles de ceniza...⁹

⁸ Eliseo Narváez Palacios. “Quin Tajimoltic”. Carnaval en Chamula. Mimeo. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, carnaval de 1971. Documento perteneciente al acervo documental de Amalia Viviana Basanta Hernández. Tomado de la revista *Ateneo*, año II, núm. 4, abril-mayo-junio de 1952. Órgano del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, México.

⁹ *Loc. cit.*, pág. 2.

Después de leer el reporte que describe día tras día la festividad, considero que debemos entender el término “juego” como representación extra cotidiana. Y el vocablo “divertirse” como la posibilidad de romper la rutina. El consumo excesivo de aguardiente o *posh* se da durante toda la celebración, incluida la postración frente al “Alma” o “Juramento”. Se le llama así a una pieza cuadrada que está en la parte norte del edificio Municipal, y toma ese nombre porque frente a ella es donde se realiza una ceremonia muy solemne en la que jura la asunción del cargo una nueva autoridad constitucional, municipal o religiosa. En cada ocasión el juramento, en tzotzil, se formula de manera diferente. Todo ello en un ambiente de recogimiento y misticismo.¹⁰

Recuerda Viviana Basanta:

En ese entonces los chamulas no se dejaban fotografiar, y mi mamá decidió comprar una Polaroid, tomarles su foto y regalárselas para que vieran que las fotografías no se llevaban el espíritu. Y empezamos a ir todos los días hasta que le permitieron entrar a la iglesia, que era una cuestión sumamente mágica. No sé cómo siga siendo, porque yo hace mucho que no voy a San Juan Chamula, sino nada más a San Cristóbal. Pero era una cuestión mágica entrar a la iglesia. Ver que los santos tenían un espejo para que se rebotara y nadie les hiciera el mal; las velas de colores; el copal. Era ese sincretismo de lo prehispánico, ritual, con la fusión católica, y creo que daba un resultado que parecía algo como si entraras en un mundo totalmente distinto a lo que puede uno entender y profundizar de sus creencias. Yo siempre he creído que los grupos indígenas tienen unas cosmogonías que los que van de fuera y los ven no alcanzan a penetrar en ellas de tan profundas.

Hubo una maestra de la Universidad de Chihuahua que se iba con los tarahumaras que escribió un libro padrísimo que se llama *Una sociedad antigua futura*. Ahí señala: “Yo no fui a enseñarles nada; yo fui a aprender de ellos”. Y entonces escribe toda la cuestión de la relación de ellos con la tierra, con el mundo, con el horizonte, con la distancia, con el silencio. Con todo.

Yo creo que, si entiendiéramos un poco más esos lenguajes, comprenderíamos un poco más a nuestra gente, a nuestro país, y no les crearíamos como esos choques culturales, sino, al contrario, una cuestión de aprendizaje, porque tienen mu-

¹⁰ *Loc. cit.*, pág. 8.

chas cosas mejores que nosotros. Otra cosa maravillosa, por ejemplo, con los tarahumaras es que ellos no van y piden limosna. La gente cree que van y piden limosna. No, no. Ellos van y piden una renta a la gente que vive en las ciudades porque la gente de las ciudades los corrió a las montañas, y ellos están cobrando una renta por su tierra. Ese entendimiento creo que es fundamental.¹¹

Regresando a los chamulas, además de la cámara Polaroid, ¿qué hizo doña Amalia para ganarse su confianza?

¡Ah! ¡Llevaba bolsas de pesos, de esos pesos viejos, y entonces les iba dando dinero a cada uno! Y les decía que a cambio le contaran cómo y por qué hacían lo que estuvieran haciendo: “Es que fíjese que yo bordé esto, pero me tardé tres meses, y es que esto que estoy bordando es el pajarito que tenía mi mamá”. Y entonces empezaban a contar la historia del traje. Porque, una vez más, regresamos a que en general nuestra tradición indígena siempre tiene un porqué hasta en sus trajes. No es “me voy a vestir lindo” y ya.

En Chiapas también el huipil de Magdalena es el Universo; es el mono de agua. Y por donde sale la cabeza es el centro cósmico. Entonces íbamos buscando todo ese significado, y mi mamá lo fue como absorbiendo. Porque tú veías que iba penetrando ahí con los chamulas y cada día iba teniendo mucha más aceptación nuestra presencia.¹²



❖ Programa de mano Ballet Folklórico de México, Carnaval en San Juan Chamula, Chiapas.

¹¹ Amalia Viviana Basanta Hernández. Entrevista con Patricia Camacho Quintos. CENART, Ciudad de México, 30 de enero de 2017.

¹² *Loc. cit.*

El resultado

La creación y escenificación de la *Misa chamula*, con el coro del Ballet Folklórico de México, se cantaba en tzotzil. Se hicieron arreglos. No era lo que había sucedido en el carnaval; era lo que –en términos de la poética de Gaston Bachelard– había penetrado en el ánimo de Amalia Hernández y lo que a partir de ello logró su ensoñación acerca de esa festividad pagano-religiosa.

Como diría el arquitecto Agustín Hernández, “era el zumo” de la experiencia. “Y se expresaba de manera grave, melancólica, como un acto de profunda introspección; en un andar pausado, cuerpos ataviados con trajes chamulas, humo, copal”,¹³ a decir de esa hija que no necesita llevar un archivo a sus espaldas porque toda ella es recuerdos y reconstrucciones permanentes de trabajo y creación con quien le tocó como madre y maestra: La Generala de la danza folclórica mexicana.

Investigación e imaginación

¿Qué papel jugaba la investigación y qué papel jugaba su imaginación en la creación coreográfica?

Yo creo que había dos puntos fundamentales: uno, la información que ya tenía, y otro la parte de improvisación del movimiento, la parte que, dependiendo de lo que quería decir, se iba desarrollando también un dibujo coreográfico. O sea, si tú querías una cuestión vital y llena de vida que tuviera que ver con el círculo de la tierra, entonces iba dando los círculos, esa cuestión dinámica, y se metía en los códigos a ver cuáles eran las posiciones geométricas. ¿Cómo fue la *Danza de Conquista*? ¿Qué pasó en las danzas de Conquista? Que se fusionaron y se volvieron danzas de Conquista y se volvieron religiosas.¹⁴

Patricia Camacho Quintos: Viviana, tú hablas de que jugaba un papel la improvisación en el íter de la investigación y en el resultado final ¿Qué libertad le daba al intérprete?

Viviana Basanta: Yo creo que primero le quitaba la libertad porque le decía: “Quiero que hagas esto”. Y ya una vez que estaba la cuestión completa, ya les daba libertad de expresión.

PCQ: ¿Pero la improvisación cómo la trabajaba?

VB: La improvisación la trabajaba a veces en términos de dibujo, a veces en términos de movimiento y a veces en términos de estilización del movimiento.

¹³ Comunicación personal entre Amalia Viviana Basanta Hernández y Patricia Camacho Quintos. Casa Lamm, Ciudad de México, 21 de abril de 2017.

¹⁴ Amalia Viviana Basanta Hernández, *op. cit.*



❖ Dibujo de Amalia Hernández en el personaje de Juana Gallo, autor: Emilio, 1965. Colección Viviana Basanta.

PCQ: Pero entonces la experimentaba ella primero y después las bailarinas...

VB: Ella primero. Y cuando ya no pudo ella bailar me agarraba a mí o agarraba a alguna gente y le decía: “A ver, quiero esto”. Por decirte, en el ballet de Guerrero *Volaron las amarillas*. Para ella volaban las amarillas... Si tú ves el baile de Guerrero no vuelan las amarillas; sin embargo, donde ella extrae la esencia... es en el momento en el que el pañuelo siempre tiene un lenguaje. Entonces ella quiso que [el pañuelo] volara: que el pañuelo hiciera lo que su cuerpo iba haciendo. El pañuelo siempre tiene un lenguaje. O sea, en la danza tradicional todo tiene un porqué; nada es porque sí. Y entonces ese porqué, si no lo usaba exactamente como lo estaban usando en la región, sí lo iba extrayendo en su esencia.

Si tú vas a Veracruz y ves bailar *El coco* y que le quita una el sombrero y se lo pone la mujer... Aquí puso diez hombres. Yo creo que alguna proyección tuvo [risas] y le puso a la mujer diez sombreros [risas]. Entonces esa cuestión... Otro ballet que a mí me parece un lenguaje maravilloso, que es el ballet de *Los tarascos*... Que ese ballet, ella se fue a Michoacán, investigó y dijo: “Bueno, los michoacanos tienen ese lenguaje, pero tienen muchos otros. Tienen un lenguaje del nacimiento; le ofrendan al nacimiento, le ofrendan a la juventud; le ofrendan a la vida, a la vejez, a la muerte. ¿Por qué no hacer un ballet? Entonces hizo un ballet donde arranca con un arrullo purépecha. Luego viene la *Danza del pescado*, que era como los niños jugando con el pescado. Luego viene la *Danza de los palotereros*, que entra el coro y el mercado, y es un bullicio. Y los palotereros, éstos son los jóvenes, es la adolescencia, llenos de vida, marchando, dando vueltas. Luego vienen *Los moros*, que ya es la madurez. Entonces la línea... Luego viene la *Danza de viejitos*; luego *El canto del alabado*, que es el alabado de la muerte. Y luego viene una *Corrida de toros* y el toro dice: “Vuelve a la vida”. Entonces es un círculo que empiezan los bailarines... y nunca matan al toro, y el toro hace una reverencia al final. Dice: “Vuelve a la vida”. Entonces es como decir [que] ellos le hacen honor a todo el ciclo de la vida; se lo cantan, lo bailan, lo enseñan de distintas maneras.¹⁵

Era un genio

Amalia Hernández “tomó la técnica para llevar al folclore a un nivel más elevado al escenario. Ella decía: ‘El zapateado lo aprenden; duro y duro se aprende rápidamente. Pero la técnica clásica les ayuda para proyectar mejor cualquier tipo de danza’ ”,¹⁶ expresa el maestro José Villanueva.

Sobre todo para las actuales y futuras generaciones vale la pena preguntarse: ¿qué queda del Ballet Folklórico que creó y dirigió Amalia Hernández? Responde el coordinador general del ballet, quien fue “mano derecha” de la maestra:

Nos hace falta Amalia Hernández. Con eso le digo todo. Lamentablemente. Ahora, la gran maravilla es que yo me sorprendo... Digamos, hay cosas que los coordinadores no tienen la profundidad, ni el conocimiento –yo creo que ni el amor–, porque lo han ido perdiendo, y son cosas que a mí me duelen porque era algo que era el sello del Ballet Folklórico de México. Entonces, realmente, yo ensayo ahorita únicamente con solistas, y yo quisiera ensayar con grupos para que se conservara todo como era. Porque lo tengo bien claro, completamente.¹⁷



❖ Amalia Hernández y su hija Viviana Basanta, Australia, 1966. Colección Viviana Basanta.

¹⁶ José Villanueva, *op. cit.*

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁵ *Loc. cit.*



❖ Viviana Basanta y Amalia Hernández en Dubrovnik, Croacia. Colección Viviana Basanta.

¿Con la muerte de doña Amalia decayó el ballet?

De momento no. De momento como que la misma muerte hizo que todos estuvieran más entregados a dar el cien por ciento en el trabajo. A través del tiempo ha ido decayendo todo. Hay gente que no sabe. Digo, ¿qué los coordinadores no ven? No ven. Ven que hay mucho atraso, y a mí me duele y me preocupa. Pero luego veo que al final todo el público en la sala de pie gritando: “¡Viva México!” y “¡bravo!” Digo, es que tiene una fuerza tal en el fondo que realmente ni la gente se da cuenta.¹⁸

Rememora José Villanueva:

Cuando se estrenó el ballet *La gran Tenochtitlan*, que estábamos en una platea la señora y yo viendo el estreno... Y yo, emocionado, mientras observaba la coreografía decía para mis adentros: “Bueno, con razón nos platicaba tanto”. Porque hubo un punto en los ensayos en los que pensé: “Tanto para tan poquito”. Pero ya en el estreno, con todos los elementos del montaje, me quedé sorprendido. Con razón tanto leer y tanto estudio. Lo que el público estaba viendo era expresado desde la raíz de nuestra cultura. Era impactante el fondo que le daba la señora a cada cosa. Y de repente la veo que ella volteaba a ver la cúpula de Bellas Artes que está arriba con las musas y le digo: “Señora, señora, ¿qué está usted viendo?” Y ella me respondió: “Estoy pensando en la obra que sigue”.¹⁹

Amalia Viviana Basanta Hernández, la directora artística del Ballet Folklórico de México, hija menor de Amalia Hernández y del poeta argentino Joaquín Basanta, echa de menos a su fuente nutricia en la vida y en la danza: “A mí me hace falta mi mamá en el sentido de que ella te llevaba a tus entrañas y te daba la oportunidad de llegar al fondo de lo que tú eres como artista. Esa parte se extraña. Y bueno, se extraña la compañía de un ser lleno de vida hasta sus últimos momentos”.²⁰

FUENTES BIBLIOHEMEROGRAFICAS

Narváez Palacios, Eliseo. “Quin Tajimoltic”. Carnaval en Chamula. Mimeo. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, Carnaval de 1971. Documento perteneciente al acervo documental de Amalia Viviana Basanta Hernández. Tomado de la revista *Ateneo*, año II, núm. 4, abril-mayo-junio de 1952. Órgano del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, México.

El Ballet Folklórico de México. México, Fomento Cultural Banamex, 1999.

ENTREVISTAS, REALIZADAS POR PATRICIA CAMACHO QUINTOS

José Villanueva. Coyoacán, Ciudad de México, 27 de diciembre de 2016.

Agustín Hernández Navarro. Bosques de las Lomas, Ciudad de México, 17 de enero de 2017.

Amalia Viviana Basanta Hernández. Cenart, Ciudad de México, 30 de enero de 2017.

Conversación informal entre Amalia Viviana Basanta Hernández y Patricia Camacho Quintos. Casa Lamm, Ciudad de México, 21 de abril de 2017.

¹⁸ *Loc. cit.*

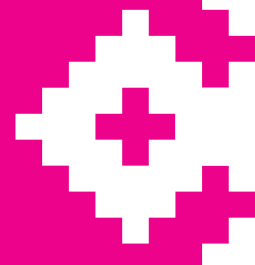
¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ Amalia Viviana Basanta Hernández, *op. cit.*



Corporeidad del espacio escénico

Ariadna X. Yáñez Díez



Todo concepto puede ser visto como las células de un tejido, los hilos de una tela o los colores de una pintura [...] un tejido que explica por qué las “cosas” cuando forman conjuntos, adquieren un significado distinto a cuando representan meras “cosas”.¹

CUANDO HABLAMOS DE ESPACIO ESCÉNICO NOS REFERIMOS AL LUGAR FÍSICO DONDE SE desarrolla un espectáculo o una representación, es donde sucede el hecho artístico; este espacio es contenedor de una parte de la significación de toda obra.² Allí se crean imágenes en un tiempo y con un ritmo. El espacio es la materia prima de todo escenógrafo, de todo diseñador de espacios. Su corporeidad no sólo atañe a aquellos cuerpos que se desplazan en ese lugar, que actúan, cantan o danzan, sino a todo lo que lo constituye principalmente: el vestuario, la luz y la escenografía.

Amalia Hernández jugó con la corporeidad del espacio: en cada coreografía llenó de vida el vacío y la ausencia que siempre emana la escena antes de ser ocupada por la representación de una creación mental. En una escenificación de espectáculos como la de Hernández, que conlleva un trabajo de investigación interdisciplinaria, cada elemento se decodifica para recodificarse en otro lenguaje. Esta sistematización, más que una reconstrucción, es una creación fresca en un medio diferente sujeto a sus propias reglas, a un espacio y a un tiempo. Para Hernández, este medio –la danza– fue el que le ayudó a romper las reglas de algún modo, o mejor dicho, este medio la llevó a proyectar un espectáculo de folclor mexicano que, simplemente, no podría haberlo concebido nadie más. No imitó a nadie, no pretendió llevar la realidad a la escena, sólo buscó innovar y lograr lo que muchos soñaron y otros tantos envidiaron.

Para dar forma al mundo que Amalia imaginó se requirió la participación de los mejores “creadores”, verdaderos artistas que trabajaron en conjunto, quienes pudieron entender a una mujer visionaria que no conocía límites, a una “Juana Gallo” que causó una revolución en la danza mexicana.

¹ Morelos Torres, “Tiempo dramático: El teatro de la historia en el tiempo”, en Boris Berenzon *et al.*, *Diccionario Tiempo-Espacio*, t. 2. México, Facultad de Ciencias-UNAM, 2008, p. 137.

² Para ampliar la información sobre el espacio escénico véanse las fuentes al final de este artículo.

Creando mundos

Mucho se habla de Hernández y de su Ballet Folklórico de México, y sin embargo siempre quedan ángulos de los cuales hablar. En estas páginas se da voz a varios de estos creadores de mundos, grandes artistas que amalgamaron sus ideas con las de ella. ¿Quiénes eran? ¿Cuál fue su formación? ¿Cómo y cuál era su trabajo? ¿Qué los llevó a trabajar con la coreógrafa mexicana? Comencemos precisando algunos elementos indispensables de su quehacer.

La escenografía es, en breves palabras, tal como lo anota Dennis Bablet, “el arte de crear el espacio para la puesta en escena”.³ Es un sistema de representación visual que puede tomar referencias de la realidad, pero siempre interpretando y sintetizando las formas, pues no se puede copiar ningún entorno en su totalidad, aunque la idea sea la mimesis y el realismo. Es la escenografía la que termina por unir la significación de la obra y ayuda, en muchos casos, a marcar un límite entre el hecho artístico y el espectador. “La escenografía es un personaje silente del espectáculo y que tiene que hablar y contar e interpretar la misma historia que el director quiere poner en escena”.⁴ Así, el trabajo del escenógrafo o diseñador de espacios es conceptualizar la obra y materializarla espacialmente, actividad que siempre se hará en función de las necesidades del espectáculo, fruto de un trabajo interdisciplinario entre el director, el vestuarista, el iluminador, los bailarines, etcétera; es decir, es un arte colectivo.

El diseño de espacios no sólo se ocupa en el teatro, sino también en formatos como el cine y la televisión. Un ejemplo sería cuando el grupo Ballet Moderno de México, de Amalia Hernández, se presentó en televisión⁵ con algunas coreografías que se ambientaron con escenografías del artista Julio Prieto y de Robin Bond, pero también podemos encontrar ese diseño en espacios al aire libre. En este caso puede suceder que el espacio escénico en cuestión se apoye en la arquitectura real de un lugar, utilizando iluminación natural o artificial; ejemplo de ello son los montajes que el Ballet Folklórico de México ha presentado en el Castillo de Chapultepec en la Ciudad de México. Sin embargo, es innegable que en las artes escénicas es donde la escenografía logra su máxima potencialidad expresiva a través de desafíos metafóricos y simbólicos.

³ Alejandro Luna, “El discurso de la escenografía. Discurso de ingreso a la Academia de las Artes 2007”, en la revista *Paso de Gato*. México, Editorial Paso de Gato, julio-septiembre de 2007, núm. 30 (publicación trimestral), p. 18.

⁴ Marcelo Jaureguiberry y María Guadalupe Suasnabar, “Hacia la conceptualización de la escenografía en el siglo XXI”, en la revista digital *EscenaUno*. Buenos Aires, 5 de mayo de 2014, núm. 1 (publicación semestral).

⁵ Véase en este libro el apartado “Función de gala...” referente al trabajo de Amalia Hernández en la televisión.

¿Cómo cobra vida la escenografía? Esto sucede a través de las texturas y las dimensiones que son bañadas por la luz, las cuales contribuyen a revelar el espacio al espectador. La luz es vital, pues bien dice Mauricio Rinaldi: “es el material estético de mayor plasticidad en la construcción de la imagen visual, pero implica, a su vez, un estudio profundo de sus características expresivas”.⁶ La luz es un elemento indispensable para observar un acontecimiento cualquiera, sea de la vida cotidiana o parte de un espectáculo escénico, es preciso que se encuentre iluminado. Si la luz del día otorga la posibilidad de percibir las características físicas de los objetos que nos rodean, la luz artificial potencia la capacidad de percepción aun con la ausencia de la primera. La máxima expresión de la luz artificial en la escena es “hacer que el artista parezca como una joya”,⁷ según Jean Rosenthal.⁸ Lo etéreo y lo sutil, desde el aire hasta una intención, pueden observarse gracias a la luz que da volumen a los cuerpos y delinea las sombras. Así, dicho elemento en la danza genera el ambiente, pues “los bailarines viven en la luz como los peces viven en el agua”.⁹

Un elemento más del espacio escénico será el vestuario. “El cuerpo y vestido constituyen un todo orgánico y armónico, pues el cuerpo tiende a una fusión con el objeto que lo prolonga”.¹⁰ El vestuario es parte de la semántica de la obra, y en ocasiones se acentúa su importancia para comunicar un argumento. En la danza, el vestuario es justo una extensión del cuerpo, por tanto, el diseñador debe conocer a fondo los movimientos del bailarín para confeccionar finamente una pieza que será

⁶ Mauricio Rinaldi, *Ensayo sobre estética de la luz*. Montevideo, Editorial Lux América, 1995.

⁷ Larry Wild, “Jean Rosenthal 1912-1969”. Aberdeen, Dakota del Sur, Northern State University, 14 de enero del 2000. <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Hist%F3ria/Jean%20Rosenthal.pdf> [Consulta: 12 de abril de 2017.]

⁸ Diseñadora de iluminación, pionera en los Estados Unidos de América; en su obra *The Magic Light: The Craft and Career of Jean Rosenthal, Pioneer in Lighting for the Modern Stage* (1972) escribió: “El espacio escénico en el que se mueven (los bailarines) es su acuario, su parte del mar. Dentro de paredes translúcidas y sobre el escenario, la iluminación apoya su ligereza intermitente o sus esculturales cuerpos detenidos. La danza es fluida y nunca estática, así como la luz natural es fluida y nunca estática”. Su primicia era cómo otorgar emoción y atmósfera a la danza apoyándose en la iluminación. Para ampliar esta información véase el artículo de Linda Essing “On their shoulders: Women in lighting design”, en *Theatre Design and Technology*. Nueva York, verano de 2005, vol. 41, núm. 3.

⁹ Jennifer Dunning, “Lighting the way into a sense of space”, en *The New York Times* [en línea], 27 de octubre de 1996. <http://www.nytimes.com/1996/10/27/arts/lighting-the-way-into-a-sense-of-space.html> [Consulta: abril de 2016.]

¹⁰ Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006.

más que ropa: será la segunda piel del bailarín, su máscara, el pincel que lo poetizará.

Todos estos elementos formaron y forman parte fundamental del brío en el trabajo de Amalia Hernández y coadyuvaron para que resultara un éxito. Fueron muchos quienes estuvieron tras bambalinas, aquí presentamos a algunos de ellos.

De lo prehispánico a lo moderno. La geometría de Agustín Hernández Navarro

Atrás de cada obra arquitectónica, un hombre, solo ante la realidad en perpetuo movimiento quiere jugar el juego de la responsabilidad, en una dinámica búsqueda para encontrar una estructura imaginaria.¹¹

Quizá algunos piensan en la arquitectura como un arte para diseñar estructuras que estetizan nuestro entorno; para otros es más que eso. Existen arquitectos como George Tsy-pin, Juan Ruesga, Alejandro Luna y Agustín Hernández, entre otros grandes artistas, que poetizan cualquier espacio.

Creatividad, sensibilidad e inspiración se conjugan en el trabajo de Agustín Hernández, hermano de Amalia. Una sola familia conjugó dos grandes talentos que demuestran fehacientemente, a través de su trabajo, el amor y la admiración por la cultura mexicana. Agustín es arquitecto egresado de la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha realizado múltiples diseños arquitectónicos y esculturas, y se ha desarrollado en el ámbito académico desde la docencia. Asimismo, ha impartido conferencias nacionales e internacionales y ha publicado varios libros. Fue merecedor de diversos premios, entre ellos el Premio Nacional Pabellón México en la Expo '70 de Osaka, Japón (1970); Premio Nacional IMEI (Instituto Mexicano del Edificio Inteligente, 1996); primer premio Urban Land Institute; Premio Nacional de Arquitectura (1999), y Premio Nacional de Ciencias y Artes (2004).

Como arquitecto ha sobresalido por su peculiar adaptación de las formas arquitectónicas mesoamericanas en sus diseños. Algunas de sus obras más importantes son la Escuela del Ballet Folklórico de México (1965), el Taller de Arquitectura (1970), la casa de Amalia Hernández (1971), el Heroico Colegio Militar de México (1974), el Centro de Meditación de Cuernavaca (1984) y la Casa en el aire (1991).

Mediante su arquitectura Agustín busca “el diálogo que comunica a todas las épocas”, incluso evocar

“el urbanismo cósmico prehispánico”,¹² idea que podríamos extrapolar a una visión dancística con Amalia, quien, en efecto, generó a su vez un diálogo con todas las épocas históricas de México a través de sus coreografías. Ambos se acercaron y exploraron los lugares sagrados como Palenque, Chichén Itzá, Monte Albán, Teotihuacán, y reconstruyeron las antiguas urbes prehispánicas. Agustín elaboró dibujos de todo cuanto observó y nunca se acercó a la arquitectura desde la academia: “Es decir, las influencias obvias de la cultura antigua mexicana en la arquitectura contemporánea de Agustín Hernández se basan en introspecciones personales”.¹³

Agustín creó el edificio que es la tierra fértil del Ballet: la Escuela del Ballet Folklórico de México, escenario donde se siembran y se cosechan generaciones de bailarines de folclor que permiten que siga vivo el legado de Amalia Hernández. Este recinto es la “cohesión de elementos sueltos, antiguos y modernos [...] escultura habitable, donde el movimiento de inspiración prehispánica fue el condicionante del diseño”.¹⁴ Y en este punto cabe destacar que también realizó escenografías.

Quizá los engranajes del trabajo entre estos dos hermanos embonaron a la perfección debido a que empataban en su visión del mundo. Krieger afirma que, en el caso de Agustín, “son esas las libertades que se toma el arquitecto en la mezcla cerebral del proceso creativo, cuando un principio del pasado se fusiona con la estética y la construcción modernas. Hernández no pretendió componer un falso neohistórico, ni tampoco un *collage* posmoderno (con elementos sueltos), sino una fusión conceptual con identidad estructural propia”,¹⁵ visión que se acopló de forma excelente con el quehacer dancístico de Amalia.

Saber, sensibilidad y ritmo. El arte de Robin Bond

Un libro, té o café, y un montón de servilletas, papeles... lo que fuera para poder vaciar reflexiones filosóficas que ya no podían ser contenidas dentro de este ser tan brillante. Tinta sobre tinta, no sólo al escribir, sino también al pintar, otra de sus actividades predilectas; esta última por oficio, las otras por la necesidad inagotable de aprender, de reflexionar y de compartir. Robert William Bond (Robin Bond), de origen inglés (Hindley, Lancashire), fue revolucionario en todos los aspectos. Padre, esposo, amigo, maestro de vocación, filósofo, psicólogo, escritor, amante de la naturaleza,

¹² Peter Krieger, “Reciclaje del pasado construido: notas sobre Agustín Hernández”, en la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, 2006, vol. XXVIII, núm. 89, pp. 216-217.

¹³ *Ibid.*, p. 226.

¹⁴ *Ibid.*, p. 222.

¹⁵ *Ibid.*, p. 227.

¹¹ Agustín Hernández, *Agustín Hernández, Arquitecto*. México, Noriega Editores (LIMUSA), 1998, p. 37.



❖ Diseño de escenografía para la obra *El pueblo del sol*, de Robin Bond, 1960. Programa de lujo del Ballet Folklórico de México.

artista plástico..., la lista podría continuar. Nace un 24 de agosto de 1916. Se formó en The Manchester School of Art (1931-1936), etapa de la cual rememora:

Como estudiante, sufrí durante años porque uno de mis primeros maestros me repetía continuamente que debería tomar como ejemplo a otro estudiante que tenía una enorme habilidad [para copiar fielmente lo inmediato]... “nunca llegarás al Royal College of Art si persistes en tus extraños experimentos”, me decía. Fui el único estudiante de esa escuela que ingresó al Royal College porque tuve la fortuna de que Henry Moore me examinara.¹⁶

¹⁶ Eugenia Juana Rosa Solana Llano, *Robin Bond: Una alternativa en la enseñanza y la práctica del arte*. México, 2011. Tesis de maestría en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana, p. 10. Cita de la entrevista realizada por Solana Llano a Robin Bond (traducción de Solana), México, 23 de octubre de 1995.

Se incorporó al Royal College of Art en 1936. Mientras cursó sus estudios estuvo en contacto con grandes personalidades, como el filósofo galés de postura antibélica y premio Nobel de Literatura Bertrand Russell, fundador de la escuela progresista The Beacon Hill School (1927-1943, Sussex Downs), pensador que dejó huella en Bond. Robin, como le gustaba que le llamaran, “se manifestó como un crítico al sistema e inició su propia búsqueda de soluciones a los problemas sociales a partir de la educación [...] despertó en Bond el interés por la ciencia y la filosofía, interés que habría de cultivar a lo largo de su vida, integrando dentro de su propio discurso un diálogo permanente entre las ciencias y las artes”.¹⁷

Finalizó sus estudios en 1939. En ese año fungió como profesor de arte (1939-1945) y asistente de Alexander Sutherland Neil en Summerhill.¹⁸ Al estallar la Segunda Guerra Mundial, Bond, también de postura

¹⁷ *Ídem*.

¹⁸ Para obtener mayor información véase E. J. R. Solana, *op. cit.*



❖ Diseño de escenografía para la obra *Fiesta de Veracruz*, de Robin Bond, 1960. Programa de lujo del Ballet Folklórico de México.

antibélica, peleó ante una corte para no ir a la guerra, sin embargo —nadie se escapa de ser enlistado—, lo destinaron a realizar diversas actividades, como pintar los camuflajes, los aviones y los tanques, lo cual tal vez representó el primer trabajo en su arte como “escenógrafo de guerra”.

Hay una anécdota que me encanta, que demuestra finalmente la versión de la guerra de un escenógrafo. Robin me contaba que, no sé a quién se le ocurrió, hicieron una enorme cantidad de aviones de cartón y los pusieron en la zona que despegaban, y cuando llegan los alemanes y sobrevuelan la zona, dijo Robin que se regresaron de inmediato, pues no tenía fin la flota británica. Me fascinaba escucharle a Robin esto, pues al fin y al cabo era levantar escenarios.¹⁹

¹⁹ Martha Ramírez en entrevista realizada por la autora, Cuajimalpa, Estado de México, marzo de 2017.

Para 1945 fue invitado como profesor a Dartington Hall, en Devon, una escuela progresista. Fue ahí donde Robin entró en contacto con el pintor, poeta y dramaturgo austriaco Oskar Kokoschka, quien fue una gran influencia plástica para él. En 1947 viajó a Nueva York. A su llegada recibió la propuesta del Museo de Arte Moderno para exponer el trabajo de sus estudiantes de Summerhill, “Herbert Read, el gran defensor e importante escritor de psicología y filosofía del arte moderno, sería el invitado de honor y quien presentaría el evento internacional ante cerca de mil personas”.²⁰ Entre 1948 y 1960 se dedicó a la educación en Nueva York y al estudio de nuevas ideas en la filosofía y la ciencia, de mentes tan brillantes como Merleau-Ponty, Jean Paul Sartre, Gregory Bateson, Rudolph Arnheim y, por supuesto, Herbert Read.

A partir de los años cincuenta viajó constantemente a México. Su “interesante historial en el mundo del arte”, como anota Solana, fue el que le abrió canales

²⁰ E. J. R. Solana, *op. cit.*, p. 20.



❖ Diseño de escenografía para la obra *Danza del venado*, de Robin Bond, 1960. Programa de lujo del Ballet Folklórico de México.

de comunicación con figuras como Amalia Hernández, Waldeen, Mathías Goeritz, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y Emilio Azcárraga Vidaurreta, del entonces Telesistema Mexicano. En esta empresa fue director artístico de escenografía (1954) y realizó la escenografía para Amalia cuando se presentó en el programa *Función de gala* (1959). De manera paralela a su trabajo como escenógrafo y maestro de pintura en su taller, en los años sesenta fue maestro de un grupo piloto de la Facultad de Arquitectura de la UNAM; años después colaboró en la Olimpiada Cultural de México 1968 como organizador de la muestra infantil, gracias a la invitación del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

Ya instalado en suelo mexicano se unió personalmente a Dasha Topfer, quien le presentó a Amalia Hernández y a Waldeen. Trabajó para el Ballet Folklórico de México desde 1959 hasta 1973 elaborando la escenografía, los telones y la iluminación de aproximadamente treinta coreografías. Bond no dejó de trabajar y de crear en todos los ámbitos, lo cual lo llevó a desarrollar una

gran afinidad con el trabajo de Amalia Hernández. Algunas de las primeras escenografías que hizo para Hernández en el Palacio de Bellas Artes fueron: *Los hijos del sol*, que se caracteriza por una emblemática pirámide al fondo, con una iluminación que acentúa el dramatismo —escenografía que continúa en uso—; *Fiesta veracruzana*, con un vívido ambiente costero a través del cual Bond lleva al espectador a un sitio con pequeñas casas de palma rodeadas de redes de pesca; *Boda en Tehuantepec*, que se desarrolla en un espacio abstracto en el que se ocupa un arco de palma de Veracruz para que la marimba toque durante *La fiesta de la boda*. *Navidad en Jalisco*, cuyo ambiente privilegia la síntesis, pues con una pequeña reja logra simular el atrio de una iglesia donde se celebra la posada. La mano de Bond se aprecia también en *La jarana de Yucatán*, *Juguetes mexicanos*, *La vida es un juego*, *El cupido*, *Danza del venado* y *Tonantzintla* primera versión.

A la par de este trabajo Bond continuó con la producción de obra de caballete e instaló su taller en la calle

de Gelati 95, en una casa muy grande de la colonia San Miguel Chapultepec, donde se impartieron durante varios años talleres de cerámica, Gestalt, pintura, y danza con Waldeen. Años más tarde se trasladaron a Cuajimalpa, donde actualmente el taller permanece activo bajo la dirección de su esposa, la artista Martha Ramírez.

Su preocupación por la educación y el arte siempre fueron superiores a él. Durante sus clases comenzaba con reflexiones sobre problemas sociales, políticos, filosóficos, psicológicos o científicos. Luego “acomodaba a los alumnos a fin de hacer que las energías fluyeran; no sé qué alcanzaba a ver, pero buscaba que hubiera buenas conexiones”.²¹ Una vez ordenado el espacio daba inicio con ejercicios que obligaban al diálogo con uno mismo y con el otro. “Uno de los ejercicios de fin de curso que recuerdo era que un alumno hacía un dibujo y lo ibas pasando, y debíamos dibujar cada uno sobre ese papel, todo con el fin de conectarse con el otro, ver qué tanto pasamos uno sobre el otro, era muy fuerte y bonito”.²² Cada ejercicio aterrizaba al final en un trazo, un dibujo, una pintura que se relacionaba directamente con la reflexión inicial. Todo tenía un porqué, todo tenía una armonía, un ritmo. Este último concepto era indispensable en sus clases y durante su creación, pues en el taller y en la casa el aire siempre estaba impregnado de notas clásicas y de jazz.

Para Bond la pintura tiene un ritmo: “él enseñaba a usar el cuerpo al dibujar. Enseñaba cómo las conexiones e interconexiones sensoriales son determinantes en la creación”.²³ Bond se conectaba consigo mismo a través del movimiento de su cuerpo, mediante su danza creativa que hacía posible que todos sus saberes fluyeran hasta la punta del pincel o de cualquier herramienta que diera salida a su expresión. ¿Cómo se codificaban el saber y la sensibilidad de Bond? A través de “un trazo sutil, muy tenue; era preciso y muy limpio. Muy inglés, con colores tenues, jamás usó colores fuertes. Para contrastar usaba la luz y la sombra”.²⁴ Robin “dominó muchísimas técnicas, pero fue un maravilloso acuarelista”.²⁵

Es interesante que una figura como Bond eligiera mantenerse en el anonimato; nunca quiso salir a la luz más allá de su taller, donde montaba sus exposiciones y vendía toda su obra. Allí se hacían invitaciones, cédulas, marialuisas; todo era casero. Cuando alguna personalidad, como Carlos Slim, lo invitaba a realizar una exposición simplemente se rehusaba, aunque una parte de él gustaba de la atención y la fama, y de vez en cuando se lo permitía.

²¹ Eugenia Juana Solana en entrevista realizada por la autora, Cuajimalpa, Estado de México, marzo de 2017.

²² Martha Ramírez en entrevistada citada.

²³ Olivia Bond en entrevista realizada por la autora, Cuajimalpa, Estado de México, marzo de 2017.

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ *Loc. cit.*

Durante veinte años Robin Bond trabajó para Amalia Hernández; a lo largo de las décadas de los ochenta y los noventa se dedicó a sembrar miles de semillas como docente en su taller. Sin embargo, el tiempo no lo separó de Amalia, pues en 1999 le concedió algunas pinceladas más.

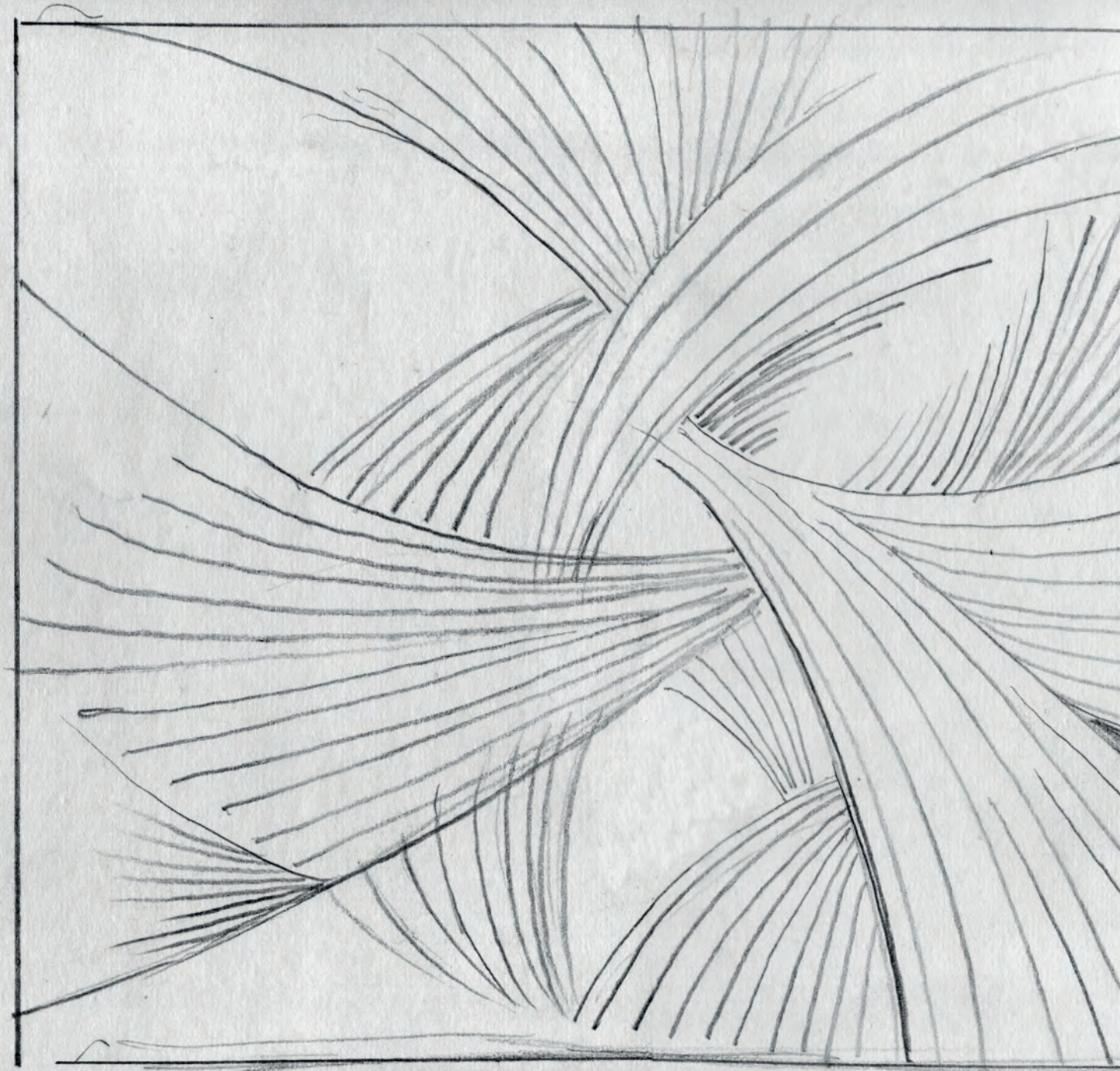
Lo que no se hizo...

En 1999 Amalia Hernández decidió hacer una reposición de su montaje *Navidades en México*. Este ballet se desarrollaba con el formato de una pastorela y con escenas de pasajes bíblicos, por lo cual Hernández acudió a la casa de Bond para invitarlo a participar. Le pidió que elaborara el trabajo para escenificar la gloria, el infierno y la escena de los Reyes Magos, y Bond aceptó. Realizó diversas escenas en bocetos, como “la Gloria” formada por tres enormes estructuras que Bond originalmente planeaba que fueran de latón y colgaran,²⁶ quizá en alusión a la Santísima Trinidad. Esta escena está rodeada por ángeles e iluminada desde la parte superior, evocando las capillas renacentistas. Este boceto también incluye las indicaciones para efectuar los cambios de escena y el desplazamiento de los ángeles.

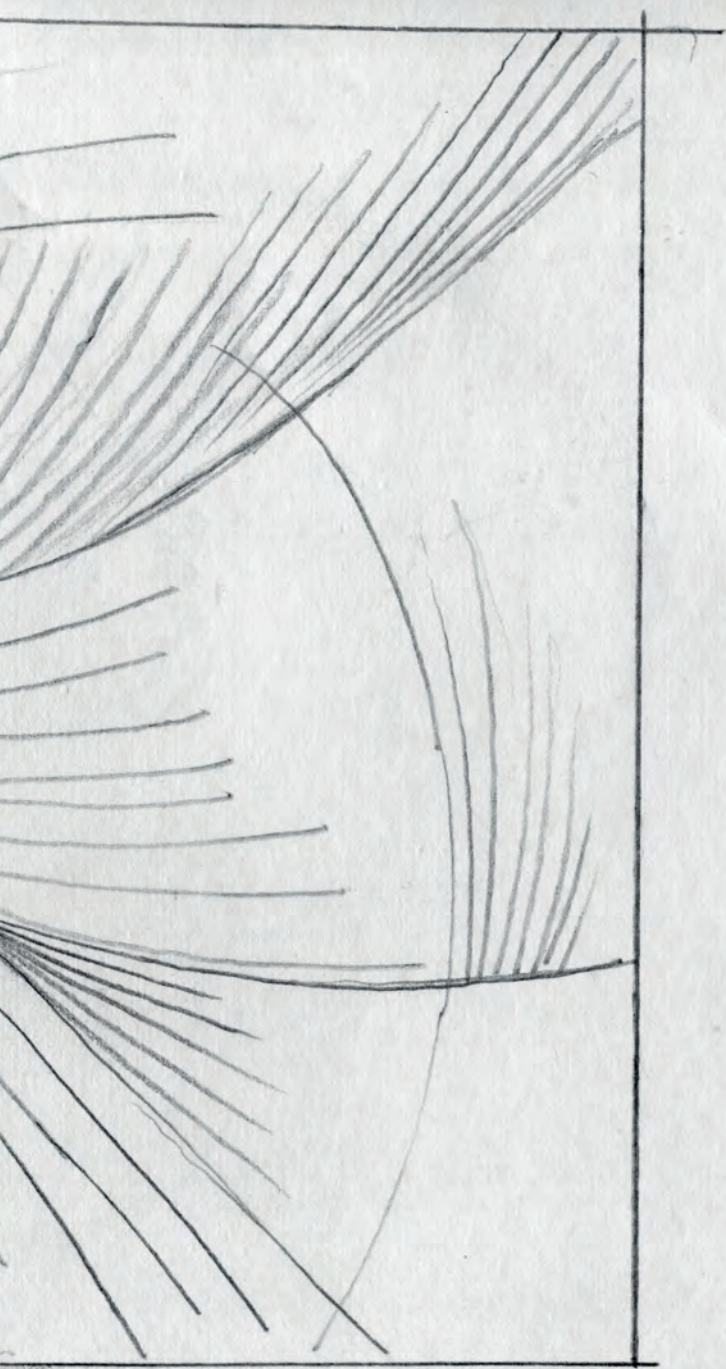
Es posible ver tres bocetos más de “la Gloria”: la *Gloria infinity 2*, que son varios abanicos que no tienen principio ni fin y podría pensarse que sintetizan la idea de infinito; la *Gloria infinita 3*, una serie de trazos geométricos triangulares a manera de *collage*; y la *Gloria infinita 4*, que muestra un cuerpo en el centro, de forma cónica, del cual se desprenden líneas curvas hacia la parte inferior, similar a una fuente, fuente de la que podría brotar vida eterna.

La siguiente escena era “el Infierno”, que constaba de un telón con tonalidades de negro, violeta y rojo. Después aparece la escena de “El Nacimiento”, en la que se aprecia un manto estelar al fondo que nos recuerda a las Pléyades que observó Galileo a través de su telescopio, hallazgo que dejó registrado en la obra *Sidereus Nuncius* de 1610. En la escena de “Belén y la aparición de los Reyes Magos” el pesebre se mantenía a la derecha con una rampa para acceder a él. Aquí se presentaron varios problemas técnicos, pues las rampas eran altas y había muchos elementos decorativos, por lo que Robin planteó una solución: cubrir con cortinas negras los laterales del escenario, iluminar el centro, y colgar sobre la cortina izquierda una bandera o pendón que llevara un símbolo de la cultura de cada Rey Mago. A fin de marcar las transiciones, el color de la iluminación cambiaría con cada baile, y Bond sugería que fuese de la siguiente manera: azul para Turquía, rosa para la India y naranja para África.

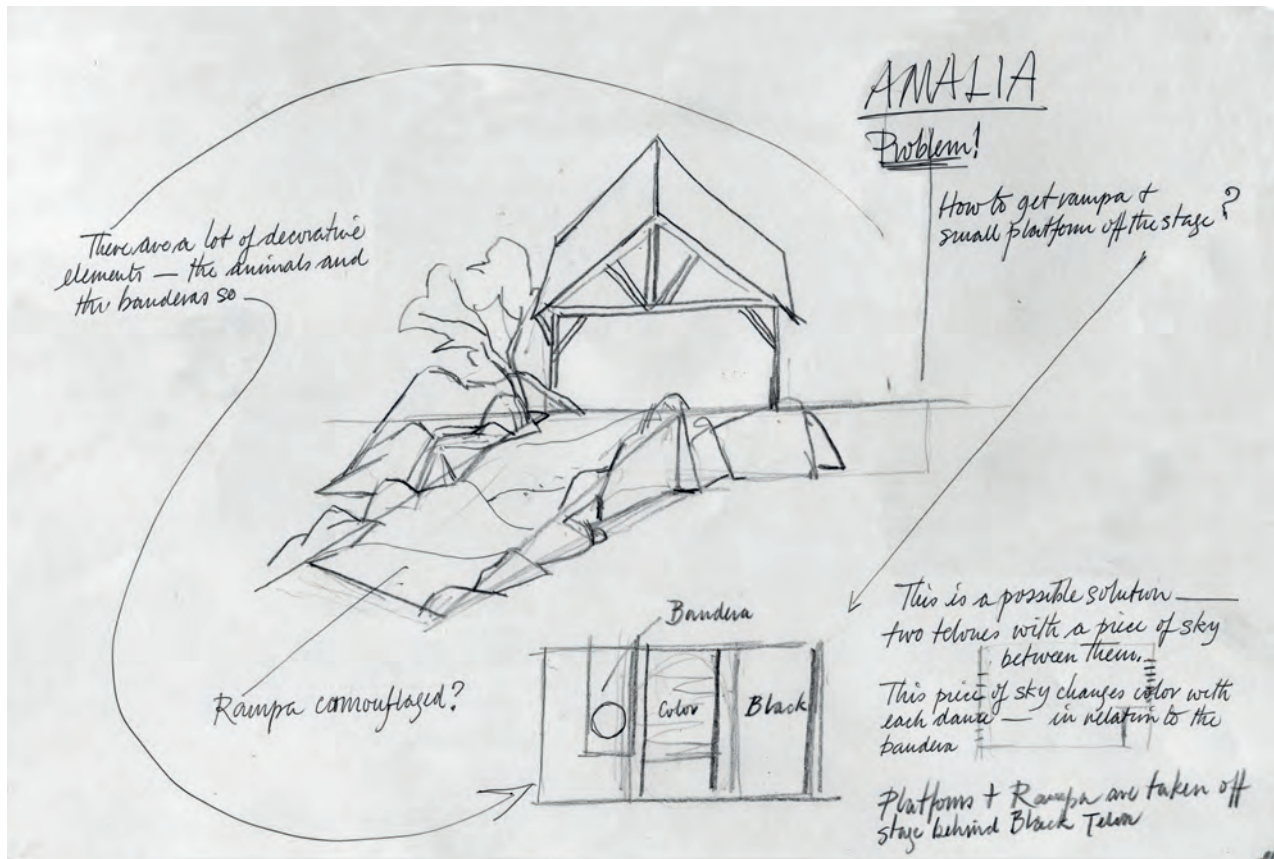
²⁶ De acuerdo con declaraciones de Martha Ramírez en entrevista citada.



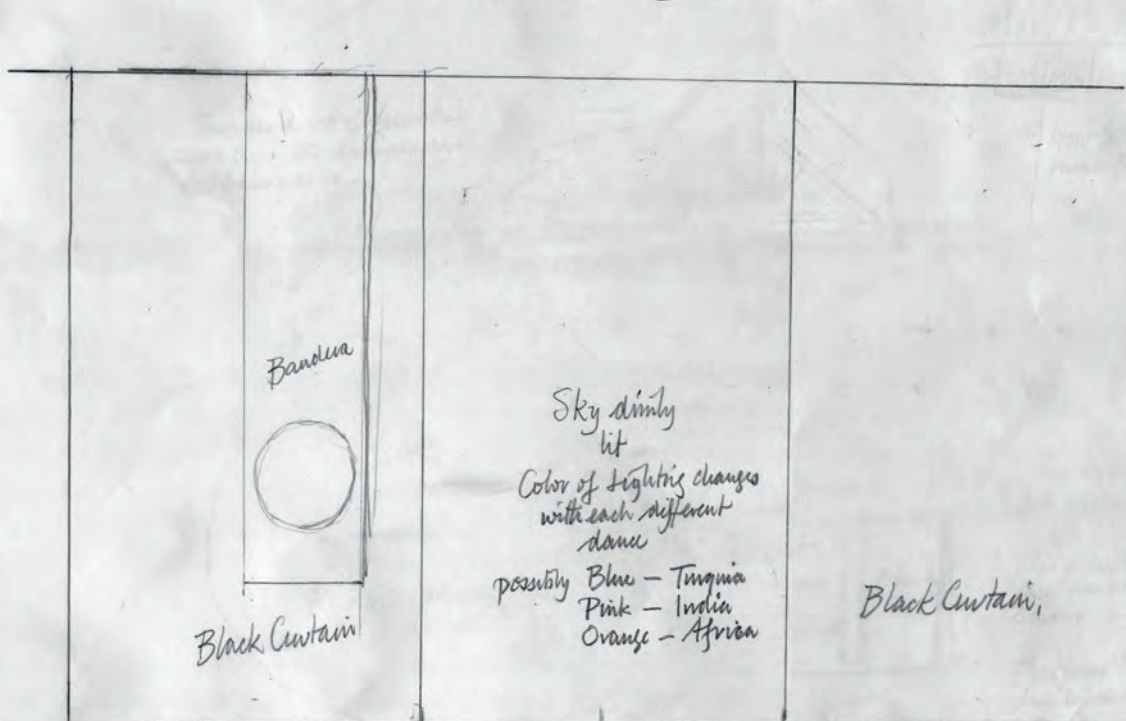
❖ Boceto "Gloria infinity 2", de Robin Bond, 1999. Archivo personal de la familia Bond.



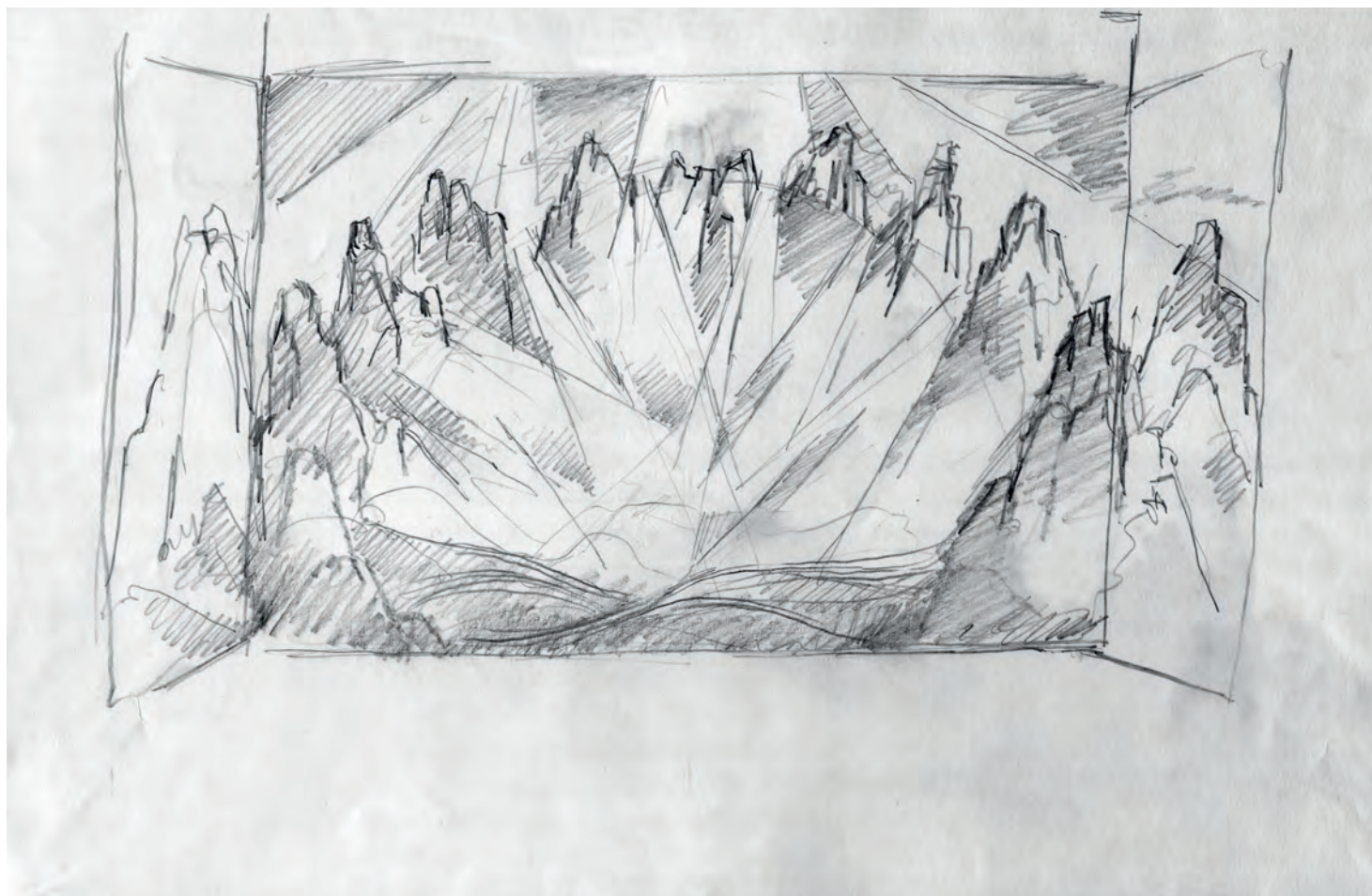
GLORIA
INFINITY 2.



Transition from scene Belén to Reyes Magos



Curtains fall so that platform + ramp can be removed as dances continue



❖ Boceto “Infierno”, de Robin Bond, 1999. Archivo personal de la familia Bond.

Ninguno de los bocetos anteriores cobró vida, ni las *Glorias* de gran abstracción, ni tampoco el planteamiento tradicional con la Trinidad y su coro de ángeles. Finalmente, el único diseño que se usó fue el del pesebre, que correspondió a un estilo arquitectónico islámico que se asemejaba a las mezquitas de Medio Oriente, revestido de azulejos y con dos arcos de herradura apuntados. Uno de los elefantes que se utilizó estuvo revestido con el mismo estilo, ambos (elefante y pesebre) creados por Bond.

En el caso de los telones, Robin logró sintetizar su idea y la de Amalia para “el Infierno” en un paisaje que hoy en día sigue usándose: representa “el Infierno” en medio de unas montañas de cierta similitud con las asiáticas, de las cuales emana un calor que puede palparse a través del amarillo y el rojo intensos. La variedad de tonalidades de estos dos colores va delimitando cada montaña y le otorga profundidad al incandescente escenario.

Quizá no se ha escrito mucho sobre este personaje que emprendió, junto con Amalia, una aventura singular al formar parte de uno de los ballets más icónicos del mundo. Bond fue “hombre de mirada profunda [...] su dulzura era igual de penetrante que su furia silenciosa,

que muchas veces desahogaba en cartas y escritos que, a menudo, se quedaban sin mandar”.²⁷ Robin murió en la primavera de 2002 siendo fiel a su filosofía: “no era un hombre que creyera en las grandes verdades ni en las grandes ideologías políticas que prometían tener la verdad absoluta de las cosas, y sin embargo, no dejaba ni una de ellas sin ser explorada”.²⁸ Robin Bond creó imágenes toda su vida. Para él, las imágenes gestadas en el arte son pasos que revelan el movimiento constante de la existencia; él lo descubrió.

²⁷ O. Bond, *Reflexiones sobre mi padre*, apunte personal, 2002, p. 2.

²⁸ *Ídem*.

Un ápice subversivo. José Gómez Rosas, el *Hotentote*

De alta estatura y de complexión robusta, todos reconocían al rey de Ítaca, a Odiseo, a Argos y a un Xipe Tótec que paseaban por el baile de máscaras en la Academia de San Carlos. Debajo de cada uno de estos personajes estaba José Gómez Rosas, artista que nadie que haya estado en San Carlos olvida. “Parecía que el baile de máscaras absorbía mucho de su talento, pero esto es una verdad a medias porque, poseyendo una mente tan metódica y ordenada, diferenciaba espacios y tiempos, y pudo pintar una numerosa obra de caballete y murales más acabados en capillas, cines y casas particulares”.²⁹

Realizó trabajos como escenógrafo en diversas obras de teatro. En el cine hizo la decoración del salón de baile de *Salón México* (1948). Su obra de caballete, si bien “no alcanzó la frescura y la espontaneidad de sus telones, tampoco desmerece su calidad plástica ni sus intenciones estéticas”.³⁰ Algunas de estas obras son: *En el paraíso* (1937), *Ensayos de ballet* (1935), *Bacanal* (1937) y *Amores rurales* (1937). En la danza elaboró el diseño y el vestuario para el Ballet Concierto de México en coreografías como *La noche mágica* (1959), *El combate* (1960), *Prometeo* (1960) y *Las bodas de Aurora* (1962).

Probablemente su lugar en nuestra memoria tiene un mayor sustento a través de sus telones. Los temas eran variados, pero siempre “obtenía un equilibrado resultado estético entre sus intenciones y la representación formal; era un creador innato de imágenes dotado de una fecunda creatividad”.³¹ La lista de sus creaciones es interminable, algunas se mantienen en colecciones privadas y otras desaparecieron, en gran medida porque fueron confeccionadas con material que sólo serviría para una noche.

No es de sorprender que Amalia lo invitara a trabajar con su Ballet. Podemos identificarlo fácilmente en *Los concheros* (segunda versión) y *Zacatecas, siglo XIX*, pieza en la que sobresale el baile *Pájaros azules*, donde el telón de fondo es un maravilloso mapa de Zacatecas que nos transporta al siglo XIX con su color de pergamino amarillento, las viñetas y los decorados que sitúan geográficamente la coreografía. *El bien, el mal. El mal, la destrucción*; *Los matachines*; *Bailando en El Álamo*; y *Boda de Jesusita en Chihuahua*³² son otras obras para las que realizó escenografía y vestuario. También creó

el vestuario de *Fiesta en Tlacotalpan*, del cual provienen las maravillosas mojjangas y los icónicos personajes que hoy en día siguen bailando.

From Chiapas with love.

Luis Alaminos Guerrero

Malagueño que salió de España a muy temprana edad debido a que sus padres fueron exiliados por sus ideas republicanas —como muchos que se atrevieron a disentir de Franco—, llegó a la Ciudad de México en 1945 y estudió la licenciatura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. A la par de su interés en la plástica se acercó al teatro y colaboró con diversos grupos del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).³³ En 1953 viajó a Tuxtla Gutiérrez como maestro de la Escuela de Artes Plásticas de Chiapas, donde se desarrolló en la docencia, la investigación de danzas chiapanecas y la difusión del arte. Participó en la revista *ICACH* elaborando portadas e ilustraciones en interiores, además de formar parte del consejo editorial.³⁴ En el teatro colaboró en más de setenta obras, entre ellas, *La bola*, de Emilio Rabasa; *Sumergidos*, de La Fargue, y *Una ciudad para vivir*, de Ignacio Retes. En 1965, en el marco del Festival Dramático, su Grupo Experimental de Chiapas ganó el premio a mejor escenografía y obra con su montaje *El tiempo y el agua*.³⁵

En lo que se refiere a la plástica, su obra se ha expuesto en México y en el extranjero. Por otra parte, su labor dentro de la danza es palpable en las escenografías que produjo para el Ballet Bonampak, dirigido por la maestra Silvia Beatriz Maza Solís. A principios de los años setenta la maestra Maza decidió iniciar una investigación de las danzas de Chiapas en colaboración con Jacobo Martínez Trejo —quien también creó escenografías para el Ballet Bonampak—, Martha Arévalo de Alaminos, esposa de Luis Alaminos y fundadora del Ballet Folklórico de la Universidad Nacional Autónoma de Chiapas (UNACH) en 1975, y David Guillermo Gómez Chanona. Esta labor en conjunto rindió frutos en las puestas en escena de la maestra Maza, y se trabajó en la recuperación de danzas y bailes como *Tongoetzé*,

²⁹ Tomás Zurián, “José Antonio Gómez Rosas, el *Hotentote*. La mano incontenible de la creación”, en *José Antonio Gómez Rosas, el Hotentote*. México, CONACULTA, 2002, p. 20.

³⁰ *Ibid.*, p. 47.

³¹ *Ibid.*, p. 28.

³² Gabriela Aguirre Cristiani y Felipe Segura Escalona, *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*. México, Fomento Cultural Banamex, 1994, pp. 99-100.

³³ Sin autor, “Casa de la Cultura de Tuxtla Gutiérrez-Luis Alaminos Guerrero”, en *Todo Chiapas* [en línea], 12 de abril de 2010. <http://www.todochiapas.mx/tuxtla-gutierrez/casa-de-la-cultura-de-tuxtla...luis-alaminos.../3851>

³⁴ Mario Nandayapa, *El ánimo de una generación y una época. Revista ICACH. Órgano de Divulgación Cultural del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas. Primera, segunda y tercera épocas (1959-1988)*. México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2015.

³⁵ *Ibid.*, p. 67.

El torito, Pirí, Alcaraván, Totic, Carnaval chamula, Bolonchón (tzeltal y tzotzil), *Bajada de Maza, El cachito, Los gallos y Las chiapanecas*, entre otros. Todos estos montajes formaron parte de la *Fiesta chiapaneca* que presentó el Ballet Bonampak.³⁶

Es en esos años cuando Alaminos trabaja en el Ballet Folklórico de México en la escenografía y el diseño de vestuario de *Chiapas* y de *Misa chamula*, al lado de Delfina Vargas, hermana de Amalia Hernández. Todo su conocimiento y su sensibilidad sobre lo que fue su hogar, Chiapas, así como la totalidad de lo que investigó, fue el telar para la creación del espacio escénico en el Ballet de Amalia.

Dasha Topfer: la piel del Ballet de Amalia

La presencia de cada bailarín en el escenario no podía estar mejor revestida que con las telas y los diseños que por más de diez años Dasha Topfer creó para Hernández.

Amalia el hueso, Dasha la piel; es así como se observa el trabajo conjunto de estas dos mujeres que lograron amalgamar la escena. Dasha estudió diseño en su natal Nueva York,³⁷ al venir a México decidió quedarse y aprovechó su mirada de extranjera para percibir las cosas desde nuevos horizontes. Esta perspectiva encajó con lo que buscaba Amalia cuando formó su grupo y se presentó en televisión. El trabajo de Dasha se prolongó hasta la creación del Ballet Folklórico de México, donde se desarrolló como toda una diseñadora del folclor mexicano. Delicados adornos, finos bordados, sutiles detalles, moños grandes, tocados de flores que resaltaban el carácter del baile, elaborados penachos salidos de estelas mayas: todo esto proyectó al Ballet, pues eran elementos que captaban la atención del espectador mientras acompañaban al movimiento.

Delineando la luz de la danza: Thomas Skelton

Desde las grandes obras de Broadway hasta los sensibles escenarios de la danza, Thomas Reginald Skelton Jr. iluminó con creatividad y energía no sólo una gran cantidad de escenarios, sino también de mentes y de percepciones. Oriundo de Maine y nacido el 24 de septiembre de 1927 –justo un día antes de que la

extinta Liga de Naciones firmara un tratado para abolir todos los tipos de esclavitud–, Tom Skelton fue un apasionado de las artes desde temprana edad.

Mientras estudiaba en el Middlebury College, en Vermont, Nueva Inglaterra, se acercó a la danza moderna, la cual abordó con decisión e ímpetu al mudarse a la Gran Manzana después de haberse graduado. En Nueva York estudió con tres grandes genios: la icónica y aclamada coreógrafa Martha Graham, influencia febril para generaciones completas; José Limón, sensible creador de su propio estilo, y a quien el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza del INBA debe su nombre; y Doris Humphrey, bailarina y coreógrafa destacada que nutrió a Skelton en materia de composición.³⁸

En un ambiente de vaivenes y redobles –el siempre vertiginoso mundo del arte– Tom encontró camino rápidamente. Su carrera como iluminador comenzó en el American Dance Festival con Jean Rosenthal, y posteriormente se movió a varias compañías de danza representadas por la Administración de Artistas de Columbia. Poco después, Robert Joffrey lo invitó a trabajar en su compañía, donde fungió como iluminador y director de escena; de esta etapa nació *Astarte* (1967). No se detuvo allí. Llegó incluso a formar asociaciones con sus antiguos mentores, Graham y Limón –este último, con quien colaboró en la célebre *The Moor's Pavane* (1949)–, y otros personajes, como Paul Taylor (*Aureole*, 1962) y Jerome Robbins (*Dances at a Gathering*, 1969). Además diseñó luces para un gran número de compañías, incluyendo el American Ballet Theatre con Alvin Ailey, el New York City Ballet y el Ohio Ballet, donde también fue director asociado.

Durante esos años compartió su trabajo con Amalia Hernández. En el archivo de documentos sobre Tom Skelton que se encuentra en la Biblioteca Pública de Nueva York,³⁹ en Estados Unidos, se resguarda una colección de los años 1962-1963, 1965-1967 y 1992, épocas en las que estuvo a cargo de la iluminación del Ballet Folklórico de México en su gira por EUA. En 1962 aparecían anotaciones sobre su trabajo en la Feria Mundial de Seattle, desde la lista de repertorio, de colores y los planos de piso, hasta notas para el Ballet. En 1963, además de sus notas personales de iluminación, había especificaciones para Chicago y Seattle. Finalmente se

³⁶ José Luis Zebadúa Maza, *El Ballet Bonampak y la Fiesta chiapaneca*. México, CONACULTA/CONECULTA/UNICACH, 2014.

³⁷ Felipe Segura Escalona, “El vestuario, la escenografía, la utilería y la iluminación”, en *El Ballet Folklórico de México...*, op. cit., pp. 154-180.

³⁸ Para ampliar esta información véase la página web de la Biblioteca de la Universidad Estatal de Ohio <https://library.osu.edu/find/collections/theatre-research-institute/design-collections/thomas-skelton-collection-circa-1953-1994/El-Jerome-Lawrence-and-Robert-E.-Lee-Theatre-Research-Institute-en-la-Universidad-Estatal-de-Ohio>. Una copia de la colección de Tom Skelton se encuentra en resguardo en la Jerome Robbins Dance Division de la Biblioteca Pública de Nueva York. La totalidad de estos materiales sólo pueden consultarse en sala.

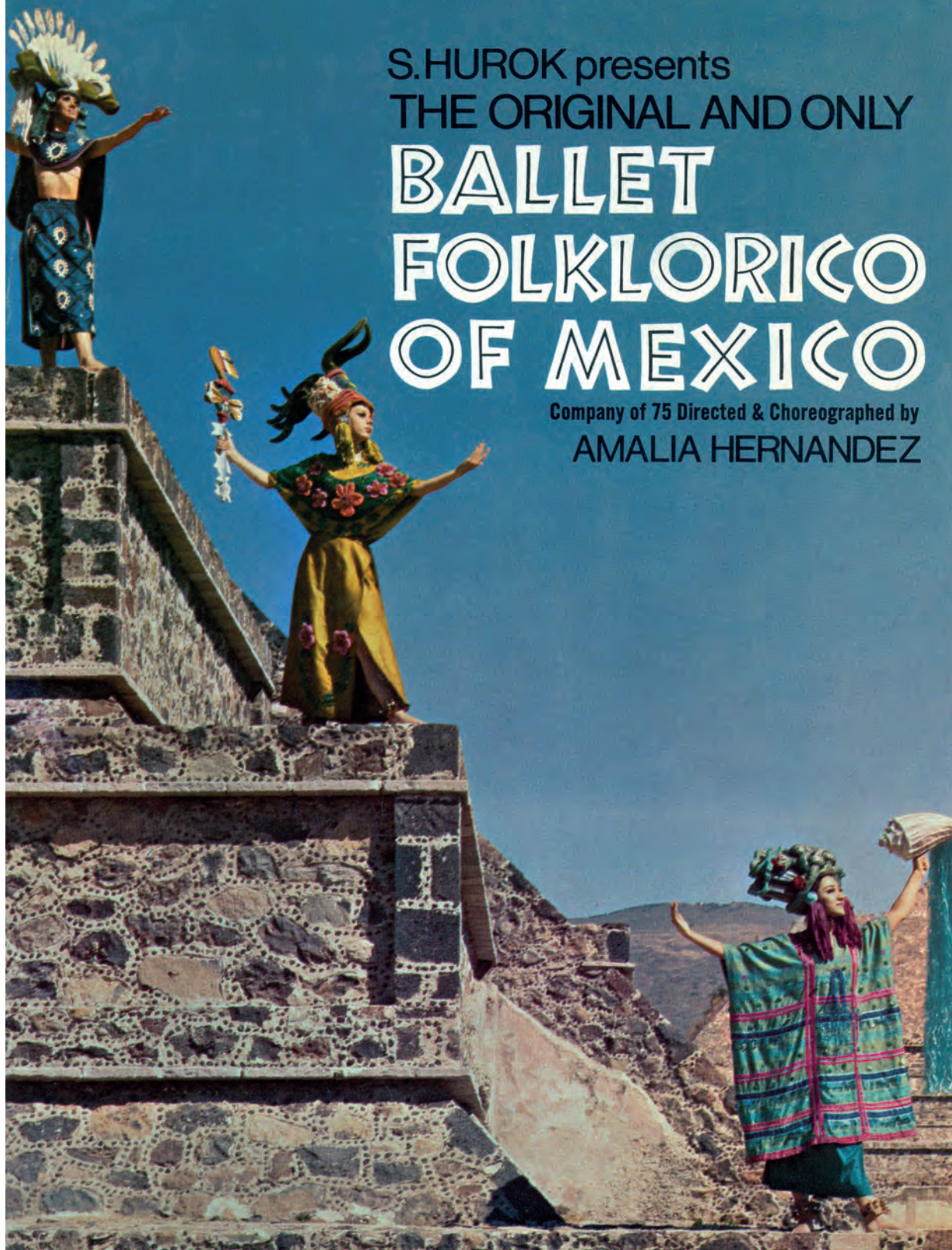
³⁹ Los archivos completos únicamente pueden consultarse en sala. Para obtener mayor información véase <http://archives.nypl.org/dan/19831>

"BEAUTIFUL...DAZZLING...GORGEOUS."

—CLIVE BARNES, THE NEW YORK TIMES

S. HUROK presents
THE ORIGINAL AND ONLY
**BALLET
FOLKLORICO
OF MEXICO**

Company of 75 Directed & Choreographed by
AMALIA HERNANDEZ



encuentran más anotaciones correspondientes a 1966 y el programa de iluminación de *Tamaulipas*, *Sones antiguos de Michoacán*, *Boda en Tehuantepec*, *Danza del venado*, *Sonajas* y *Jarana de Michoacán*.

Aunque Skelton tenía predilección por la danza, en su trabajo como iluminador destacan sesenta y tres obras de Broadway, entre ellas, *Brigadoon* (1980), *Death of a Salesman* (1975), *Guys and Dolls* (1976), *The King and I* (1977) y *Oklahoma!* (1979). Esta faceta profesional lo llevó a obtener dos nominaciones para los Premios Tony con *Indians* (1967) y *All God's Chillun got Wings* (1975).

Al igual que sus maestros, Tom Skelton se preocupó por crear un método –fruto de la experiencia de una extensa carrera– y transmitirlo. La revista mensual *Dance Magazine* publicó regularmente su técnica de trabajo, y en paralelo se desempeñó como docente en la Universidad de Yale, en el New York Studio y en el Forum of Stage Design.

Nada de lo anterior delinea realmente lo que fue Tom Skelton, pues él no era un currículum; era textura. Su perspectiva dotaba de volumen y de color a los escenarios de la danza, matizando los movimientos y exaltando las figuras. Las puestas en escena de Broadway, por el contrario, que requerían de un trato totalmente diferente, se interpretaban con la singular sensibilidad de Skelton, quien lograba enfatizar el dramatismo con maestría.

Fue un hombre integral, ávido de conocimientos y con un gusto de chef parisino. Su mayor fortaleza, probablemente, era que su capacidad para diseñar iluminación provenía de un entrenado camino dancístico –como un guerrero que primero tuvo que ser herrero para conocer su espada–. El cuerpo físico de Tom Skelton murió en 1994, pero su luz dilatará nuestras pupilas hasta el fin de los tiempos.

“Gilbert’s folly” o el cauce de la casualidad

¿CÓMO llegamos a donde llegamos? ¿Dónde vemos ese punto de inflexión que nos lleva a girar nuestra vida 180 grados? ¿La mano del destino es diestra o zurda? Estas preguntas nacen de historias como las de Gilbert Hemsley (Bridgeport, Connecticut, 1936), quien fue guiado por una peculiar casualidad hasta convertirse en uno de los íconos más prominentes de su profesión.

Todo comenzó cuando estudiaba en la Universidad de Yale. No llegó ahí, como se podría pensar, por convicción: “No planeé ir a la Escuela de Drama de Yale, pero, como no pude entrar al ejército, llegué ahí por defecto”.⁴⁰ Ahí trabajó como técnico, aunque lle-

gó a iluminar dos producciones en tres años y adquirió experiencia en el ámbito. En esta primera etapa ya caminaba entre grandes nombres asistiendo, absorbiendo y creando; incluso tomó de McCandless –uno de los padres del diseño de luces moderno– la premisa que lo marcaría de por vida: “Más que seguir la forma, la interpretaría [...] Siento que soy el último de los ‘honestos con Dios’, la segunda generación que sabía lo que realmente era la iluminación. Conocí a Mielziner y trabajé con su color. Tomé las teorías del color de Tharon, así como las de McCandless y Jean”. Hemsley afirma que diez años más tarde aplicaría todo este conocimiento para crear su propio estilo.

Al salir de la universidad se desempeñó como gerente de producción en un teatro y se encontró diseñando luces de nuevo, aunque otra vez de manera fortuita. Entonces entró al McCarter Theatre de la Universidad de Princeton: “Hacíamos repertorio de la compañía, conciertos, películas, espectáculos para niños, Broadway y todo lo demás”. Una vez más por azar realizó trabajo técnico bajo el mando de Milt Lyon, aunque continuó haciendo labores de iluminación.

Si bien el trabajo técnico de Hemsley –la “talacha” de los creativos escénicos– le daba una posición de mando desde la cual gestionaba personal, a principios de los años sesenta una inquietud lo llevó a su siguiente destino: “[...] decidí que podía iluminar tan bien como cualquier otro, así que lo hice”. Hizo el examen de iluminación que realizaban todos los talentos potenciales del país en esa época y lo aprobó, pero siguió laborando como técnico por un tiempo más.

Trabajó después en el Metropolitan Boston Arts Center Theatre y en la Dallas Opera Company con Jean Rosenthal, y continuó en el McCarter Theatre como productor asociado hasta 1965; en ese momento decidió dejar todo y entrar de lleno al mundo del diseño de iluminación, renunciando a la seguridad económica que le había dado hasta entonces la Academia con su papel de técnico. “Dejé el trabajo en sólo dos días, casi me suicido, no sabía qué hacer [...] y recibí un telegrama de Tharon Musser invitándome a Beirut”. Gilbert Hemsley se fue a Líbano invitado por la puntualidad del destino.

Jean Rosenthal lo llamó de nuevo para reclutarlo en el American Conservatory Theatre de San Francisco, y aceptó. “Fue una decisión muy difícil”, afirmaría después en una entrevista. En esta etapa iluminó Broadway, el American Ballet Theatre, proyectos personales y la American National Opera con Sara Caldwell. El mundo, su mundo, giraba ganando reconocimiento y experiencia, hasta que Europa lo llamó en un vuelco de ironía: “Me sentía el asistente de Jean Rosenthal. No hay nada malo con eso, pero me di cuenta en 1969 que no iba a ningún lado [...] Uno de los eventos fatídicos

⁴⁰ Todas las citas textuales del apartado “‘Gilbert’s folly’ o el cauce de la casualidad” provienen de The Hemsley Lighting Programs,

recuperado de <http://www.hemsleylightingprograms.com/in-his-own-words#the-ld-interview> [Consulta: 14 de abril de 2017].

de todo eso es que fui a Stuttgart el día del funeral de Jean Rosenthal. El final de mi etapa con Jean resultó ser mi primer paso a esta nueva carrera creando grandes producciones”.

Con su bagaje técnico y mecánico, Hemsley era capaz de pensar en toda la producción. El éxito navegó y llegó a su puerto. En 1970 ingresó como docente a la Universidad de Wisconsin y todo era miel sobre hojuelas, hasta que se vio, como muchos otros, en medio de dos frentes políticos: estaba en el nublado jardín de la Guerra Fría.

La élite de diseñadores de iluminación reconocía su trabajo, pero no permitía desviaciones ideológicas; Hemsley no las tenía, pero sí contaba con una invitación para trabajar con el Bolshoi ruso. Así, en lugar de viajar a Dallas a colaborar en una ópera y un ballet, se fue a Moscú. Esa decisión tuvo dos consecuencias, la primera fue que la élite lo vetó y le cerró las puertas por diez años; la segunda, que creció sin deberle nada a nadie: “Fue amargo por un tiempo, pero fue lo mejor que le pasó a mi carrera”.

Hemsley coordinó la producción de los inicios de mandato de los presidentes Nixon y Carter, continuó iluminando Broadway y fue director de iluminación del New York City Opera. Regresó también a la docencia y se ganó la fama de ser un maestro generoso. Un creador dadivoso y potenciado. La revista *Newsweek* lo llamó el “Rembrandt de los artistas de iluminación”.

Entre tantas personalidades que conoció, tan disímiles unas de otras, Gilbert Hemsley siempre buscaba un entendimiento profundo, sobre todo con los directores con los que laboraba. Su lista de favoritos incluía a Jerry Robins, John Cranko, Jack O’Brien, Gordon Davidson, Alicia Alonso y, por supuesto, Amalia Hernández, con quien trabajó en Nueva York cuando se presentó el Ballet Folklórico de México a principios de los ochenta. “Siempre intento que el trabajar con cada director sea un evento especial”, decía, “una de las habilidades más importantes es la de comunicarse bien, cálida y abiertamente”.

“Nunca planeé ser director de iluminación” no fue sólo una frase de Hemsley, sino también una declaración del destino que guio, como una luciérnaga a un viajero vagabundo, a uno de los mejores iluminadores del siglo xx. Aceptar los vaivenes del destino puede ser mucho más complicado de lo que parece, pero Hemsley –su camino, su método y su legado– tuvo una honestidad sencilla que lo condujo entre los dedos del azar, o como él mismo lo dijo: “Aquí está mi corazón. Míralo, está pulsando y está palpitando. Aquí está todo lo que sé y eso es todo”.

El latido de la espacialidad: Guillermo Barclay

A finales de los años setenta, uno de los escenógrafos más reconocidos del país fue invitado por Amalia Hernández para diseñar y rediseñar algunos vestuarios y escenografías del Ballet Folklórico de México: él era Guillermo Eduardo Barclay Galindo, oriundo de Xalapa, Veracruz, artista que Amalia había conocido por su trabajo como escenógrafo y asesor técnico en el Ballet Nacional de México (de 1962 a 1982), bajo la dirección de Guillermina Bravo, y a quien anteriormente Hernández le pidió que realizara la escenografía y el vestuario para su Ballet Clásico 70, dirigido por Nellie Happee.

El trabajo innovador, certero y fino de Barclay dejó su huella en el Ballet Folklórico de México. Desde 1979 hasta 1987 colaboró con la creación de numerosos diseños, entre los que destacan *Los totonacas*, *Sones de tarima de Tixtla*, *Guerrero*, *Los mayos de Sinaloa*, *La gran Tenochtitlan* y *Feria de Carnaval en Tlaxcala*. Su trabajo con Amalia fue gozoso; al respecto comenta: “yo, conociendo las danzas, los espectáculos, siempre estaba gozando el movimiento, la alegría. Lo que hizo Amalia fue eso; fue una creadora de alegría a través de lo que hizo con su Ballet”.⁴¹ Barclay resume esplendorosamente el trabajo de Amalia en una palabra: “alegría”; Guillermo Barclay, por supuesto, fue un conspirador.

Un ejemplo de ello es la escenografía de *Fiesta en Tlacotalpan*, donde se observa un poético atardecer a las orillas del río que salpica de tonos dorados “la perla del Papaloapan”, como se le conoce a la bella ciudad de Tlacotalpan. Las casas estilo costero se ubican en el centro, rodeadas por la maravillosa flora de la costa. Palmeras estilizadas se alzan, cual guardianes de un templo, entre la vegetación; sus hojas emulan el vaivén al ser tocadas por el viento. Este cuadro enmarca una inolvidable fiesta: los jarochos bailan al ritmo de *La bamba* y *El tilingo lingo*, salen las mojigangas y todo es un derroche de alegría.

Otro de los trabajos más completos en todos los aspectos fue *Carnaval en Tlaxcala*, para el cual diseñó diversos títeres que encarnaron a personajes como la ira y la gula. También creó el vestuario y la escenografía de *Los paragüeros* y de las *Danzas de la culebra*, *las cintas* y *los cuchillos*, en las cuales se portaban trajes “maravillosos, como jubones españoles, todos bordados”.⁴²

Para lograr diseños impecables el esfuerzo fue arduo, enriquecedor y con ciertos matices complicados. Por un lado, Amalia y Guillermo se desplazaban y nutrían su creatividad de pueblo en pueblo, por otro, el resultado del proceso creativo no siempre fue bien entendido.

⁴¹ Guillermo Barclay en entrevista realizada por la autora, Ciudad de México, marzo de 2017.

⁴² F. Segura Escalona, *op. cit.*, p. 150.

Se trabajaba a fondo. Por ejemplo, íbamos a los pueblos durante las festividades y se tomaban fotos y videos. Examinaba los diseños que hacían los campesinos que bailaban y analizaba el material que se usaba. Y después de tener todo esto trabajaba para el espectáculo, es decir, no se pensaba en los materiales que los campesinos usaban al bailar in situ, pero tenía que encontrar el equivalente para hacer un espectáculo de brillo. [...] Muchas veces me dijeron algunos coreógrafos, que no faltaban... “es que tú estás adulterando”, yo contestaba: “No, yo no estoy adulterando, yo estoy creando un diseño para la idea de Amalia; su idea no es el folclor en sí, el folclor está en los pueblos y ella está haciendo un espectáculo de folclor, y yo estoy trabajando para ese espectáculo, no estoy adulterando”.⁴³

La labor del diseño de espacio es algo que Barclay disfruta mucho, sin importar lo difícil o pesado que parezca. Él considera que siempre trabaja con retos, los cuales supera para lograr lo que se propone. Detrás de eso está la constancia de un artista que no se separa de su obra, que se involucra en todo el proceso, como debe ser:

[...] veía todos los ensayos, siempre he visto todos los ensayos. No puedo diseñar viendo uno o dos. Tengo que estar metido en toda la creación, que eso es muy bonito, muy constructivo, pues te da la posibilidad de hacer mejor tu trabajo [...] Desde el principio, no sólo es hacer trabajo de mesa y hablar con la coreógrafa, sino escoger música, ver qué tipo de color vamos a dar, qué es lo que está pidiendo el movimiento del cuerpo, conservando el espíritu de lo que se veía en las festividades de los pueblos, etcétera [...] Entonces, diseñar esto teniendo ya todo tu acervo, y después, ¡probar, probar y probar!⁴⁴

El diseño espacial para el espectáculo de Amalia estaba muy bien pensado, pues “dado el uso del espacio que tienen sus coreografías, que salen en diagonales, que hay entradas y salidas, laterales, se ocupaba todo el escenario y era muy difícil hacer, salvo que lo pidiera la coreografía, escenografía corpórea en el escenario”.⁴⁵ Esta es una de las razones principales por las que el Ballet contaba sobre todo con telones y “algunos rompimientos, a veces bambalinas y piernas; pero casi siempre eran cámara negra, telón de fondo o cicloramas”.⁴⁶

En este punto valdría la pena saber qué tipo de limitaciones llegaron a existir para esta gran empresa. Barclay afirma que con Amalia “no había ninguna limitante de criterio y tampoco económica, porque ella tenía la visión enorme de hacer este espectáculo para que, además de brindar alegría, produjera dinero. Aprendió de Sol Hurok. Ella era una gran *manager*, con un conocimiento muy claro de toda la parte económica y de la parte artística”.⁴⁷ Bajo estas condiciones, Barclay pudo explotar toda su creatividad sin límite alguno, el sueño de muchos creadores.

Guillermo es un artista completo que ha desempeñado diversos cargos como escenógrafo y jefe de producción del Teatro del Estado, en Xalapa; y ha sido maestro de diferentes asignaturas relacionadas con el diseño y el arte en la Universidad Veracruzana, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, así como en el Departamento de Difusión Cultural del Instituto Politécnico Nacional (IPN). Se ha encargado de la curaduría y la museografía de exposiciones como “Magia de la risa y el juego” (Museo Metropolitano de Monterrey, 2004) y “Sebastián” (2005). En el ámbito cinematográfico “realiza el diseño de ambientación y vestuario para la película *Pedro Páramo*, dirigida por José Bolaños y producida por Conacine (1978); diseña los vestuarios de las películas *La Güera Rodríguez*, dirigida por Felipe Cazals en 1979; *Matar por matar*, dirigida por T. Sbert, y *La leyenda de Rodrigo*, dirigida por J. Pablo, las tres películas producidas por Conacine”.⁴⁸ Durante sus cuarenta y cinco años de carrera ha diseñado escenografías, iluminaciones y vestuarios para más de trescientos ballets, más de doscientas cincuenta obras de teatro y quince óperas; también ha sido director de arte, escenógrafo, iluminador y diseñador de vestuario para diez programas de televisión que presentaban obras del teatro universal, grabados por R. T. C. en 1975. No cabe duda de por qué su perfil, pletórico de visión y de maestría, era el indicado para trabajar con Amalia Hernández.

⁴³ Guillermo Barclay en entrevista realizada por la autora, Ciudad de México, marzo de 2017.

⁴⁴ Guillermo Barclay en entrevista citada.

⁴⁵ *Loc. cit.*

⁴⁶ *Loc. cit.*

⁴⁷ *Loc. cit.*

⁴⁸ Currículum vitae de Guillermo Barclay. Archivo Guillermo Barclay.

Se cierra el telón

Tras bambalinas había un mundo que no se detenía; en cada función, en cada ensayo, todos estaban listos: en tramoya, subiendo, bajando y moviendo telones, Miguel López y Jesús Cueto son nombres que resuenan. En la utilería, Santos Fiesco; en la creación de la escenografía, Manuel Meza, Felipe Pons y Rafael Luna; en la iluminación participó durante largos años Edmundo Arreguín; en el taller de vestuario, Carlota Hernández. Otros escenógrafos del Ballet Folklórico de México –cuya importancia no es un gramo menor a los antes mencionados– fueron Miguel Covarrubias, Feliciano Béjar, Antonio López Mancera –quien realizó también trabajo de iluminación– y René Durón.

Todos ellos formaron parte del mundo de Amalia, del motor de ese mundo que creció, sobrevivió y se cimentó en más de cuarenta años en un recinto que es, ni más ni menos, el hogar del Ballet y de Amalia: el Palacio de Bellas Artes. Qué mejor lugar para una mujer visionaria y febril, llena de mezclas en su danza, que una construcción donde conviven el *art nouveau* de los exteriores (sin contar el sistema cupular) y el *art déco* de los ornamentos en el interior. Amalia posó su mirada, cual hija de Aztlán que encontró su Tenochtitlan, en el águila que devora a la serpiente sobre la cúpula del Palacio. Allí fundó su ciudad, desarrolló su mundo; su imperio sigue en pie, y aunque ella ya no figura en este plano, su corporeidad sigue llenando el espacio escénico.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Cristiani, Gabriela y Felipe Segura Escalona, *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*. México, Fomento Cultural Banamex, 1994.
- Bont, Dan, *Escenotécnicas en teatro, cine y tv*. Barcelona, Leda, 1981.
- Calmet, Héctor, *Escenografía: Escenotecnia, iluminación*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003.
- Celarié, Alberto, *Diccionario teatral*. México, CONACULTA, 2003.
- El Palacio de Bellas Artes. Álbum histórico 1904-1934*, 2ª. ed. facsimilar. México, Cemento Cruz Azul/INBA/CONACULTA, 2011.
- Gómez García, Manuel, *Diccionario Akal de teatro*. España, Ediciones Akal, 1998.
- Hernández, Agustín, *Agustín Hernández, Arquitecto*. México, Noriega Editores (LIMUSA), 1998.
- _____, *Gravedad, geometría y simbolismo*. México, UNAM, 1989.
- Nandayapa, Mario, *El ánimo de una generación y una época. Revista ICACH. Órgano de Divulgación Cultural del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas. Primera, segunda y tercera épocas (1959-1988)*. México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2015.
- Rinaldi, Mauricio, *Luminotecnia para las artes escénicas*. Buenos Aires, Edicial, 1998.
- _____, *Ensayo sobre estética de la luz*. Montevideo, Editorial Lux América, 1995.
- Torres, Morelos, “Tiempo dramático: El teatro de la historia en el tiempo”, en Boris Berenzon et al., *Diccionario Tiempo-Espacio*, t. 2. México, Facultad de Ciencias-UNAM, 2008.
- Tortajada, Margarita, *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, CONACULTA/INBA, 2010.
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006.
- Zebadúa Maza, José Luis, *El Ballet Bonampak y la Fiesta chiapaneca*. México, CONACULTA/CONECULTA/UNICACH, 2014.
- Zurián, Tomás, “José Antonio Gómez Rosas, el Hotentote. La mano incontentable de la creación”, en José Antonio Gómez Rosas, *el Hotentote*. México, CONACULTA, 2002.
- 50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, INBA/SEP, 1986.

TESIS

- Solana Llano, Eugenia Juana Rosa, *Robin Bond: Una alternativa en la enseñanza y la práctica del arte*. México, 2011. Tesis de maestría en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana.

HEMEROGRAFÍA

- Dallal, Alberto, “Los ojos del escenario. Escenógrafos de la danza mexicana”, en la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, 2010, vol. XXXII, núm. 96.
- El Ballet Folklórico de México*, 2ª. época. México, Artes de México, 1967, año XIV, número 88/89.
- Essing, Linda, “On their shoulders: Women in lighting design”, en *Theatre Design and Technology*. Nueva York, verano de 2005, vol. 41, núm. 3.
- Krieger, Peter, “Reciclaje del pasado construido: notas sobre Agustín Hernández”, en la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, 2006, vol. XXVIII, núm. 89.
- Lavista, Mario, “Alejandro Luna: Hacedor del tiempo”, en revista *Paso de Gato*. México, Editorial Paso de Gato, julio-septiembre de 2007, núm. 30 (publicación trimestral).
- Luna, Alejandro, “El discurso de la escenografía. Discurso de ingreso a la Academia de las Artes 2007”, en revista *Paso de Gato*. México, Editorial Paso de Gato, julio-septiembre de 2007, núm. 30 (publicación trimestral).
- Recchia, Giovanna et al., “Testimonios de la evolución de la escenografía mexicana”, en revista *Paso de Gato*. México, Editorial Paso de Gato, julio-septiembre de 2007, núm. 30 (publicación trimestral).

ARCHIVOS

- Fototeca Nacional del INAH.
- Archivo personal de Robin Bond.
- Archivo vertical Cenidi Danza.

PROGRAMA DE MANO

- Ballet Folklórico de México, Palacio de Bellas Artes, 1959-2009.

FUENTES ELECTRÓNICAS

Dunning, Jennifer, “Lighting the way into a sense of space”, en *The New York Times* [en línea], 27 de octubre de 1996. Recuperado de <http://www.nytimes.com/1996/10/27/arts/lighting-the-way-into-a-sense-of-space.html> [Consulta: abril de 2016.]

Gómez Haro, Germaine, “Estructura, forma y función, entrevista con Agustín Hernández”, en *La Jornada Semanal* [en línea], 2 de junio del 2002, núm. 378. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2002/06/02/sem-germaine.html>

Jaureguiberry, Marcelo y María Guadalupe Suasnábar, “Hacia la conceptualización de la escenografía en el siglo XXI”, en revista digital *EscenaUno*. Buenos Aires, 5 de mayo de 2014, núm. 1 (publicación semestral). Recuperado de <http://www.escenauno.org/category/1>

Sin autor, “Casa de la Cultura de Tuxtla Gutiérrez-Luis Alaminos Guerrero”, en *Todo Chiapas* [en línea], 12 de abril de 2010. Recuperado de <http://www.todochiapas.mx/tuxtla-gutierrez/casa-de-la-cultura-de-tuxtla...luis-alaminos.../3851>

The New York Public Library:
<http://archives.nypl.org/dan/19831#c404668> y <http://lightingdb.nypl.org/productions/2>

The Ohio University State Library:
<https://library.osu.edu/find/collections/theatre-research-institute/design-collections/thomas-skelton-collection-circa-1953-1994/>

The Hemsley Lightning Program:
<http://www.hemsleylightningprograms.com/in-his-own-words#the-ld-interview>

Wild, Larry, “Jean Rosenthal 1912-1969”. Aberdeen, Dakota del Sur, Northern State University, 14 de enero de 2000. Recuperado de <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EA%Anica/Hist%F3ria/Jean%20Rosenthal.pdf> [Consulta: 12 de abril de 2017.]

ENTREVISTAS REALIZADAS POR ARIADNA YÁÑEZ EN MARZO DE 2017:

Guillermo Barclay, Ciudad de México.
Viviana Basanta, Ciudad de México.
Olivia Bond, Cuajimalpa, Estado de México.
Ximena Bond, Cuajimalpa, Estado de México.
Martha Ramírez, Cuajimalpa, Estado de México.
Juana Solana, Cuajimalpa, Estado de México.



❖ Amalia Hernández, 1959. Archivo Cenidi Danza.



EPÍLOGO

EN EL FUERO INTERNO DE ALGÚN ESPECTADOR NO ESPECIALIZADO, UNA FUNCIÓN DEL Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández puede despertar la percepción, no por evidente menos explorable, del inveterado “mosaico cultural mexicano” mediante la sucesión de estampas. Concepto tanto como formato, el mosaico –que es más bien una revista, pues sucede linealmente– allana un entendimiento del país. Digamos que si el espectador conoce un mapa de la república y puede situar imaginariamente las zonas de donde provienen las danzas escenificadas, emparejándolas con la división política por estados (y aun por colores, como en los mapas escolares), captará de modo sencillo cómo la fórmula del mosaico va dando vehículo a una idea de nación. Para el espectador nacional o extranjero, por mucha o poca que sea su información sobre el país, el Ballet pone en escena una imagen inteligible y vigorosa de la variedad étnica y las riquezas simbólicas de México a través de danzas de origen regional.

Tal como lo expone en este libro Margarita Tortajada Quiroz, se debe insertar la trayectoria artística y fundacional de Amalia Hernández dentro de la gran esfera del nacionalismo mexicano, verdadera visión del mundo-país que surgió en el siglo XIX y se consolidó en el XX como ideología de Estado a partir de la Revolución mexicana. La gesta de Amalia Hernández puede situarse específicamente en términos de tres de los más importantes avatares de ese nacionalismo. El primero es el nacionalismo cultural, reivindicado como estrategia unificadora a partir del ministerio de José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública en 1921, impulso que sobredeterminó por décadas amplios territorios del arte mexicano, desde el movimiento muralista, la novela de la Revolución, el indigenismo en literatura, el nacionalismo musical, y desde luego la danza folclórica y moderna. En cuanto a estas últimas, apareadas, hay que recordar que el nacionalismo fue tendencia internacional, y no se debe dejar de lado el uso de las danzas populares que los Ballets Rusos proyectaron en la danza de vanguardia. “El triunfo de la danza [...] salió de Rusia para invadir al mundo en un momento propicio”, escribía el filósofo mexicano Samuel Ramos en 1927.¹ El segundo avatar es el impulso de las industrias culturales mexicanas, encauzado desde el corporativismo de Estado pero consumado por medios de comunicación e instituciones privadas a partir de 1930, con el surgimiento de la XEW-radio, seguido por la industria cinematográfica en su Época de oro (1936-1959), y el advenimiento de la televisión en 1950. Más que de una ola educativa, se trató de una directriz política y comercial incorporadora de masas al consumo cultural. Como en este libro se lee, en 1952 Amalia Hernández tuvo la oportunidad de realizar sesenta y siete programas televisivos con su Ballet Moderno de México, presentando un ballet nuevo cada semana. El papel que la televisión iría jugando desde sus inicios como factor de cohesión en un país muy parcelado y mal comunicado, se sustentó en hacer de la visión del centro (y puede repararse en el nombre de Televisión como foco emisor) el coeficiente de enlace dominante con la periferia (hasta alcanzar la cobertura nacional: “Hermosa República Mexicana, Canal 2 te saluda”). El tercer avatar es la proyección internacional de la cultura mexicana como atractivo turístico y

¹ Samuel Ramos, “La danza”, en *Forma. Revista de Artes Plásticas*. México, 1927, núm. 3, p. 6.

como una de las misiones de la Secretaría de Relaciones Exteriores, proyección que desde fines de la década de 1950 impulsó la promoción de valores pero también de estereotipos de la mexicanidad (celebraciones del Día de Muertos, atuendos de charrería, música de mariachis, artesanías y gastronomía mexicana...) a través de sus embajadas. Desde 1959, año de su fundación como Ballet Folklórico de México, la compañía de Amalia Hernández se hizo activa participante —y lo fue durante varios sexenios— de la política cultural exterior del país. Es importante señalar que la estrategia del servicio exterior se abocó a la promoción de una imagen exterior o imagen-nación de México a través de sus activos culturales. Esto explica el acento en la promoción de lo que podía percibirse como valor cultural específicamente mexicano.

La satisfacción que una función del Ballet Folklórico de México suele provocar en el público nacional y extranjero resulta de factores diversos: la calidad de su dirección, de las coreografías y los estándares altos que mantienen los bailarines, la excelencia de la música, el vestuario, la escenografía, la iluminación, todo regido por una suerte de energía constituyente, un brío que juega tanto a la perfección como a la sorpresa. La expectativa de asistir a un espectáculo folklórico prominente —la sede de la sala principal del Palacio de Bellas Artes es garante de la mejor confianza— queda recompensada. Nada de frialdad en escena, todo apunta a la exaltación: maestría y elegancia. En el hilo de esta trama se reconocen componentes populares que proveen asideros al espectador: la fiesta vernácula, el desfile carnavalesco, las diversiones de feria, la campiña o la provincia como marco escenográfico, un erotismo convencional polarizado de hombre a mujer, sin faltar las consabidas referencias al teatro de variedades e incluso al cine musical. Tanto así que hoy, más que las influencias del vanguardismo de Martha Graham o Alvin Ailey, a la memoria del espectador común adviene desde el trasfondo de la escena el cine musical norteamericano. Pero un momento. Quizá el lector sienta que esta referencia es de lo más inadecuado, pues salta transgresiva e incongruentemente ajena al mosaico cultural mexicano del que se está hablando. Si así se siente —es decir, se resiente—, hay que reconocer la aún fuerte vena nacionalista que asociamos ineludiblemente al Ballet Folklórico de México: uno desearía que cada uno de sus espectáculos aludiera estrictamente a lo autóctono.

¿Qué es lo autóctono? La palabra proviene del griego y significa etimológicamente *brotado de la tierra*. Y así, cuando se habla de “sones de la tierra”, pero también de “bailes regionales”, se recae en la noción de autoctonía, referida a un origen telúrico que en una de sus extensiones engendró el vocablo “nación”: el territorio en el que están enterrados los antepasados cuyos frutos vivos somos nosotros, los de allí nativos, reconocibles y diversos, que compartimos una conciencia nacional.

La idea de “estados nacionales” surge con la Ilustración y cristaliza en los estados modernos hacia el final del siglo XVIII. Su gran laboratorio será el romanticismo a lo largo del XIX. El vehículo de su establecimiento y propagación será la enseñanza de la historia —de lo que en México se llamará “la historia patria”—, es decir, el reconocimiento unificador de la población a través del relato de su gestación como “pueblo”. Como imagen territorial, el mosaico concilia y unifica las variedades geográficas, étnicas y culturales, ya no sólo como paleta de colores, sino como regla de identidad. En el nacionalismo mexicano, históricamente esa regla tiende a ser el mestizaje. El mosaico que nos atrapa y fascina en una función del Ballet, y que está perfectamente diseñado en su concepción, es el de un México mestizo.

El mestizaje fue también un proyecto nacionalista y racial. En 1909, Andrés Molina Enríquez escribía: “los mestizos consumarán la absorción de los indígenas, y harán la completa fusión de los criollos y de los extranjeros aquí residentes a su propia raza, y a consecuencia de ello, la raza mestiza se desenvolverá con libertad”.² La idea vasconcelista de una “raza cósmica” dio un paso más allá en 1925: el mexicano integraría mediante el mestizaje una raza que sería suma y superación de las razas del mundo.³ El dato duro está en el censo poblacional de 1920 —el primero realizado después de la Revolución—, que arrojó las cifras siguientes:⁴

BLANCOS	16%
INDIOS	30%
MESTIZOS	53%
NEGROS Y OTROS	1%

con lo que, por mayoría, quedó sustentada la estrategia de identidad étnica y cultural de México a través del mestizaje. Poco más tarde, durante el gobierno de Plutarco Elías Calles (1924-1928), el programa de Misiones Culturales, abocado a la alfabetización y la integración de comunidades periféricas e indígenas, se orientó a transformarlas, incluso “modificando sus costumbres”.⁵ A esto se opuso el cardenismo. La presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940) abordó el problema indígena haciendo una crítica a este modo de cooptación. “Esa incorporación —decía Cárdenas— se ha entendido generalmente como propósito de desindianizar y de extranjerizar, es decir, de acabar con la cultura primitiva: desarraigar los dialectos regionales, las tradiciones,

² Andrés Molina Enríquez, *Los grandes problemas nacionales* [1909]. México, Ediciones Era, 1978, p. 352.

³ José Vasconcelos, *La raza cósmica* [1925]. Madrid, Editorial Aguilar, 1976.

⁴ Jesús Galindo y Villa, *Geografía de la República Mexicana*, t. II. México, Sociedad de Edición y Librería Franco Americana, 1927, p. 426.

⁵ Narciso Bassols, “Sobre las Misiones Culturales” (1932), en *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 155.

las costumbres y hasta los sentimientos profundos del hombre apegado a su tierra.”⁶ Pero Cárdenas no vislumbró otra estrategia indigenista que su programa de emancipación del proletariado, y en esa medida fracasó.

Sobre semejantes diferendos se forjó el espíritu de la generación a la que perteneció la joven Amalia Hernández. El sendero bifurcado de la danza moderna mexicana que ella conoció en sus años de formación, entre la visión cosmopolita, universalista, de Ana Sokolow y la tradicionalista, nacionalista, centrada en el baile popular, de Waldeen, traduce las pugnas entre polos que se manifestaron igualmente en la plástica o en el campo literario, y desde luego en el filosófico, pugnas que se extendieron hasta los años sesenta. Desde que Antonio Caso planteara en 1919 que el mexicano debía “universalizarse” mediante el desarrollo pleno de su individualidad, y que el arte sería uno de los medios para lograrlo,⁷ hasta la concepción del mexicano como “contemporáneo de todos los hombres”, según lo fraseó Octavio Paz en 1950,⁸ se invirtió casi un tercio de siglo. El gran fruto fue la modernidad mexicana. La gesta de Amalia Hernández al frente de sus compañías de danza apuntó a la universalidad haciendo hincapié en una creación mestiza en la que, además de la fusión de lo autóctono con lo moderno, se expusiera al mundo la identidad (e identidades) del pueblo mexicano. Si el mestizaje impregna aún hoy las estampas del Ballet Folklórico de México, hay en ello desde luego un recurso a la historia. Como formato y concepto, el mosaico despliega ante la vista una historia, referida a la “historia patria” pero también a la historia de la danza mexicana. Con todo ello, el público asiste además a la escena de una desaparición: muchas de esas danzas están desapareciendo ante nuestros ojos de espectadores, o dicho de otro modo, las contemplamos presencialmente ya en retrospectiva. El mosaico pone a nuestro alcance así una asociación espiritual entre los vivos y los muertos, entre territorio y nacionalidad. A eso se le llama una herencia cultural.

JAIME MORENO VILLARREAL

⁶ Lázaro Cárdenas, *Ideario político*. México, Ediciones Era, 1972, p. 173.

⁷ Antonio Caso, *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*. México, Ed. México Moderno, 1919.

⁸ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. México, Ediciones de Cuadernos Americanos, 1950.

DIRECTORIO INSTITUCIONAL

Secretaría de Cultura

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Marina Núñez Bernalova
Directora general de Publicaciones

Instituto Nacional de Bellas Artes

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Sergio Rommel Alfonso Guzmán
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

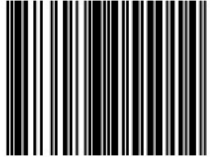
Ofelia Chávez de la Lama
Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación,
e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza)

Fernando González Domínguez
Director de Difusión y Relaciones Públicas

HOMENAJE
UNA VIDA EN LA DANZA
AMALIA HERNÁNDEZ

se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2017 en Talleres Gráficos de México, Av. Canal del Norte 80, colonia Felipe Pescador, delegación Cuauhtémoc, C.P. 06280, Ciudad de México. La edición consta de 1000 ejemplares y estuvo al cuidado de la Subdirección Editorial del INBA.

ISBN: 978-607-605-501-4



9 786076 055014

